

## PER UNA RILETTURA DI *JUS LO FRONT* DI JORDI DE SANT JORDI

ANIELLO FRATTA  
Napoli

In un recentissimo contributo sugli *estramps* catalani viene sostenuta, in modo persuasivo, la possibilità che per Febrer (e *a fortiori* per Jordi de Sant Jordi, aggiungiamo noi)<sup>1</sup> fosse Dante l'*auctor* che, sia pure con un uso parco rispetto a quello dei catalani,<sup>2</sup> avesse legittimato la rima irrelata, dai trovatori generalmente ritenuta un'anomalia da evitare.<sup>3</sup> In esso si sostiene, inoltre, la probabile natura allusiva dei non-rimanti degli *estramps* di Febrer e Jordi,<sup>4</sup> che permette ai due autori di giungere, con una valutazione delle ragioni che hanno determinato la preferenza di un termine tecnicamente improprio

1. È appena il caso di ricordare che Andreu Febrer, con la sua canzone *Sobre'l pus naut alament de tots quatre* databile agli ultimi anni del XIV secolo, è considerato il probabile inventore degli *estramps* come genere metrico.

2. Cfr. Di Girolamo / Siviero 1999: 92-93: "... in *Lo doloroso amor che mi conduce*, due versi per ogni stanza sono privi di rima; e anche nel congedo di una petrosa, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, il primo verso non rima terminando con una parola-chiave, *donna*, benché in quest'ultimo caso l'assenza di rima dipenda da ragioni di ordine strofico".

3. "Gli *estramps* catalani sarebbero dunque, in qualche modo, una sorta di canzoni *cum auctoritate*, cioè farcite di citazioni. [...] Tuttavia, nemmeno l'ipotesi di rime autorevoli, o di una mescolanza di rime autorevoli e rime *fènix* o villose, serve a spiegare tutto. Occorreva comunque qualche precedente prestigioso per trasformare quello che era considerato un grave difetto (*i rims espars* o *bruts*) in una ricercatezza tecnica. E il precedente prestigioso può essere trovato proprio in uno degli *auctores* volgari che i due poeti catalani citano. Dante non fu il primo, in Italia, a introdurre la rima completamente irrelata, che era abbastanza diffusa tra i lirici del Duecento, in particolare tra i Siculo-toscani. È però possibile che Febrer attribuisse a Dante questa tecnica per lui assolutamente rara e così poco in sintonia con la versificazione dei trovatori [...]. È forse proprio questo il precedente illustre che Febrer poteva avere in mente, tanto autorevole da indurlo a estendere la stessa tecnica a un'intera canzone" (Di Girolamo / Siviero 1999: 92).

4. "... Jordi, come già notato da Pujol, riprende cinque parole da Febrer: *segle*, *sepulcre* (entrambe già in Jaume March), *forma*, *visque* e *Pantasilea*. [...] Se siamo sulla buona pista, questo ci spinge a cercare ancora in direzioni contigue. Per esempio, a cercare nell'altra grande sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*: sono le parole *pedra*, *dona* e *ombra* (ma *petra* e *donna* compaiono sistematicamente in tutte e quattro le petrose; *ombra* anche in *Io son venuto al punto della rota*). [...] E Febrer? È sorprendente che ancora nei suoi *estramps* affiorino altri quattro rimanti danteschi, attinti ancora una volta al ciclo delle petrose" (Di Girolamo / Siviero 1999: 87-89).

come *estrap* (in genere riferito, nei manuali di metrica antichi, alla rima isolata nella stanza, ma che trova le sue compagne nelle stanze seguenti) ad altri più corretti quali *es-pars* o *brut*, a una conclusione che riteniamo integralmente sottoscrivibile, tranne forse che per le eccessive restrizioni dell'area di riferimento indicate nel finale:

Nel momento in cui sorse la necessità di designare un nuovo genere, basato non sulla soppressione pura e semplice della rima, ma sul rinvio, sistematico o frequente, a rimanti autorevoli, è comprensibile che il termine *estrap* si imponesse su *es-pars* o *brut*. Come i *rims estramps* dei trovatori rimano altrove nella canzone e non nella *cobla*, così gli *estramps* dei catalani rimano, idealmente, in un altrove che è dato dall'intera tradizione cortese, o meglio da un filone particolare della lirica di ispirazione trobadorica, quello che da Raimbaut e Arnaut arriva fino a Dante e fino agli arnaldiani delle ultime generazioni (per Jordi, fino a Febrer).<sup>5</sup>

Anzi, proprio la volontà di verificare il grado di attendibilità di questa interpretazione e di sostanziarla di una congrua documentazione, ci ha indotti a ricercare tracce più perspicue e più cospicue del supposto *actor* entro gli *estramps* di Jordi de Sant Jordi: con i risultati che qui di seguito si discutono.

Abbiamo fondati motivi per ritenere che l'idea di una *empremta* permanente del viso di madonna (il sigillo, come forma eterna della bellezza) espressa nei versi 3-5/8, oltre che la specifica terminologia adoperata, possano essere giunte a Jordi dalle teorie dantesche della creazione divina; la qual cosa, d'altronde, sembra anticipare il processo di divinizzazione della donna che si dispiegherà ampiamente nella seconda *cobla*. Gli elementi essenziali sono già tutti nei v. 64-69 di *Par. 7*:

La divina bontà, che da sé sperne  
ogne livore, ardendo in sé, sfavilla  
sì che dispiega le bellezze eterne.  
Ciò che da lei senza mezzo distilla  
non ha poi fine, perché non si move  
la sua *imprenta* quand'ella sigilla.

Come si vede, troviamo in questi versi non solo il centralissimo termine *imprenta* (*empremta* è risultato un *hápax* per tutta la lirica romanza anteriore a Jordi), ma soprattutto il concetto di inamovibilità della forma 'impressa' da Dio: la *forma* dell'*empremta* lasciata dal viso della donna è "eterna" come eterna è l'*imprenta* del sigillo divino. Il termine ricorre altre due volte in Dante, sempre nel *Paradiso* e sempre in rima (*Par. 18 114*: "con poco moto seguitò la 'mprenta" e *20 76*: "tal mi sembiò l' imago de la 'mprenta"); nella *Commedia* s'incontra anche *segno* nell'accezione di 'impronta, traccia' (in tema di sigillo e cera: *Purg. 18 38-39*: "... non ciascun segno / è buono, ancor che buona sia la cera" e *Par. 13 67-69*: "La cera di costoro e chi la duce / non sta d'un modo; e però sotto 'l segno / idèale poi più e men traluçe").<sup>6</sup>

5. Di Girolamo / Siviero 1999: 91-92.

6. Da notare che Febrer in entrambi i luoghi danteschi traduce *segno* con *seny* e non *signe*, e a ragione, perché è *seny* e non *signe* il termine tecnicamente adibito a indicare l'impronta nella cera; verrebbe da pensare che Jordi l'abbia scelto per la sua maggiore prossimità grafica al *segno* dantesco.

Rimanendo sempre entro la prima *cobla*, notiamo ancora che la clausola *bella figura* s'incontra nella canzone dantesca *E' m'incresce di me sì duramente*, che nella sua parte centrale tratta proprio del "regno spietato dell'immagine della donna nella memoria":<sup>7</sup>

"Qui giugnerà, in vece  
d'una ch'io vidi, la *bella figura*,  
che già mi fa paura."<sup>8</sup>

Volendo essere sottili, bisognerebbe precisare che in Dante *figura* rimanda all'immagine di Beatrice, mentre in Jordi si riferisce all'aspetto fisico della donna, e soprattutto al suo viso; ma, naturalmente, è molto probabile che questa scissione tra la persona fisica femminile e la sua icona mentale (*figura*), che, com'è noto, risaliva alle teorizzazioni di Giacomo da Lentini, non fosse nota al poeta valenzano. In *E' m'incresce*, inoltre, ritroviamo anche l'espressione *fores d'est segle*, con la variante poco neo-testamentaria<sup>9</sup> ma molto dantesca *mondo*: "e ivi si lamenta / d'Amor, che fuor d'esto mondo la caccia" (v. 38-39).<sup>10</sup> Soffermandoci ancora sul Dante lirico, va notato un altro fatto importante: nella canzone *Lo doloroso amor che mi conduce*, strettamente legata a *E' m'incresce*, Dante sperimenta le rime irrelate (ai versi 8 e 11 di ciascuna stanza), ed è probabile che, per questa ragione, come si è detto, fosse nota, oltre che a Febrer,<sup>11</sup> anche a Jordi. Parrebbe confermarlo il fatto che la canzone dantesca e la *cobla* iniziale di *Jus lo front* sembrano affrontare in due versanti complementari (metafisico e fisico) lo stesso motivo (effetti *ultra mortem* del piacere che deriva dalla visione del viso di madonna): infatti la prima, privilegiando gli aspetti ultraterreni, descrive gli effetti sull'anima (la possibilità per essa che l'*imaginar colei per cui s'è mossa* renda sopportabile o annulli addirittura il *tormentar ch'è degna*),<sup>12</sup> mentre nella seconda Jordi, tutto proiettato nell'al di qua, prospetta i fanta-scientifici effetti sul corpo (gli esiti dell'"imprentazione" che quella visione comporta): col risultato, verisimile, che le due composizioni potrebbero essere viste come le due facce (metafisica e 'fisiologica') della stessa medaglia. Ma c'è un altro punto di contatto tra loro: la contemplazione della persona (e soprattutto, com'è ovvio, del viso) della donna è piacere che travalica qualsiasi gratificazione trascendentale:

e sempre mai con lei starà ricolto,  
ricordando la gio' del dolce viso,  
a che niēte par lo paradiso.<sup>13</sup>

7. Dante, *Rime*, p. 61.

8. V. 80-82.

9. Ma cfr. *Vita Nova* 14 5: "la tua mirabile donna è partita di questo secolo" e 19 8: "Poi che fue partita da questo secolo".

10. Qualche verso prima il concetto era già stato introdotto con un'ulteriore variante: "Innamorata se ne va piangendo / fora di questa vita" (v. 29-30).

11. Cfr. Di Girolamo / Siviero 1999: 93.

12. Cfr. *Lo doloroso* 29-40: "Pensando a quel che d'Amore ho provato, / l'anima mia non chiede altro diletto, / né il penar non cura il quale attende; / ché, poi che 'l corpo sarà consumato, / se n'anderà l'amor che m'ha sì stretto / con lei a Quel ch'ogni ragione intende; / e se del suo peccar pace no i rende, / partirassi col tormentar ch'è degna, / sì che non ne paventa; / e starà attenta / d'imaginar colei per cui s'è mossa".

13. *Lo doloroso* 26-28: cfr. *Jus lo front* 15-16.

Ancora al Dante lirico sembra rinviare l'*incipit* degli *estramps*, soprattutto quell'inconfondibile verbo 'portare', al punto che, se fosse vera l'ipotesi di Riquer sul valore di *jus lo front* (= 'negli occhi'),<sup>14</sup> l'avvio del verso ricorderebbe molto da vicino quello di un famosissimo sonetto della *Vita Nova*, *Negli occhi porta la mia donna Amore*;<sup>15</sup> in realtà, come cercheremo di dimostrare più avanti, non crediamo che sia quello indicato da Riquer il senso del sintagma d'esordio, e di conseguenza non riteniamo condivisibile l'altra ipotesi dello studioso, connessa alla precedente, che l'*incipit* degli *estramps* sia l'esito di "una hábil combinaci3n de otros dos de excelentes trovadores",<sup>16</sup> precisamente FqMars, *En chantan* (P.-C. 155.8) 9: "qu'ins e'l cor port, dona, vostra faisso" e P.Vid, *Quant hom honratz* (P.-C. 364.40) 18: "denan mos huelhs vei sa bella semblansa". Sarebbe ben strano, infatti, che Jordi, che, come risulta dalla nostra analisi di *Enyorament*,<sup>17</sup> rifiuta uno dei *t3poi* pi3 diffusi e longevi della metaforica cortese, quello degli "occhi del cuore", a rappresentare l'ossessiva presenza dell'immagine della donna nei pensieri dell'amante,<sup>18</sup> l'irriducibilit3 di un legame mentale, all'atto di esprimere questo legame, faccia ricorso proprio a uno dei versi che pi3 significativamente celebra quel rinnegato *t3pos*.<sup>19</sup> Un'altra acquisizione sicura della nostra analisi di *Enyorament* 3 il fatto che l'esercizio mentale, sotto forma di immaginazione o di sogno, necessario per prolungare *in absentia* il rapporto con la donna, non procura a chi dice io nessun piacere, bens3 un *sentiment*, una sensazione dolorosa, disperante; l'unico a beneficiare di un tale esercizio sembra essere il cuore, che, almeno in sogno, ne ricava un po' di sollievo.<sup>20</sup> Costituirebbe una clamorosa contraddizione del dato di *Enyorament* se in *Jus lo front* Jordi affermasse che il portare dentro la fronte la *bella semblan3a* dell'amata lo faccia stare in gran festa notte e giorno; la contraddizione sparirebbe se a 2 *mon cors* fosse inteso non come 'io' ma come 'il mio cuore', perch3 si confermerebbe da un lato la 'cecit3' del cuore e la sua dipendenza dagli organi espressamente deputati alla conoscenza e alla memoria, dall'altro il suo essere l'unico beneficiario del contatto mentale, che poi significa, fuor di metafora, che l'unico effetto sensibile sull'amante che si ottiene con tale contatto 3 di rinfocolarne senza sosta la passione. In definitiva se *mon cors* al verso 2 3 il cuore di chi 'parla', al verso 1 la *semblan3a* portata *jus lo front* non pu3 essere che un'icona mentale: il 'portare nella mente' l'icona femminile Jordi poteva trovarlo, se 3 vero, come noi crediamo e come plausibilmente 3 stato di recente sos-

14. Cfr. Riquer 1955: 37.

15. Cfr. *Vita Nova*, 12 2.

16. Riquer 1955: 38.

17. Per essa si rinvia alla nuova edizione critica dell'opera poetica di Jordi che Donatella Siviero ed io stiamo preparando per la collana *Els nostres cl3ssics*.

18. Si potr3 cos3 misurare la distanza di *Jus lo front* 6-8 da quella che viene solitamente indicata come una sua fonte certa, vale a dire i versi, ancora tutti nell'alveo della tradizione cortese, di Gilabert de Pr3ixita, *Pus que vos play* 43-45: "car tant n'ay duyt que'n fau la sapultura; / mas, enquer mort, celhs qui volran mirar / dins en mon cor, veyran vostre figura".

19. Per la stessa ragione non crediamo si possa parlare di 'influenza sugli *stramps*', come ritiene Pujol (1986: 232), dei versi 25-26 di *Leyaltats vol* del poeta Pardo: "Fllors excellents, vostra gaya semblan3a / vay per semblan jus mon cor nuyt e dia" (si cita da Riquer 1955).

20. Cfr. *Enyorament* 33-34: "Enquer vos vey la nuyt en somiant, / de que'l meu cors pren un pauch de repos".

tenuto,<sup>21</sup> che egli conoscesse sufficientemente il Dante lirico, e soprattutto il Dante delle 'petrose', proprio in una di queste, esattamente in *Amor, tu vedi ben che questa donna* 61-63: "Canzone, io porto ne la mente donna / tal che, con tutto ch'ella mi sia pietra, / mi dà baldanza, ond'ogni uom mi par freddo".<sup>22</sup>

Passando alla seconda *cobla*, ciò che soprattutto colpisce, sfogliando gli studi e i commenti riguardanti *Jus lo front*, è la scarsa o nulla attenzione prestata all'immagine del 'cerchio amoroso' dei v. 13-14<sup>23</sup> ("atressi m pren devan l'amoros sercle / de vostre cors ..."): un'immagine che ha tutta l'aria di un richiamo sacrale, come sembra confermare, del resto, non solo l'accento subito dopo alla contemplazione divina ("que mentre'l vey mas que Deu lo contemple"), ma anche e soprattutto l'appellativo *blanxa colomba* che chiude la terza *cobla*, una metafora di cui è molto difficile negare la valenza simbolica (di castità e purezza) e la connotazione religiosa;<sup>24</sup> un cerchio di luce e d'amore (o di luce amorosa) di cui non si conoscono precedenti non solo nella lirica catalana ma anche in quella occitanica e italiana.<sup>25</sup> Nella lirica, appunto: ma se si esce dai suoi confini, ci viene incontro la più famosa, si direbbe la più eterna delle figure circolari, fatte di luce e di amore, quella che appare a Dante nell'ultimo canto del *Paradiso*, e che simboleggia, com'è noto, il mistero trinitario e l'incarnazione di Cristo:

Quella circolazion che si concetta  
pareva in te come lume reflexo,  
da li occhi miei alquanto circunspecta,  
dentro da sé, del suo colore stesso,  
mi parve pinta de la nostra effige;  
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.  
Qual è 'l geomètra che tutto s'affige  
per misurar lo cerchio, e non ritrova,

21. Cfr. Di Girolamo / Siviero 1999: 89: "Ci pare ragionevole escludere nella maniera più radicale che ciò possa essere dovuto al puro caso o all'inconscio letterario del poeta, che, comunque, doveva conoscere bene Dante".

22. Cfr. anche *Amor, che movi tua vertù da cielo* 33-34: "tanto lo imaginar, che non si posa, / l'adorna ne la mente ov'io la porto"; a questa canzone appartiene anche l'unico caso riscontrato, in ambito lirico romanzo, di uso transitivo di *prendre* con termini quali *merce* e *pietat* (cfr. la nota a *Jus lo front* 42: "*prenets de me pietats*, bela dona").

23. La centralità dell'immagine, come anche la sua eccezionalità, almeno in ambito lirico, devono essere state colte da Siviero, che proprio all'*amoroso cerchio* ricorre per titolare la sua edizione delle poesie di Jordi.

24. Cfr. Pujol 1986: 240: "Per l'altre, i malgrat l'escassíssima documentació de la imatge en la tradició poètica, hi són evidents els ressons simbòlics de puresa despresos del caràcter bíblic i evangèlic del colom, de manera que les virtuts de la dama resulten sublimades en una direcció potser religiosa"; lo stesso studioso è tornato successivamente sull'argomento (cfr. Pujol 1994: 84-86), a proposito del *senhal* "Colomba pros" usato da Jaume March, precisando ancor meglio la possibile fonte biblica dell'immagine della colomba: "... no hi ha dubte que la font bíblica que més possibilitats ofereix a la poesia amatòria és el *Càntic dels càntics*, que conté una identificació de la dona amb una *columba mea* que podia passar gairebé inalterada a la lírica medieval".

25. Pujol (1986: 237) collega l'*amoros sercle*, come anche la "resplendor dels retaules" nel paragone dei v. 9-12, a "una estètica de la llum, característica de l'Europa gòtica, que atribueix la bellesa d'un objecte a la intensitat lumínica que aquest desprèn o reflecteix".

pensando, quel principio ond'elli indige,  
 tal era io a quella vista nova:  
 veder voleva come si convenne  
 l'imgo al cerchio e come vi s'indova.<sup>26</sup>

Un'altra rima estranea alla tradizione lirica catalana e occitanica è *penetra* 16,<sup>27</sup> che però si ritrova ancora nel *Paradiso* dantesco, anche se il *penetra* più famoso, quello che in pratica dà avvio alla cantica, non è un rimante:<sup>28</sup> “E come suono al collo de la cetra / prende sua forma, e sì com'al pertugio / de la sampogna vento che *penètra*” (*Par.* 20 22-24). Si potrebbe a ragione obiettare che si tratta di contesti troppo diversi perché si possa rinvenire e giustificare una qualche relazione tra loro; ma, a ben considerare, è tutta la situazione del verso 16 (la penetrazione dell'amore che produce gioia, felicità, esaltazione gioiosa) che ci sembra etichettabile, senza eccessivi dubbi, come ‘paradisiaca’: se si cercasse una prova convincente, si potrebbero leggere i versi 82-88 di *Par.* 21:

poi rispuose l'*amor* che v'era dentro:  
 “Luce divina sopra me s'appunta,  
*penetrando* per questa in ch'io m'inventro,  
 la cui virtù, col mio veder congiunta,  
 mi leva sopra me tanto, ch'i' veggio  
 la somma essenza de la quale è munta.  
 Quinci vien l'*allegrezza* ond'io fiammeggio.

E non è un dettaglio da poco il fatto che a parlare, in questo passo, sia uno spirito contemplativo (san Pier Damiano), dal momento che quella di ‘contemplante’ è anche la condizione del protagonista di *Jus lo front* nella seconda *cobla*.

Passando alla terza *cobla*, crediamo sussistano pochi dubbi sulla possibile fonte dei v. 21-23 indicata nel nostro commento agli *estramps* (AFebrer, *Amors, qui tost fer* 190-191/196-206); in particolare ci sembra molto più che evidente il debito del secondo emistichio di 23 con i v. 205-06 (“[mon cor] ... / ans sta ferm e'z starà / com un fort munt”) di Febrer; con una significativa innovazione: al monte è subentrata la torre (23: “... ans està'y ferm com torres”), ancora una volta forse per un suggerimento dantesco (*Purg.* 5 14-15: “sta come torre ferma, che non crolla / già mai la cima per soffiàr di venti”).<sup>29</sup>

26. *Par.* 33 127-138.

27. Gli unici casi riscontrati (DGuiot, *Reys magniffichs* 73: “que 'b sos scrits tot fiu saber penetra” e NVinyoles, *Mirant en vos* 63: “Ab passio que 'ls ossos me penetra”) sono tutti posteriori a Jordi, e il secondo un'evidente imitazione del verso jordiano.

28. Cfr. *Par.* 1 1-3: “La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra, e risplende / in una parte più e meno altrove”.

29. Il paragone dantesco ha certamente, com'è noto, ascendenze virgiliane, ma può rivendicare una sua originalità per aver contaminato due luoghi dell'*Eneide* (precisamente 6 554: “... stat ferrea turris” e 7 586: “velut ... rupes immota”); dal momento che non abbiamo rinvenuto, in ambito lirico romanzo, altri esempi di ‘torre’ come termine di paragone in tema di saldezza e fermezza, i versi danteschi diventano l'unico precedente accreditabile di quelli jordiani, a meno di non voler prestar fede alla possibilità (comunque da dimostrare) che Jordi avesse una conoscenza diretta delle fonti classiche.

Altri problemi pone l'aggettivo *penetrans*, certamente un *hápax* in tutta la lirica romanza medievale; l'espressione di 28 *plus penetrans que stella* (che, a dimostrazione di una sua densità di senso sintetica e allusiva, sia Riquer 1955 sia Riquer / Badia 1984 hanno frainteso)<sup>30</sup> è in realtà una 'scorciatoia semantica', per il funzionamento della quale Jordi si affida alla complicità-collaborazione del lettore: infatti, anche solo a semplice lume di logica, si comprende benissimo che non può essere la stella ciò che penetra ma la sua luce (il percorso semantico 'regolare' sarebbe, perciò, dovuto essere il seguente: 'di luce più penetrante di quella di una stella'). La complicità richiesta da Jordi, tuttavia, non riguarda solo il funzionamento dei meccanismi logici, ma investe inevitabilmente la rete dei riferimenti culturali:<sup>31</sup> egli chiede al suo lettore di associare immediatamente all'aggettivo 'penetrante' l'idea di luce, rinviando ancora una volta a un contesto dantesco, precisamente a *Par.* 31 22-24, dove la luce di cui si parla è la luce per eccellenza: "ché la luce divina è penetrante / per l'universo secondo ch'è degno, / sì che nulla le puote essere ostante".<sup>32</sup>

Volendo a questo punto tentare una conclusione da quanto è emerso in queste pagine, possiamo certamente affermare che i numerosi casi discussi delineano per *Jus lo front* una presenza dantesca così massiva e incontestabile, da farci ritenere non azzardato ipotizzare che con i suoi *estramps* Jordi abbia inteso confezionare una sorta di "omaggio a Dante", tentando un esperimento strano, un *monstrum* (segnalato inconfondibilmente già dalla forma metrica prescelta):<sup>33</sup> innestare elementi della teologia poetica e del linguaggio della *Commedia* in un tessuto essenzialmente cortese, operare insomma

30. Riquer (1955: 150) traduce "más penetrans que astilla" e in nota rinvia a *SW* 3 315 ("Span, Abfall von Holtz"), aggiungendo: "El adjectivo *penetrans* cuadra perfectamente con 'astilla'"; Riquer / Badia (1984: 173) confermano traduzione e chiosa di Riquer 1955; l'interpretazione di Riquer e Badia è accolta da Pujol (1986: 241-42), che è costretto a funambolismi esegetici per renderla compatibile col contesto: "... amb dues comparacions de superioritat: en la primera, la dama ostenta una lluminositat —i una riquesa— superior a la de les pedres preciosos, motiu que serà reprès en els mateixos termes als versos 30-31 e, més endavant, a la *tornada*; en la segona, i contrastant amb les *finès pedres*, la imatge pren com a referent un objecte (la *stella*) que no té un valor poètic intrínsec, sinó que l'adquireix en funció dels efectes que comporta ..."; infine Siviero è costretta a sacrificare il valore etimologico primario dell'aggettivo a una maggiore immediatezza semantica.

31. Si tratta della stessa complicità di cui parlano Di Girolamo / Siviero (1999: 90): "La maggior parte dei non-rimanti rima, per così dire, con rimanti (parole in rima e parole-rima) assenti nella stanza e nell'intero componimento, ma ben presenti nella memoria letteraria del poeta e del suo pubblico".

32. D'altra parte che *penetrante* fosse avvertito come un aggettivo 'dantesco' è confermato dall'unico precedente del *locus* jordaniano che abbiamo potuto reperire: Franco Sacchetti, *La battaglia delle belle donne di Firenze*, I 49 5-8: "qual è quel lume, che l'ottava spera / mova sì chiaro ne' dolci viaggi, / tal move questa penetrante stella, / per suo virtù chiamata Lissa-bella" (si cita dall'ed. a cura di Alberto Chiari, Bari: Laterza, 1938; cfr. anche II 2 1-3: "E tu, che reggi l'amorosa stella / che ' valorosi amanti sempre guida, / o penetrante Venus chiara e bella"); non crediamo si debba spendere troppo studio per cercare, soprattutto nel primo riscontro, i segni di una pervasiva presenza della *Commedia*.

33. Crediamo, perciò, che vada reinterpretata nel senso dell'eccezionalità delle forme poetiche (del contenente e del contenuto) esperite la *singularitat* di cui parla Pujol 1986: 230: "la de l'objecte del poema o, en alguns casos, la del subjecte de l'enunciació, que esdevenen, per dir-ho així, 'fènix'". I Jordi de Sant Jordi, en darrer terme, no fa sinó singularitzar una dona millor que Penteseilea ...". Così nel caso di Febrer crediamo che l'eccezionalità non possa in alcun modo riguardare la dama cantata (forse Maria di Sicilia), ma riguardi invece quella allegoria astrologica da lui prescelta per dar forma alla lode della donna, e che risulta assolutamente inedita nel panorama della *laudatio* cortese.

un processo esattamente opposto a quello stilnovistico. Se lo stilnovismo metabolizzò in senso trascendentale il retaggio cortese, Jordi decide al contrario di catturare momenti (anche linguistici) significativi della fase più matura dell'espansione dello stilnovismo dantesco, appunto l'esperienza mistica del *Paradiso*, e di inserirli in un sistema poetico e ideologico in gran parte ancora riconducibile alle teorie della *fin' amor*. Il risultato è una sorta di immanenza mistica o, se si preferisce, di misticismo cortese, nel quale la contemplazione della donna non solo non è tramite per la trascendenza, ma la surroga, la rimpiazza, dimostrandosi più assorbente e catalizzante della stessa contemplazione di Dio (15-16: “que, mentre'l vey, mas que Deu lo contemple, / tant hay de joy per amor qui m penetra”); inoltre, se in Dante il cerchio luminoso che precede, nell'ultimo canto del *Paradiso*, la visione di Dio, raffigura, come si è detto, l'incarnazione di Cristo, in Jordi l'*amoros sercle* simboleggia l'incarnazione della bellezza e delle virtù femminili nella sua espressione più compiuta ed elevata, che per ciò stesso diventa motore d'amore, potentissimo centro di irradiazione amorosa; ma (e qui, si badi, è la sovversione dello stilnovismo) l'amore che tale creatura alimenta non è ansia di trascendente, spinta alla perfezione morale, ma passione che brucia e sconvolge (37-38: “mas suy torbats que non fonch Aristotills / d'amor qui m'art e mos sinch senys desferma”)<sup>34</sup> e che, come ogni *fin' amor* che si rispetti, tende al suo inevitabile compimento (45-48: “per que'us suppley a vos, qu'etz le bells arbres / de tots bos fruyts, hon valor grans pren s'ombra, / que'm retenyats en vostra valent cambra, / pus vostre suy e seray tant com visque”).<sup>35</sup>

#### EDIZIONE

*Mss.*: P c. 98v-99r [*Mossen Jordi de Sant*] Jordi: la parte di rubrica in parentesi è rifilata.

*Edizioni*: Milà 1864: 344; Baselga 1896: 40; Massó 1902: 7; Riquer 1935: 7; Riquer 1951: 51; Riquer 1955: 147; Riquer / Badia 1984: 165; Siviero 1997: 64.

*Metrica*: Sei *coblas* di otto decasillabi senza rima e con uscita femminile e una *tornada* di quattro (Parramon 1992: 263.34).

34. Questi due versi sembrano smentire l'ipotesi di amore 'desensualizzato' avanzata da Pujol (1986: 248) a proposito del *senhal* “Mos richs balays” che apre la *tornada*: “Sembla, doncs, que en adreçar-se a 'mos richs balays' el poeta està alludint als efectes benèfics que la dama opera sobre ell, i molt especialment al caràcter no sensual de l'amor que li porta, [...] un amor dessensualitzat, entès literariament i com a norma de comportament ètic cortesà”. Se si accetta la nostra ipotesi di un vocativo *cors* nel penultimo verso, si ha anche nella *tornada* una conferma ulteriore del doppio registro (spirito e carne) che informa la composizione: la donna cantata è bensì un *richs balays*, e come tale è un concentrato di luce e virtù sublimante, ma è anche un *cors* d'eccellenza che *art e desferma i sinch senys*.

35. Per le ragioni esposte nella nota precedente riteniamo alquanto forzata anche l'analisi del v. 47 fatta da Pujol 1986: 246-47: “Tot i la possibilitat de veure en l'esment de la cambra una nota sensual a la manera d'Arnaut Daniel, tendeixo més aviat a creure que es tracta d'una fórmula retòrica que té sentit dins el poema, i no pas fora d'ell; d'altra banda el fet que s'adjectivi de valuosa pot remetre, o bé a l'àmbit de la dama, metaforitzat, o bé a un sentit religiós, documentat en la tradició, i que no desdiria gens de la idea que Jordi de Sant Jordi té de l'amor”.



- I Jus lo front port vostra bella semblança,  
de que mon cors nit e jorn fa gran festa,  
que, remiran la molt bella figura,  
de vostra ffaç m'es romassa l'empremta, 4  
que ja per mort no s'en partra la forma;  
ans, quant seray del tot fores d'est segle,  
çels qui lo cors portaran al sepulcre  
sobre ma faç veuran lo vostre signe. 8
- II Si com l'infants quant mira lo retaula  
e, contemplant la pintur'ab himatges  
ab son net cor, no lo'n poden gens partre,  
tant ha plasser de l'aur qui ll'environa; 12  
atressi'm pren denan l'amoros sercle  
de vostre cors, que de tants bens s'enrama,  
que, mentre'l vey, mas que Deu lo contemple,  
tant hay de joy per amor qui'm penetra. 16
- III Axi'm te pres e liatz en son carçre  
amors ardents, com si stes en hun coffre,  
tancat jus claus, e tot mon cors fos dintre,  
on no pusques mover per null encontre; 20  
car tant es grans l'amor que'us ay e ferma,  
que lo meu cor no's part punt per angoxa,  
bella, de vos, ans es[t]a'y ferm com torres  
e sol amar a vos, blanxa colomba. 24
- IV Bella sens par ab la pressensa noble,  
vostre bel cors bell fech Deu sobre totas;  
gays e donos lluu pus que fina pedra,  
amoros, bels, plus penetrans que stella; 28  
d'on quant vos vey ab les autres en flota,  
les jusmetetz, si com fay lo carvoncles  
que de vi[r]tuts les finas pedres passa:  
vos etz sus ley com l'astors sus l'esmirle. 32
- V L'amor que'us hay en totes les part[s] mescla,  
quan non amech pus coralment nuls homens;  
tan fort amor com sesta que'l cor m'obre  
no fonch jamays en nul cors d'om ne arma: 36  
mas suy torbats que no fonch Aristotills  
d'amor qui m'art e mos sinch senys desferma;  
co'l monjos bos que no's pa[r]t de la setla,  
no's part mon cors de vos tant com dits d'ungla. 40
- VI Ho cors donos, net de frau e delicte,  
prenets de me pietats, bela dona,  
e no suffrats quez aman vos peresca,  
pus qu'eu vos am may que nulls homs afferma; 44  
per que'us suppley a vos, qu'etz le bells arbres

	de tots bos fruyts, hon valor grans pren s'ombra, que'm retenyats en vostra valent cambra, pus vostre suy e seray tant com visque.	48
VII	Mos richs balays, cert vos portats le timbre sus quantes son el mundanal registre, car tots jorns nays en vos, cors, e revida bondats, virtuts mas qu'en Pantasilea.	52

1-2. *Questi due versi sono citati, com'è noto, ai v. 65-66 della Passio amoris, trādita dal solo H*: En lo ffront port vostra belha semblança / De que mon cor nuyt e jorn fa gran festa 4 vostre 8 me 14 sanrama 16 penetre 21 ferme 23 esay 27 pedre 30 justametz 31 vituts 32 estors 33 part mascle 36 Ne fonchs; arme 38 desferme 40 dauos; ungle 41 cors donors 44 afferme 46 sombre 47 cambre 50 mundenal

## NOTE

1. *Jus lo front*: dopo il parere di Romeu i Figueras (1977: 153-56) che traduceva la locuzione con 'dins lo front' (= 'en lo pensament'), Badia (1994: 36) ha cercato di essere fisiologicamente ancora più precisa: "El primer hemistiqui d'aquesta cobla fa referència al segon ventricle del cervell, en el qual es produeixen les alteracions accidentals de la percepció, causa de la passió d'amor"; la studiosa crede di poter cogliere in questa prima *cobla* elementi che rinviano alle teorie gnoseologiche medievali e alla filosofia naturale, interpretandoli come "símtomes de la intel·lectualització científica (moral i natural) del llenguatge líric que consagrarà Ausiàs March ..." (p. 38). — *bella semblança*: s. è per Badia (1994: 36) "un terme usat en contextos científics"; il sintagma in clausola è frequente nella lirica trobadorica (oltre al verso di Peire Vidal citato nell'introduzione, cfr. AimPeg, *Qui sofrir* [P.-C. 10.46] 54-56: "ja no'is deu hom fiar / mais en bella semblansa / ses peing o ses fiansa"; BnVent, *Tant ai mo cor* [P.-C. 70.44] 27-28: "que sivals eu n'ai conquiza / la bela semblansa"; GcFaid, *Anc no'm parti* [P.-C. 167.6] 39: "car tuit lor faich son de bela semblansa"; Id, *Si tot m'ai tarzatz* [P.-C. 167.53] 25-26: "e qui's vol de lieis jauzir / sia'il de bella semblansa"; ecc.), mentre compare una sola volta nella poesia dei Siciliani: cfr. Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta* 34: "gli oc[c]hi e la boc[c]a e la bella sembianza" (Contini, I, 1960: 147).

2. 'per la qual cosa il mio cuore esulta notte e giorno'; sostituendo la visione della donna nell'immaginazione con quella nel sogno, si ottiene la situazione di *Enyorament, enuig, dol e desir* 33-34: "Enquer vos vey la nuyt en somiant, / de que'l meu cors pren un pauch de repos". Le convinzioni espresse in questa canzone da Jordi, in tema di visione diretta o visione 'mentale' della persona amata, non possono in nessun modo essere trascurate se si vuole arrivare a una soluzione dell'oggettiva ambiguità di questo verso compatibile con la personalità poetica del suo autore: considerazioni sull'ar-

gomento, sia pure in termini necessariamente sintetici (per i dettagli si rimanda alla discussione su *Enyorament*), sono svolti nell'introduzione.

3. Cfr. PMarch, *Al punt c'om naix* 21: "que, remiran sa carn bella e grassa" e AFebrer, *Las, a qui diré* 100: "remirant son amorós vis". — *figura*: con riferimento alla persona fisica della donna anche in *D'aver lo nom* 24: "car vos mostrats que'us devon obesir li gran e'l pauch, miran vostra figura"; cfr. anche AFebrer, *Amors, qui tost* 104-09: "car tot avança / la joyosa habundança / que'l déch Natura / de sobresbelha beutat pura / qui l'afigura / en tal figura".

4. *empremta*: "Aquest mot, a més de ser una rima difícil que satisfà les exigències de la sonoritat dels estramps, recorda un lloc comú de la filosofia natural: les dades dels sentits impressionen l'intellecte sensible com el segell la cera" (Badia 1994: 37); il termine anche in *Detto d'Amore* 92-93: "I' per me non sug[g]ello, / della sua 'mprinta, breve" (*Il Fiore e Il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di Gianfranco Contini. Milano: Mondadori, 1984, p. 491-92).

5. La facoltà di 'imprimere' una forma permanente è prerogativa divina: cfr. *ED* 3, 396 s. v. *imprenta*: "L'uso del termine è in contesto dottrinale di derivazione neoplatonica e come tale indica a un tempo la 'forma esemplare', il 'modello' con cui Dio segna, imprimendolo, la materia e l'orma di lui che permane in essa". — *per mort*: compl. di causa. — *no s'en partra*: 'non scomparirà'; per *partir* cfr. *DCVB* 8 277 ("anar-se'n").

6. *fores d'est segle*: cfr. AMarch, *Puys me trob* 113: "Si la que am és fora d'aquest segle".

9-12. "La referència al retaule no és gens casual si tenim en compte que Jordi de Sant Jordi escriu en la gran època dels retaules gòtics, capaços d' 'environar' l'espectador" (Pujol 1986: 237).

10. *contemplant*: 'mentre contemplo': cfr. Jensen 1986: 251.

13-15. Un' importante quanto insperata conferma alla nostra ipotesi che in questi versi si celi un rinvio ai versi conclusivi della *Commedia* (con relativa allusione al mistero dell'incarnazione) ci viene dai seguenti versi di Auziàs March, in cui appare evidente il ricordo di quelli di Jordi: "Pren-me'n axí com aquell qui contempla / l'ésser del hom e com és de Déu obra, / e puix ell ve a contemplar sos actes, / tant avorreix trobar-s' en lo món home!" (*Lo cinquè peu* 57-60).

14. *de tants ben s'enrama*: 'si orna di tanti beni'; per *enramar* *DCVB* 5 6 annota "cobrir o guarnir de coses que semblen rams" (ma cfr. *SW* 3 25 ["schmücken"] e *GDLI* s.v. *inramare*: "ornare, abbellire"). Lo stesso motivo, lievemente variato nel lessico, s'incontra in PRmToul, *Ar ai ben* (P.-C. 355.3) 25-26: "Bona dona, on totz bes / vezem granar e florir".

16. *tant hay de joy*: per il costrutto *tant de* cfr. Jensen 1986: § 558. — *per amor*: compl. di causa ('grazie all'amore').

17-19. Cfr. BnVent, *Non es meravelha* (P.-C. 70.31) 21-23: "Eu que'n pose mais, s'Amors me pren / e las charcers en que m'a mes, / no pot claus obrir mas merces"; citando questi versi, Riquer/Badia 1984 affermano erroneamente che appartengono a "una cançó [...] citada dins de la *Passio Amoris* (xviii, 110-112)": in realtà, com'è noto, nella *Passio* vengono citati i v. 38 e 41 della celeberrima *Can vei la lauzeta*.

17-18. Inevitabile anche la citazione di RbAur, *En aital rimeta prima* (P.-C.

389.26) 25-27/29: “Si que’l cor m’art, mas no’ m rima / ren de foras, mas dinz rim; / q’Amors l’enclav’e l’escrinha / ... / e’l ten pres dinz son escrinh”.

17. Cfr. BnVent, *Ben m’an perdut* (P.-C. 70.12) 14: “aissi’ m te pres s’amors e m’aliama” e Perd, *Tot l’an mi ten Amors* (P.-C. 370.13) 14-19: “et enaissi es mainta gens trahida / que’l mena lai on puois lo lia e’l pren; / et eu puesc dir atressi veramen, / quez ieu seguì Amor tan que’l saup bo, / tant mi menet tro fui en sa preizo. / E te’ m lai pres ...”. — *pres*: ‘prigioniero’. — *en son carçre*: cfr. LIIcart, *Si be no’ m platz* 32: “lanç’me de si e mete’ m dins son carçer”.

18. *coffre*: il termine ricorre, sempre in rima, e per sicura imitazione dei v. 18-19 di *Jus lo front*, in un componimento anonimo citato in Riquer/Badia 1984: 171: “Muntatz m’avets e lexatz me dexendre, / car gaug ni be ne plasers no’ m profre / celha que te mon cor dins en son coffre” (*Be’n faits perven, amors, que pauc vos costi* 25-28; si cita da Riquer 1950).

19. *tancat jus claus*: ‘chiuso a chiave’; per *tancat* cfr. DCVB 10 132.

20. *on*: ‘dónde’; cfr. DCVB 8 1: “indicava el lloc de procedència o la cosa que origina un fet”. — *mover*: SW 5 338: “sich in Bewegung setzen, aufbrechen”. — *encontre*: SW 2 449: “Gegend”. Il verso può tradursi con ‘senza via d’uscita’.

21/38/44. *ferma ... desferma ... afferma*: questa serie di non-rimanti costituiscono in realtà una sequenza di rime ricche (le ultime due anche derivate) che, in ambito trobadorico e di poesia catalana anteriore a Jordi, abbiamo riscontrato (dati del *Rimario* di Beltrami alla mano) solo in AimPeg, *En Amor trob* (P.-C. 10.25) 37-48; prima di citare parte di questi versi, è importante sottolineare che la canzone di Aimeric è presente, sia pure con lacuna ai v. 41-44, nel codice 146 della Biblioteca central de la Diputació Provincial (siglato Sg), esemplato in Catalogna nel XIV secolo, lo stesso codice che tramanda, tra l’altro, ben sette componimenti di Arnaut Daniel. Tra i versi che citeremo (45-48), particolarmente interessante appare il 46, dove si parla di *sens* che *no’ is camja ni’ s desferma* (che potrebbe aver suggerito a Jordi l’idea di amore che *desferma* i *sinch senys* a 38): “Na Biatriz d’Est, tant etz fina e ferma / qe’l vostre sens no’ is camja ni’ s desferma, / don vostre laus si meillura e s’aferma; / e puois mos chans e mos digz o referma”. Notevole appare anche 42 (ma manca in Sg), che nel secondo emistichio reca *si que chascus aferma*, specularmente al corrispettivo di *Jus lo front* 44 (*may que nulls homs afferma*).

21-24. Cfr. AFebrer, *Amors, qui tost fér* 190-91/196-206: “mon cor pensant en vos, en qui / s’es tot fermat, / ... / E’s axí tots jorns amarà / e’ us servirà, / [e] celerà / los bens, e los mals sofferrà; / que sol un punt / james de vos se partirà / per los mals qu’à / ne pels qu’aurà, / ans sta ferm e’z starà / com un fort munt”.

21. *l’amor ... ferma*: cfr. Blacst, *Be volgra* (P.-C. 96.2) 37-39: “Ja douz’amors que m’a conques / mi te si que nom vir aillors, / anz istai tan ferm’el dreit cors” e LIIcart, *Can me sove* 17: “Dins en mon cor vos am d’emor ten ferma”.

22. *punt*: “usat adverbialment en oracions negatives, equival a ‘gens’ (com el fr. *point*)” (DCVB 8 984). — *per angoxa*: compl. di causa (‘a motivo dell’angoscia’): probabilmente la paura del carcere, di una sudditanza amorosa che chiude ogni spazio di libertà; come a dire: ‘neanche la paura di una quasi tumulazione amorosa fa allontanare il mio cuore da voi’.

23. Sulla base dei già citati v. 205-06 di AFebrer, *Amors, qui tost fér* (“ans sta ferm e’z starà / com un fort munt”), di cui questo verso appare citazione lievemente va-

riata, si propone di leggere *ans es[t]à'y ferm com torres* ('anzi resta fermo là [vicino a voi] come una torre'); Riquer 1955 e Riquer/Badia 1984 leggono *ans es [s]ay ferm com torres* ('ans resta aquí ferm ecc.').

24. *e*: la caduta della nasale in posizione finale, anche in monosillabi (*non>no, en>e*), viene definita solitamente, nelle grammatiche del provenzale, *n* mobile. — *blanxa colomba: pura et candida colomba* è chiamata anche Laura in *RVF* 187 5-6: "Ma questa pura et candida colomba, / a cui non so s'al mondo mai par visse".

25. *Bella sens par*: cfr. Isarn Marques, *S'ieu fos* (P.-C. 256.1) 12: "qu'ieu vi lieys qu'a beutatz ses par!" e l'*incipit* di Llicart, *Belha ses par, en pretz e laus s'abonda; Dona ses par* è invece, com'è noto, il *senhal* della donna cantata da Gilabert de Próixita. — *pressensa noble*: cfr. le significative varianti di GPróixita, *Dels ayadors* 14-15: "que'm mès al cor l'amoros pensamén / e'l sovenir de sa noble pervença" e Llicart, *Eras quant vey* 29: "si que no'l say en sa nobla persona" e *Si be no'm platz* 40: "tan pendre gaug remiran son cors noble".

27. *donos: DCVB* 4 568: "bell i graciós". — *lluu pus que fina pedra*: anche se il motivo non pare estraneo alla lirica trobadorica e a quella catalana anteriore a Jordi (cfr. Caden, *Ai, dousa flors* [P.-C. 106.5] 1-4: "Ai, dousa flors ben olenz, / plus clara que flors de lis / ni miracdes ni robis / ni carboncle<s> resplandenz"), è sicuramente assente in entrambe il rimante *pedra*; nel significato di 'pietra preziosa' esso risulta assente anche nella poesia italiana predantesca. Motivo e rimante si riscontrano nella 'petrosa' dantesca *Amor, tu vedi ben* 19-21: "E mai non si scoperse alcuna petra / o da splendor di sole o da sua luce, / che tanta avesse né vertù né luce".

29. *en flota: DCVB* 5 930: "reunits en un grup".

30-31. "Carboncla és sobre totes les altres pedres precioses de claradat per ço com ella ha tan gran claradat que hom pot estar sens luz devant ella, per ço com la sua color és axí con a foch ardent, e trobe's en Libia, e és dit que de totes les altres virtuts de les altres pedres són en ella" (Gili 1977: 20). Ai riscontri addotti da Riquer/Badia (1984: 173) e Pujol (1986: 242-43) (che ricordano anche l'utilizzazione di *carboncle* come *senhal* in Arnaut de Maruelh e Pastrana), si possono aggiungere i seguenti: *Rosa plasent* 8: "carboncle relusent" (Spaggiari 1977: 298); NVinyoles, *Mare de Deu* 16: "carvoncle pur de la divinal mena" e Id., *O, pur engast d'alt carvoncle feta*. In ambito italiano il 'carbonchio' è talora sostituito dal 'rubino': cfr. *Mare amoroso* 141-42: "e di valor portate mag<g>ior pregio / che non fa il buon rubin fra l'altre pietre" e Chiaro XLI 12-14: "al mio parer passate, / come robino passa di valore / ogn'altra pietra, e voi l'altre d'amore".

30. *jusmetetz*: lezione congetturale di Riquer 1955 che si fonda essenzialmente sulla documentazione di *DCVB* 6 802 su *jusmetre*; accogliamo con riserva la proposta perché riteniamo che una lettura *jus-tenetz*, ecdoticamente più sostenibile (il codice reca *justametz*), non sarebbe da escludere: vi osta l'assenza di un verbo *jus-tener* (ma potrebbe trattarsi di nuovo conio) nei lessici catalani e provenzali (ma non in quelli italiani: cfr. *tener giù* in Tommaseo-Bellini 1865-79 s.v. *tenere*).

31. Interessante il riscontro segnalato in Fratta 1992: 13 (Giacomo da Lentini, *Diamante, né smiraldo, né zafino* 9: "E di vertute tutte l'autre avanza").

32. La comparazione si ritrova anche in *D'aver lo nom* 25-26: "Si com l'astors ha dreyta senyoria / dessus lo poch esmirle sens comptar"; cfr. BtBorn, *Qan la novella*

*flors* (P.-C. 80.34) 49-50: “Si cum l’auzeill son desotz l’aurion / son las autras sotz la gensor del mon”.

33. *mescla*: (*mascle* P) l’ipotesi *m’ascla* formulata da Riquer 1955, 152 e passata in Riquer/Badia 1984, 175, si basava essenzialmente sul significato di ‘scheggia’ (“Span, Abfall von Holtz” secondo *SW* 3 315) dato a 28 *stella*; la presenza di *ascla* (sost. e verbo) nel *Diccionari de Rims* di Jaume March appariva come una decisiva conferma. Avendo dimostrato nell’introduzione che il secondo emistichio di 28 è stato frainteso dai due editori, viene a cadere il principale sostegno a quella ipotesi; inoltre, anche volendo prescindere da 28, appare difficilmente negabile che *asclar* dia un senso stentato a 33 che mal si armonizza col contesto: fatti che non sembrano verificarsi con una lettura *mescla*, interpretabile in due modi distinti ma parimenti ammissibili: 1) come forma mediale (‘l’amore che vi porto mi invade tutto’; lett. ‘si intrufola in tutte le parti [della mia persona]’); 2) con valore assoluto di ‘confondere, creare confusione’ (in pratica ‘sconvolge ogni parte di me’). La seconda ipotesi è forse da preferire perché con questo significato 33 anticiperebbe quanto ribadito a 37 (“Mas suy torbats que no fonch Aristotills”).

34. *quan*: opportuna la nota di Siviero (1997: 131): “la correzione di Riquer/Badia in *quar* è inutile perché *quan* può avere valore causale oltre che temporale”.

35-36. Cfr. ArnDan, *Lo ferm voler* (P.-C. 29.14) 27-28: “tan fin’amors cum selha qu’el cor m’intra / non cug fos anc en cors no neis en arma”.

37. *torbats*: ‘alterato, sconvolto’: cfr. *DCVB* 10 352. — *Aristotills*: “Cominciando da Adamo, David, Sansone, Ercole, Ippocrate, Aristotele e mille altri illustri figuravano nella lunga lista delle vittime degli inganni muliebri. [...] Ad Aristotele era toccato un racconto d’origine orientale, secondo il quale il filosofo sarebbe assoggettato a portare il basto per volere d’una donna da lui amata” (Comparetti, II, 1946: 109-11). Il riferimento è naturalmente al *Lai d’Aristote* di Henri d’Andeli, una sorta di *fabliau* sentenzioso scritto nella prima metà del XIII secolo e che ebbe una vasta fortuna nell’Europa tardomedievale.

38. *d’amor qui m’art*: quasi sovrapponibile al primo emistichio di BtCarb, *Atres-si fay* (P.-C. 82.8) 39: “amors, que m’art, me fetz los huelhs abdos”.

40. Questo verso è il risultato della combinazione di due versi della sestina di Arnaut Daniel: 21 (“qu’aitan vezis cum es lo detz de l’ongla”) e 30 (“mos cors no’s part de lieis tan cum ten l’ongla”).

41. *net de frau e delicte*: ‘non macchiata da inganno o delitto’; per *net DCVB* 7 742 annota: “exempt de taca, de brutícia, [...] que [...] corrompen o torben la puresa”.

42. *prenets de me pietats*: l’uso transitivo di *prendre* con termini come *merce* e *pietat* è un’anomalia; in ambito romanzo, e almeno limitatamente alla lirica, era di rigore la forma intransitiva e il dativo della persona (l’argomento è trattato con dettagli in Fratta 1992: 10-12, cui si rinvia). Non si può escludere, e anzi, considerare le numerose tracce dantesche evidenziate in *Jus lo front* da questo lavoro, si deve ritenere molto probabile, che Jordi abbia derivato l’“anomalia” dall’unico precedente di quel tipo di costruito che ci è stato possibile rinvenire: il verso 51 di *Amor, che movi tua virtù* (“guarda la vita mia quanto ella è dura, / e prendine pietate, / ché lo tuo ardor per la costei bieltate / mi fa nel core aver troppa gravezza”), una canzone dantesca forse già nota al poeta valenzano (cfr. l’introduzione).

43. 'e non consentite che io muoia mentre vi amo'. — *suffrats*: per *sofrir* = 'consentire' cfr. *SW* 7 750 ("dulden, zulassen, gestatten") e *DCVB* 9 974. — *peresca*: cfr. Fratta 1992: 13.

45-46. Cfr. ArnDan, *En breu* (P.-C. 29.9) 9-12: "Amors es de pretz la claus / e de proeza us estancx / don naisson tug li bon frug, / s'es qui leialmen los cuelha".

46. *hon valor grans pren s'ombra*: la locuzione 'prender l'ombra', che Riquer (1955) e Riquer/Badia (1984) interpretano con la chiave di P<sub>Vid</sub>, *Car'amiga* (P.-C. 364.15) 9-10: "Quar vos etz arbres e branca / on fruitz de gaug s'asazona", a noi sembra un'evidente metafora per significare lo stare come a casa propria, in pieno agio, nella sede più naturale (quindi, nello specifico: 'dove il valore sta nella sua sede naturale'): è, perciò, nient'altro che una variante di quella ('stare all'ombra') usata da Dante nella sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (cfr. 15-16: "perché si mischia il crespo giallo e 'l verde / sì bel, ch'Amor li viene a stare a l'ombra" [Contini: "A l'ombra. Si dovrà intendere che Amore scenderà ad abitare la sua solita sede"]) e variata in Petrarca, *Se 'l pensier che mi strugge* (*RVF* 125) 20-22: "Miri ciò che 'l cor chiude / Amor et que' begli occhi, / ove si siede a l'ombra". Per il motivo cfr. anche Llicart, *Belha ses par* 2: "Joys e Valors, e'n vos fan resedença" e *Can me sove* 9: "Dona presans, on grans valors s'alberga".

47. D'obbligo il rinvio ancora ad ArnDan, *Lo ferm voler* (cfr. 4: "e cossentis m'a celat dins sa cambra").

48. Cfr. BnVent, *Pel doutz chan* (P.-C. 70.33) 29/35: "Domna, vostre sui e serai, / ... / tan com la vida m'er durans".

49. *richs balays*: cfr. GcFaid, *Ges no'm tuoill* (P.-C. 167.29) 66-71: "Us avinens rics jais / fis, valens e verais, / a N'Agout mon seignor / sobr'autretant e mais / cum a mais de valor / d'un veir'us rics balais". — *balays*: "Balays és una pedre qui a color de enbís, mes és pus foscha de color que retrau a rosseta color, e és de natura de rubís. Aquesta pedre ha aital virtut que tol males cogitacions e tol lutzuria en aquell qui 'l porta e fa pau entre dos enamichs" (Gili 1977: 4). — *portats le timbre*: più frequente *portare* o *tenere la corona* (molti esempi, che si aggiungono a quello citato da Pujol (1986: 249) del marchese di Santillana [ma per l'area catalana cfr. anche Llicart, *Eras quant vey* 32-33: "e que del mon portas ceptra y corona, / corona port de ceura'm en l'aut banch"]) sono documentati in ambito italiano: cfr. *GAVI* 3<sup>4</sup>, 76-78); per *timbre* Riquer/Badia (1984: 177) annotano: "en l'accepió heràldica de "corona i cimera": cfr. DGuiot, *Reys magniffichs* 17: "vi star un rey, portant sobre 'l cap timbre".

50. *mundanal registre*: forse per distinguerlo da quello divino (cfr. *GDLI* s. v. *registro*), dove i valori e le graduatorie seguono altri criteri.

51-52. Cfr. Cavalier Lunel de Monteg (P.-C. 289.2) 13: "qu'en vos lauzors e pretz e joys flourish" e AFebrer, *Dompna, lo jorn* 33-34: "Qu'enaxí crex tots jorns vostra beutats / e valors grans qui de vós naix e brulha".

51. *en vos, cors*: dissentiamo dal parere di Milà, condiviso dalla vulgata ma non sorretto da alcun supporto documentario, secondo cui il *vos* "parece un galicismo, por *vostre*". — *cors*: senza più aggettivi; dopo l'orgia attributiva dei v. 26-28 (*bel cors bell, gays e donos, amors, bels, penetrans*), già a 41 il *cors* della donna è semplicemente *donos*; a 51 diventa *cors tout court*, *cors* per eccellenza, *cors* senza aggiunta d'altro. — *naix ... e revida*: "If, however, the subject is made up of two or more coordinated sin-

gular nouns, the verb usually appears in the singular, especially though not exclusively, when it precedes the subject” (Jensen 1986, § 696).

52. *Pantasilea*: considerata la rilevante presenza dantesca negli *estramps*, è forse il caso di aggiungere all’elenco di autori, presumibilmente noti a Jordi, che parlano di questa mitologica regina amazzone (Jaume Conesa, Bernat Metge, Andreu Febrer e Juan Rodríguez del Padrón), compilato da Riquer/Badia 1984, 178, anche il nome di Dante, che addirittura la elegge tra gli “spiriti magni” del Limbo (cfr. *Inf.* 4 118-24: “Colà diritto, sovra ’l verde smalto, / mi fuor mostrati li spiriti magni, / che del vedere in me stesso m’essalto. / I’ vidi Eletra con molti compagni, / tra ’ quai conobbi Ettòr ed Enea, / Cesare armato con li occhi grifagni. / Viddi Cammilla e la Pantasilea”).

#### BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Le citazioni dantesche provengono dalle seguenti edizioni: a) *La Commedia secondo l’antica vulgata*. PETROCCHI, Giorgio (ed.) (1966-67). Milano: Mondadori, 4 vol.; b) *Rime*. CONTINI, Gianfranco (ed.) (1980<sup>4</sup> [1939]). Torino: Einaudi, 343 p.; c) *Vita Nova*. GORNI, Guglielmo (ed.) (1996): Torino: Einaudi, XLVIII, 389 p.

AFebrer FEBRER, Andreu: *Poesies*. RIQUER, Martín de (ed.) (1951). Barcelona: Barcino, 172 p.

AimPeg SHEPARD, William P. / CHAMBERS, Frank M. (ed.) (1950): *The Poems of Aimeric de Peguilhan*. Evanston: Northwestern University Press, 254 p.

AMarch MARCH, Ausiàs: *Poesies*. BOHIGAS, Pere (ed.) (1952-59). Barcelona: Barcino, 5 vol.

Appel 1890 APPEL, Carl (1890): *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*. Leipzig: Fues’s Verlag, 354 p.

ArnDan ARNAUT Daniel: *L’aur amara*. EUSEBI, Mario (ed.) (1995). Parma: Pratiche, 162 p.

Badia 1994 BADIA, Lola (1994): “Postilles naturals a Lluïl i Jordi de Sant Jordi”. *The Discerning Eye. Studies presented to Robert Pring-Mill on his Seventieth Birthday*. Oxford: The Dolphin Book, 228 p.

Baselga 1896 BASELGA Y RAMÍREZ, Mariano (1896): *El cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza: Gasca.

Blacst KLEIN, Otto (ed.) (1887): “Der Troubadour Blacassetz”. *Städtische Realschule zu Wiesbaden Jahresbericht über das Schuljahr 1886-87*. Wiesbaden: Carl Ritter, p. 1-24.

BnVent APPEL, Carl (ed.) (1915): *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*. Halle: Max Niemeyer, CXLV, 404 p.

BtBorn GOUIRAN, Gérard (ed.) (1985): *L’amour et la guerre: l’oeuvre de Bertran de Born*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 2 vol.

BtCarb CONTINI, Gianfranco (ed.) (1937): “Sept poésies lyriques du troubadour Bertrand Carbonel de Marseille”. *Annales du Midi*. Vol. 49. Toulouse: Privat, p. 113-52.



- Caden ZEMP, Joseph (ed.) (1978): *Les poésies du troubadour Cadenet*. Bern [ecc.]: P. Lang, 419 p.
- Cavalier Lunel de Monteg Appel 1890: 189.
- Chiaro CHIARO DAVANZATI: *Rime*. MENICETTI, Aldo (ed.) (1965). Bologna: Commissione per i testi di lingua, LXI, 485 p.
- Comparetti 1946 COMPARETTI, Domenico (1946): *Virgilio nel medio evo*. Firenze: La Nuova Italia, 2 vol.
- Contini 1960 CONTINI, Gianfranco (ed.) (1960): *Poeti del Duecento*. Milano-Napoli: Ricciardi, 2 vol.
- Dguiot RIQUER, Martín de (1962): "Poesía catalana en elogio de Alfonso el Magnánimo". *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*. Vol. 8. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, p. 97-103.
- Di Girolamo / Siviero 1999 DI GIROLAMO, Costanzo / SIVIERO, Donatella: "Da Orange a Beniarjó (passando per Firenze). Un'interpretazione degli *estramps catalani*". *Revue d'études catalanes*. Vol. 2. Montpellier: Université Paul Valéry, p. 81-95.
- ED *Enciclopedia Dantesca* (1970-76) Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 5 voll. e Appendice.
- FqMars STRONSKI, Stanislaw (1968 [1910]): *Le troubadour Folquet de Marseille*. Genève: Slatkine reprints, 285 p. [Ripr. facs.].
- Fratta 1992 FRATTA, Aniello (1992): "Jordi de Sant Jordi e i Siciliani", *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*. Vol. 17. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, p. 7-21.
- GAVI COLUSSI, Giorgio (ed.) (1983-): *Glossario degli antichi volgari italiani*. Helsinki: distributed by G. Colussi; poi Foligno: Editoriale Umbra, 20 vol.
- GcFaid MOUZAT, Jean (ed.) (1965): *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du 12. siècle*. Genève: Slatkine reprints, 724 p. [Ripr. facs.].
- GDLI BATTAGLIA, Salvatore / BARBERI SQUAROTTI, Giorgio (ed.) (1961-): *GDLI*. Torino: UTET, 19 vol.
- Gili 1977 GILI, Joan (1977): *Lapidari: tractat de pedres precioses*. Oxford: The Dolphin Book, 49 p.
- GPróixita PRÓIXITA, Gilabert de: *Poesies*. RIQUER, Martín de (ed.) (1954). Barcelona: Barcino, 94 p.
- Isarn Marques Appel 1890: 167.
- Jensen 1986 JENSEN, Frede (1986): *The Syntax of Medieval Occitan*. Tübingen: Niemeyer, 431 p.
- LlIcart MOLAS, Joaquim (1962): "L'obra lírica de Lluís Icart". *ER*. Vol. 10. Barcelona: IEC, p. 227-54.
- Mare amoroso* CONTINI, I, 1960: 483-500.
- Massó 1902 MASSÓ I TORRENTS, Jaume (1902): *Obres poètiques de Jordi de Sant Jordi*. Barcelona; Madrid: L'Avenç, XIV, 55 p.
- Milà 1864 MILÀ I FONTANALS, Manuel (1864): "Catalanische Dichter. Erste Periode: von den Anfängen des 14. bis zu den des 15. Jahrhunderts". *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*. Vol. 5. Berlin-Leipzig, p. 137-90.
- NVinyoles FERRANDO, Antoni (ed.) (1978): *Narcís Vinyoles i la seua obra*. València: Universitat, 254 p.

- Parramon 1992 PARRAMON I BLASCO, Jordi (1992): *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona: Curial / PAM, 336 p.
- P.-C. PILLET, Alfred / CARSTENS, Henry (1968 [1933]): *Bibliographie der Troubadours*. New York: Burt Franklin, XLIV, 518 p. [Ripr. facs.].
- Perd CHAYTOR, H. J. (ed.) (1926): *Les chansons de Perdigon*. Paris: Champion, XI, 73 p.
- PMarch MARCH, Pere: *Obra completa*. CABRÉ, Lluís (ed.) (1993). Barcelona: Barcino, 296 p.
- PRmToul CAVALIERE, Alfredo (ed.) (1935): *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*. Firenze: Olschki, XX, 168 p.
- PVid PEIRE VIDAL: *Poesie*. (AVALLE, d'Arco Silvio (ed.) 1960). Milano- Napoli: Ricciardi, 2 vol.
- Pujol 1986 PUJOL, Josep (1986): "Sobre els *stramps* de Jordi de Sant Jordi". *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu Figueras*. Vol. I. Barcelona: PAM, p. 223-52.
- Pujol 1994 MARCH, Jaume: *Obra poètica*. (PUJOL, Josep (ed.) 1994). Barcelona: Barcino, 307 p.
- RbAur PATTISON, William T. (ed.) (1952): *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 225 p.
- Rimario BELTRAMI, Pietro G. (ed.) (1988): *Rimario trobadorico provenzale*. Vol. I. Pisa: Pacini, 284 p.
- Riquer 1935 RIQUER, Martín de (ed.) (1935): *Jordi de Sant Jordi*. Barcelona: Llibreria Catalonia, 75 p.
- Riquer 1950 RIQUER, Martín de (1950): "Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurren en las justas de Tolosa". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Vol. 26. Castellón : Sociedad Castellonense de Cultura, p. 300-308.
- Riquer 1951 RIQUER, Martín de (1951): " 'Stramps' y 'Midons' de Jordi de Sant Jordi". *Revista Valenciana de Filologia*. Vol. 1. Madrid: C.S.I.C., p. 9-62.
- Riquer 1955 RIQUER, Martín de (ed.) (1955): *Jordi de Sant Jordi*. Granada: Universidad de Granada, 225 p.
- Riquer / Badia 1984 RIQUER, Martí de / BADIA, Lola (ed.) (1984): *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*. València: Tres i Quatre, 367 p.
- Romeu 1977 ROMEU I FIGUERAS, Josep (1977): "Comentaris al Cançoner de Jordi de Sant Jordi". *Serra d'Or*. Vol. 19. Barcelona: PAM, p. 153-56.
- RVF PETRARCA, Francesco: *Canzoniere*. CONTINI, Gianfranco (ed.) (1975<sup>6</sup> [1964]). Torino: Einaudi, XXXVIII, 471 p.
- Siviero 1997 JORDI DE SANT JORDI: *L'amoso cerchio: poesie dell'ultimo trovatore*. (SIVIERO, Donatella (ed.) 1997). Milano-Trento: Luni, 147 p.
- Spaggiari 1977 SPAGGIARI, Barbara (1977): "La 'poesia religiosa anonima' catalana o occitana". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. III serie, vol. 7. Pisa: Scuola Normale Superiore, p. 117-350.
- SW LEVY, Emil (1894-1924): *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*. Leipzig: Reisland, 8 vol.
- Tommaseo / Bellini 1977 TOMMASEO, Nicolò / BELLINI, Bernardo (1977 [1861-79]): *Dizionario della lingua italiana*. Milano: Rizzoli, 20 vol. [Ripr. facs.].

## RIASSUNTO

Si anticipa qui il testo e il commento di uno dei componimenti più problematici del piccolo canzoniere di Jordi de Sant Jordi, oggetto della futura edizione critica nella collezione *Els Nostres Clàssics*, a cura di Donatella Siviero e dell'autore del presente contributo. Insieme con nuove proposte testuali e interpretative, il saggio intende fornire anche nuove risposte ai molteplici quesiti che gli *estramps* jordiani pongono al lettore moderno: dalla particolare e anomala forma metrica (tutte rime negative) al rapporto con la tradizione poetica medievale. In quest'ambito si sono individuate importanti tracce di un dialogo privilegiato con l'opera dantesca, sia con quella più strettamente lirica, sia con la *Commedia*: questi indizi, uniti alla probabile convinzione di Jordi che fosse Dante l'inventore della rima negativa, fanno ritenere non esagerata e non priva di fondamento la definizione degli *estramps* come di una sorta di "omaggio a Dante".

PAROLE CHIAVE: Jordi de Sant Jordi; *estramps*; lírica catalana; segle xv; Dant als Països Catalans.

## ABSTRACT

This article gives a preview of the text and commentary of one of the most problematic pieces of the little *cançoner* (anthology) of Jordi de Sant Jordi, which will be published in a critical edition in the collection *Els nostres clàssics* prepared by Donatella Siviero and the author of these lines. Together with new textual and interpretative proposals, this article seeks to offer new answers to the many questions posed to the modern reader by Jordi de Sant Jordi's *estramps*: from their particular anomalous metric form (all «negative rhymes») to their relation to the medieval poetic tradition. In this respect it points out the important signs of a privileged dialogue with Dante's works, including those which are most properly lyric as well as the *Commedia*. These signs, together with Jordi de Sant Jordi's probable conviction that Dante was the inventor of negative rhyme, lead us to think that it would be neither exaggerated nor unfounded to define the *estramps* as a sort of "homage to Dante".

KEYWORDS: Jordi de Sant Jordi, *Estramps*, Catalan lyric poetry, 15th century, Dante in the Catalan Countries.