

## Dalla Francia alla Spagna, via Napoli. Vicende di una *chanson de femme*\*

Marcello Barbato  
Università di Napoli L'Orientale

### La questione

In questo intervento cercheremo di ricostruire i rapporti tra tre versioni di una *chanson de femme* che presentano sensibili differenze non solo testuali ma anche linguistiche.

Quella di attestazione più antica si trova nel Canzoniere musicale di Montecassino (Archivio, ms. 871) che, databile intorno al 1480, contiene una produzione in latino, francese, italiano e spagnolo legata alla corte aragonese di Napoli (Mc).<sup>1</sup> Segue un componimento del *Cancionero musical de Palacio* (Real Biblioteca, ms. 1335), che notoriamente riflette l'ambiente della corte dei Re Cattolici (M).<sup>2</sup> Più o meno contemporaneo dev'essere il canzoniere musicale di Parigi (Bibliothèque Nationale de France, fr. 12744) che contiene la terza versione (P).<sup>3</sup>

Un'esile canzoncina, ma forse tutt'altro che insignificante, anzi doppiamente degna di attenzione: come significativo episodio storico e come tipo esemplare di trasmissione. Soffermiamoci brevemente su ciascuno dei componimenti.

### Mc

*Cancionero musical de Montecassino*, c. 144Ar.

Edizioni: Dutton & Roncero (I, 378), Romeu Figueras (2000, num. 101);<sup>4</sup> Elia & Zimei (num. 13).<sup>5</sup>

Dindiridin,  
ridin, rindayna,  
dindiridin

1 Me levay un domatin,  
2 matinet danant l'alba,  
3 per andar a un giardin  
4 per collir la cirofrada.  
Dindiridin

Elia & Zimei, che pubblicano le poesie spagnole del Canzoniere, ne descrivono anche dettagliatamente l'impostazione e la *mise en page*. Riteniamo qui soltanto l'osservazione (21) che nel manoscritto il testo verbale appare subordinato a quello musicale, come mostra anche il fatto che “i testi vergati sotto il *superius* siano pervenuti spesso incompleti.”<sup>6</sup> La possibilità che i testi non siano esemplati su un antigrafo ma

---

\* Grazie a Francesco Carapezza, Maria D'Agostino, Sofia Lannutti e Giovanni Palumbo. A Lia Vozzo, che mi ha accompagnato con sapienza e affetto nei miei anni di formazione.

<sup>1</sup> Si vedano, per gli aspetti musicologici, Pope e Pope & Kanazawa.

<sup>2</sup> Il componimento fa parte del nucleo originario del *Cancionero* risalente al 1500 ca. (cfr. Dutton & Roncero, 503 e 507). Per la musica cfr. Anglés.

<sup>3</sup> La presenza del *romance* sulla morte dell'infante Alfonso di Portogallo permette di fissare al 1491 il termine *post quem*. Per un approccio musicologico cfr. Kraft.

<sup>4</sup> Cfr. già Romeu Figueras 1965, 441.

<sup>5</sup> A p. 146-147 trascrizione con musica.

<sup>6</sup> Ricordiamo che il testo verbale viene trascritto sotto il rigo della voce principale (*superius*), mentre le altre voci (*tenor*, *contra*) recano solo l'incipit.

dedotti dalla tradizione orale, con i conseguenti effetti deformanti, viene messa in conto dagli autori e applicata anche al nostro caso.<sup>7</sup>

L'onomatopea. Il nucleo generativo *din* dà luogo a una duplicazione ed espansione (*din-diri-din*). Nella seconda ripetizione abbiamo uno scorciamiento (*dindiridin > ridin*), seguito da una variante che va probabilmente restituita come *\*ridayna* [ri'dapa];<sup>8</sup> la variazione (*ridin > ridaña*) suppone dunque: cambio della vocale (apofonia), nasale palatale anziché alveolare, uscita femminile anziché maschile. La terza ripetizione è uguale alla prima.

La metrica. Romeu Figueras (2000, 111) dà la seguente formula (n = verso irrelato, in maiuscola la rima del *refrain*):

$$n^8 A^4 \quad a^7 b^6 a^7 b^6 | A^4$$

Questa descrizione si può ritoccare alla luce di alcune considerazioni: 1) come abbiamo appena visto, il ritornello onomatopeico forma con le sue tre ripetizioni piuttosto tre versi che due; 2) il v. 4 ha sette posizioni e non sei, come anche il v. 2, una volta operata la correzione *alba > albada*, che ripristina al tempo stesso il computo sillabico e la rima consonante; 3) come apparirà chiaro dagli altri testi, l'alternanza maschile/femminile è strutturale e merita dunque di essere formalizzata; infine, 4) per il ritornello si possono utilizzare come più invalse le lettere *xy*. Ne risulta la struttura seguente:

$$x^4 y^4 x^4 \quad a^7 b^7 a^7 b^7 | x^4 \quad a = x$$

Il confronto con M, da un lato mostrerà che l'identità *a = x* non è *vincolante*, dall'altro rivelerà più chiaramente la struttura metrica di Mc come quella di un *villancico*.<sup>9</sup>

La lingua. Romeu Figueras (2000, 111) intravede nel pezzo un "base lingüística catalana," Elia & Zimei (140) parlano di un "curioso miscuglio di provenzale e catalano." Vediamo nel dettaglio:

- 1 *me levay* potrebbe essere tanto italiano come francese; *domatin* è probabilmente il cat. *dematí*, avverbio che può essere anche sostantivato: *un dematí, aquell dematí*, ecc. (DELCat 5, 543);<sup>10</sup> se è così abbiamo da un lato una determinazione diatopica (giacché l'uso sostantivato è ristretto al catalano centrale), dall'altro una notevole retrodatazione (giacché la prima attestazione di tal uso risale al XVIII secolo);
- 2 *matinet* è senz'altro il fr.a., prov.a. *matinet* 'de bon matin' (FEW 6/1, 537); la forma omonima catalana infatti è un semplice alterato di *matí* (DCVB); la correzione proposta *alba > albada* fornirebbe un'ulteriore retrodatazione, giacché il cat. *albada* è attestato solo a partire dal 1500 ca. (*Viudes e donzelles*, DELCat 1, 37);
- 3 *andar* è italiano ma potrebbe essere un adattamento superficiale di prov., cat. *anar*;

<sup>7</sup> Cfr. p. 30: "la trasmigrazione mnemonica in altre tradizioni, di versi cantati da varie generazioni di poeti, ha prodotto inoltre plurime versioni, come nel caso di *Dindiridin / ridin / rindayna*."

<sup>8</sup> Più oneroso sarebbe correggere ovunque *-diri-> -dirin-*.

<sup>9</sup> Sulla struttura del *villancico* cfr. Tomassetti, 112-113. Sull'importanza della corte aragonese di Napoli per la codificazione del genere ib. 29 e 39.

<sup>10</sup> Il passaggio *de-> do-* si dovrà al copista italiano.

- 4 *collir* è latamente galloromanzo (fr. *cueillir*, occit. *colhir*, cat. *cullir*); *cirofrada* è il fr. *giroflée* ‘violaciocca’ che è passato anche al prov. *juriflado*, piem. *gilofrada*, cat., cast. *giroflé* (REW 1727; FEW 2, 447;<sup>11</sup> DCVB; DCECH).

Insomma, un tessuto linguistico catalano (ma il catalano provenzaleggiante della lingua poetica!) sembra coprire un sostrato galloromanzo ed essere coperto a sua volta da una leggera patina italiana.

## M

*Cancionero musical de Palacio*, c. 244v.

Edizioni: Romeu Figueras (1965, num. 359); Dutton & Roncero (II, 551); Frenk (1990, num. 296); González Cuenca (num. 359).

Riproduzione: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/236>.

Dindirindin,  
dirindin, dirindaña,  
dindirindin

1 Ju me levé un bel maitin,  
2 matineta per la prata,  
3 encontré le ruyseñor  
4 que cantava so la rama.  
Dindirindin

5 Encontré le ruyseñor  
6 que cantava so la rama.  
Dindindirin<sup>12</sup>

7 Ruyseñor, le ruyseñor,  
8 facteme aquesta embaxata.  
Dindirindin<sup>13</sup>

9 y digaolo a mon ami  
10 que ju ja so maritata.  
Dindirindin<sup>14</sup>

L’onomatopea. Adotto la segmentazione di González Cuenca, più coerente con quella di Mc. Anche qui l’uscita della seconda ripetizione si distingue dalla prima e dalla terza (-in) per apofonia, luogo di articolazione della nasale e presenza della vocale atona (-aña).

La metrica. La struttura è quasi identica a quella del componimento precedente: i versi si confermano di sette posizioni (unico intervento necessario, la soppressione di *Ju* al v. 1).<sup>15</sup> Ma la maggiore consistenza testuale permette di precisare, da un lato, che la rima è assonante e non consonante, dall’altro che la coincidenza dei versi dispari tra loro e con *x* non è *contraignante*. La formula è dunque:

$$x^4 y^6 x^4 \quad \_7 b^7 \_7 b^7 | x^4$$

<sup>11</sup> Con la nota significativa: “im volkslied kommt *cueillir la giroflée* als erotischer euphemismus vor.”

<sup>12</sup> Manca nel manoscritto, ma cfr. nota seguente.

<sup>13</sup> Unito con una linea anche al distico precedente e a quello successivo.

<sup>14</sup> Manca nel manoscritto, ma cfr. nota precedente.

<sup>15</sup> L’aggiunta di *Ju* denota nel copista/rimaneggiatore una persistente sensibilità alla legge Tobler-Mussafia.

La struttura è quella di un *villancico*: 1) *estribillo*; 2) *mudanza* di quattro versi, di cui rimano solo i pari; 3) verso de *enlace*, che introduce la ripetizione del ritornello (*vuelta*) non esplicitata nel manoscritto. Il nostro rientra così tra gli schemi che, scrive Tomassetti (99), “atestiguan una peculiar fisionomía rímica de la mudanza, en la que la rima b se repite en los versos pares, a veces en la forma asonante: se trata de un indicio de arcaísmo de las composiciones, ya que se puede considerar como una probable interferencia con el módulo compositivo del romance;”<sup>16</sup> “los textos provistos de estos esquemas,” continua la studiosa, “están caracterizados por un tejido temático y por una caracterización estilística de tipo popular,” caratterizzazione che, come ben si vede, si attaglia perfettamente al nostro caso.

Il manoscritto altera parzialmente la struttura strofica. Come intuito o esplicitamente dichiarato dagli editori,<sup>17</sup> deve trattarsi in ogni caso di strofe di quattro versi, in cui gli ultimi due si ripetono come primi della seguente. Dal confronto con le altre versioni risulta inoltre l’omissione del distico che dice ‘entraí nel giardino per cogliere la violaciocca’ (per incomprensione dello strano *cirofrada*?).

La lingua. Dutton & Roncero (551) parlano un po’ equivocamente di “lingua franca;” più appropriatamente Romeu Figueras (1965, 441) allude a una “mezcla de formas italianas y francesas;” Elia & Zimei (140) parlano di “ibridismi franco-italo-catalani.” Elwert (4) ipotizza, sulla scorta di precedenti trobadorici, che ogni verso sia in una lingua diversa: il primo francese, il secondo italiano, il terzo spagnolo, il quarto provenzale.<sup>18</sup> Secondo Rossich (217) il testo denota la volontà di fornire una “immagine ideale” della lingua italiana, scevra da intenzioni parodiche. Scendiamo di nuovo in dettaglio:

- 1 *ju*, che supponiamo aggiunto ma è comunque confermato in 10, è il fr. o cat. *jo*; *levé* ha morfologia spagnola; MATUTINU ha derivati con *-it-* in italiano, provenzale e catalano (REW 5434; FEW 6/1, 536; DELCat 5, 541);
- 2 *matineta* si direbbe italianizzazione dell’avverbio galloromanzo *matinet*, sulla base dell’it. *mattina*; *prata* sembrerebbe italianizzazione di fr. *prée*, occit., cat. *prada* (FEW 9, 334), come probabilmente già in Cavalcanti (*Fresca rosa novella*, 3) “per prata e per rivera;”<sup>19</sup>
- 3-7 i versi sono compattamente spagnoli ma con un ricorrente innesto francese (*le*);
- 8 il verso può essere ispanizzazione tanto di un it. *\*fatemi questa imbasciata* quanto di un fr. *\*faictes moi ceste ambassade*;<sup>20</sup>
- 9 *digaolo* sembrerebbe il cat. *digau-ho* (× cast. *lo*); *a mon ami* è decisamente francese;
- 10 la sintassi di *ja* è italo- o iberoromanza; il sintagma *so maritata* è italiano.<sup>21</sup>

Il quadro è più enigmatico di quello precedente. Un fatto nuovo è la presenza di uno strato castigliano, che sembra identificabile con quello del rimaneggiatore. Anche qui non mancano i tratti francesi, ma l’elemento italiano è più pervasivo, tanto che sorge il

<sup>16</sup> Cfr. già la definizione “forma de romance” in Romeu Figueras (1965, 441).

<sup>17</sup> Romeu Figueras (1965, 441): “repetición de los dos últimos [octosílabos] del grupo anterior en los dos primeros del siguiente;” Elia & Zimei (140): “stanze legate fra loro attraverso la reiterazione dei distici”.

<sup>18</sup> Che la pratica fosse ancora attuale lo dimostra la *Cançó de quatre lengatges* (italiano, spagnolo, francese e catalano) di Romeu Lull, poeta attivo alla corte di Ferrante e la cui produzione si situa “en l’encreuament cultural de les tradicions literàries catalana, castellana i italiana (Turró, 24; l’edizione della *Cançó* è a p. 255).”

<sup>19</sup> In italiano è invece autoctono il plur. *le prata*.

<sup>20</sup> Per il fr.m. *ambassade* cfr. FEW 15/1, 19-20.

<sup>21</sup> Ma non si dimentichi che in antico *so* è anche castigliano e *maridar* tanto castigliano che catalano (DCECH 3, 853; DELCat 5, 490).

dubbio che sia volontario, e volto alla caratterizzazione linguistica della donna. Espediente di lunga durata,<sup>22</sup> e non privo di un antecedente prossimo. Penso al componimento di Carvajal – poeta *cancioneril* attivo alla corte di Alfonso e poi di Ferrante – che consiste in un dialogo tra il poeta e una donna napoletana (Compagna & Vozzo, 168):<sup>23</sup>

“¿Dónde soys, gentil galana?”  
Respondió manso et syn priessa:  
“Mía madre he de Adversa,  
yo miçer, napolitana.”

Preguntel si era casada  
o sy se quería casar:  
“Oymé – disse – esventurata,  
hora fosse a maritar!  
Ma la bona voglia è vana,  
poy fortuna he adversa,  
che mia madre he de Adversa,  
yo, meçer, napolitana.”

Proprio questo componimento appare significativamente imitato in un altro pezzo del *Cancionero de Palacio* (Romeu Figueras 1965, num. 209; e cfr. ib. I, 65 e 209):<sup>24</sup>

“Zagaleja del Casal,  
ves aquí la vía adversa.”  
“Mesquinela, que soi persa,  
che a Napoli voglio andar.”

“Como vas perdida ansina,  
que tu via no es aquésta?”  
“Con el agua y la tempesta  
me só persa esta matina.”

Sarà il caso richiamare in questo contesto anche la enciniana *Fata la parte* (Romeu Figueras 1965, num. 421), il cui italiano approssimativo serve a caratterizzare il personaggio del marito tradito (cfr. Elwert, 1-3; Rossich, 217). Diverso appare il caso dei pezzi 246, 247, 249, canzoni soldatesche e tavernarie in cui il mistilinguismo franco-italo-spagnolo sembra originario e ha effetti di *nonsense* (Romeu Figueras 1965, I 124 ss.). Più simile al nostro è il caso del pezzo 363:

“Pasé el agoa, ma julieta  
dama, pasé l’agoa.  
Venite vous a moy.”

Ju m’en anay en un vergel,  
tres rosetas fui culler.  
“Ma julioleta,  
dama, pasé el agua.  
Venite vous a moy.”

<sup>22</sup> Si ricordi *Domna, tant voi ai preiada* di Raimbaut de Vaqueiras (392, 7).

<sup>23</sup> Cfr. anche Scoles, 186.

<sup>24</sup> Un chiaro indice di dipendenza è la ripresa di *adversa*; si noti d’altra parte come il femminile *matina* compaia ancora una volta come italianismo stereotipico.

Oltre alle corrispondenze esatte (*ju*, il diminutivo *-eta*), si noti anche qui la mescolanza di elementi catalano-provenzali (il tipo *anar*), italiani (*venite*) e francesi (*vous a moy*).<sup>25</sup>

## P

Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 12744, c. 70.

Edizione: Paris & Gevaert, num. CIV.<sup>26</sup>

Riproduzione: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f20.item>.

Ladinderindine, ladinderindene, ladinderindin

1 M'y levay par ung matin,  
2 plus matin que ne souloye;

3 m'en entray en no jardin  
4 pour cuillir la girouflade.  
Ladinderindin[e, ladinderindene, ladinderindin]

5 Rencontray le rousignou  
6 qui estoit dessoubz l'ombrade.  
Ladind[erindine, ladinderindene, ladinderindin]

7 Rousignou, beau rousignou,  
8 va moy faire ung messaige,  
Lad[inderindine, ladinderindene, ladinderindin]

9 au plus gentil compaignon  
10 qui soit en toute l'armade.  
Ladin[derindine, ladinderindene, ladinderindin]

11 Porte pourpoint de veloux  
12 et la chausse d'escarlade.  
Ladind[erindine, ladinderindene, ladinderindin]

L'onomatopea. Il nucleo generativo *din*, oltre a presentare duplicazione ed espansione (*-din-derin-din*), si associa alla sillaba del canto per eccellenza (*la-*). A differenza che in M e Mc, qui le tre ripetizioni differiscono solo nell'uscita; i tratti differenzianti lì cumulati sono utilizzati in maniera più economica: la seconda ripetizione si distingue dalla prima (*-ine*) per apofonia (*-ene*), la terza per l'uscita maschile (*-in*).

La metrica. I versi sono *heptasyllabes*, corrispondenti dunque agli *octosilabos* dei componimenti precedenti. Quanto alla strofa, dalla *mise en texte* sembrerebbe che la prima abbia quattro versi, le successive ne abbiano due. In realtà anche qui abbiamo una struttura incatenata, con ripetizione del distico da una strofa all'altra. In altri casi tale struttura è rispettata dal copista, cfr. LIII (p. 54), CXVII (p. 115), CXXX (p. 131).<sup>27</sup> Come mostra il num. LIII, la ripetizione del distico è sufficiente criterio strutturale; in CXVII si aggiunge tuttavia l'ulteriore *contrainte* della rima (o assonanza) pari fissa; resta solo opzionale invece la corrispondenza delle rime dispari, che non ha seguito nel componimento:

<sup>25</sup> Elwert (4) distingue a proposito una base catalano-provenzale e un'aggiunta francese.

<sup>26</sup> La musica è a p. 57 della seconda parte.

<sup>27</sup> Si tratta di componimenti narrativi, senza ritornello; proprio la presenza del ritornello potrebbe aver perturbato nel nostro caso la *mise en texte*.

Nous estions troys jeunes fillettes  
 Qui toutes troys avions ami,  
 Dont j'en estais la plus jeunette,  
 De mes amours ne peuz jouyr.

Dont j'en estais la plus jeunette,  
 De mes amours ne peuz jouyr.  
 Je m'en allay au bois seullette  
 Et sy n'en savoys le chemin.

Je m'en allay au bois seullette  
 Et sy n'en savoys le chemin.  
 Tant l'ay cherchée que l'ay trouvée  
 Dessoubz ung aubepin fleury

...

Ancora più calzante il paragone con CXXX, dall'*incipit* quasi identico al nostro, con rima pari fissa e rima dispari sporadica:

Je m'y levay par ung matin  
 La fresche matinée  
 Et m'en entray en ung jardin  
 Pour cuillir giroflée;<sup>28</sup>

Et m'en entray en ung jardin  
 Pour cuillir giroflée,  
 Et je trovay le myen amy  
 Qui dormoit sur la préé;

Et je trovay le myen amy  
 Qui dormoit sur la préé;  
 Et je lui feis ung oriller  
 D'amours et de pensee

...

Tornando dunque al nostro testo, la corrispondenza della rima dispari (*matin* : *jardin*) è sporadica, la rima pari fissa è quasi sistematica, e tale diventa se con l'ausilio di CXXX correggiamo il v. 2 (> *a la fresche matinade*),<sup>29</sup> e con il supporto dei testi paralleli cambiamo *messaije* in *ambassade* (v. 8).<sup>30</sup>

La lingua. Elia & Zimei (140) parlano di “misto di forme franco-provenzali,” ma per evitare l'equivoco con la varietà romanza di tal nome, sarà meglio con Paris (102) parlare più esplicitamente di “*mélange de formes françaises et provençales*.” Con lo stesso Paris (X) si ricorderà che il compilatore del manoscritto parigino “*a admis des chansons des provenances les plus différentes: beaucoup d'entre elles sont normandes, [...] d'autres nous transportent à Lyon; d'autres ont été composées en Picardie ou en*

<sup>28</sup> Paris segnala le varianti *matinade* : *giroflade* del ms. fr. 1597 (su questo canzoniere vd. ib. p. XII).

<sup>29</sup> L'innovazione che postuliamo si può spiegare facilmente con l'interferenza di un'altra formula, cfr. l'*incipit* di CXXXI (p. 133): “Par un matin m'y leveoye / Plus matin que ne souloye.” Formula così stereotipata da poter già essere oggetto dell'ironia di Rutebeuf: “L'autrier .i. jor joeir [‘me promener’] m'aloie / Devers l'Ausuerrois saint Germain / Plus matin que je ne soloie, / Qui ne lief pas volentiers main [‘car je n'aime pas me lever tôt’] (Zink II, 253-254).”

<sup>30</sup> Correzione che permette anche di evitare la dieresi *fairë ung messaije*.

Bourgogne; quelques-unes sont en savoyard, en provençal, en gascon; enfin une romance espagnole est venue s'égarer au milieu des autres.”

Nel nostro caso siamo di fronte a un testo francese con tratti occitanici. La miscela è probabilmente originaria: non dimentichiamo che nel Quattrocento il francese si è imposto come lingua letteraria anche a Sud.<sup>31</sup> Sono tratti meridionali (costitutivi) la velarizzazione di [l] implosiva in *rossignou* (cfr. FEW 5, 471) e soprattutto la rima fissa in *-ade* presente in *giroflade* e *ombrade*,<sup>32</sup> e da noi supposta anche in *matinade* e *ambassade*, che sembra conferire al testo una volontaria «aria di Provenza». È invece un tratto superficiale (di copia) il possessivo settentrionale *no* (Gossen, § 68).<sup>33</sup>

### Ricostruzione

I tre componimenti si danno in appendice, come già in Elia & Zimei (142), con una disposizione sinottica che evidenzia le corrispondenze reciproche e aiuta a ricostruire i rapporti di derivazione.

Diciamo qualcosa innanzitutto sul nucleo germinale della canzone. Secondo Elia & Zimei (143), dal momento che il *refrain* ricorda il suono delle campane, alla base ci potrebbe essere «una di quelle serenate fracassone, chiamate appunto *scampanate* o *charivari*, che nel medioevo si tenevano sotto le finestre delle coppie anomale o illecite». La proposta è suggestiva ma non sembra conciliabile con la natura di *chanson de femme* del nostro testo. Dato che il momento dell'azione è fissato all'alba, mi sembra più probabile che l'onomatopea alluda alle campane del mattutino. Lo fa pensare anche la presenza dell'usignolo, che è tradizionale nunzio del giorno (cfr. Isidoro, *Etym.* XII 7 37: “Luscinia avis inde nomen sumpsit, quia cantu suo significare solet diei surgentis exortum, quasi lucinia”). Qui poi il *rossinol* è anche messaggero d'amore, come già nella lirica cortese sin da Peire d'Alvernha (323, 23): “Rossinhol, el seu repaire / m'iras ma dona vezer / e diguas li·l mieu afaire / e ill digua·t del sieu ver / ...”<sup>34</sup>

Procedendo nella ricostruzione, mi sembra lecito accomunare i due testi iberici contrapponendoli a quello francese: lo stato manoscritto di Mc ne cela probabilmente la comunanza con M, che pare d'altra parte garantita dai tratti linguistici. Decisivo mi sembra il catalanismo *digau* di M che ci autorizza, da una parte, ad attribuire un fondo catalano anche a M, dall'altra ad attribuire a Mc lo stesso sviluppo poematologico di M.

Ora, la versione iberica e quella francese differiscono nella conclusione. In P, che ha un finale più esteso, l'usignolo dovrà raggiungere l'amato – un elegantone in farsetto di velluto e calze di scarlatta – sul campo di battaglia (in Italia?). In M invece la donna chiede all'alato messaggero di dire al suo amico che è già sposata. Abbiamo qui una più che probabile interferenza con il tema della malmaritata,<sup>35</sup> che ha diverse altre occorrenze nel *Cancionero de Palacio* (Romeu Figueras 1965, numm. 173 e 198; e cfr. ib. I, 119-120):

<sup>31</sup> Che vi sia un precedente remoto occitano non si può escludere, ma si tratterebbe di un *altro* testo, al di là dei limiti della nostra indagine, che si appunta su questa particolare combinazione di elementi tematici, metrici e linguistici.

<sup>32</sup> La forma *ombrade* potrebbe essere estemporanea, ma forse non è casuale la corrispondenza con *ombree* ‘endroit ombragé’ del *Girart de Roussillon* (ms. O) (Pfister, 589; per l'origine probabilmente pittavina del ms. cfr. ib. 51-52) e con il cat. *ombrada* ‘ombra gran; extensió considerable d'ombra’ (DCVB).

<sup>33</sup> Come mostra Mc (*a un jardin*), *no* è innovazione per *un*; cfr. anche nello stesso canzoniere di Parigi il cit. CXXX *en ung jardin*.

<sup>34</sup> Per l'usignolo e altri uccelli confidenti/messaggeri cfr. Jeanroy (13), Le Gentil (I, 165), Romeu Figueras (I, 109).

<sup>35</sup> Non a caso Frenk (1990) colloca il componimento tra quelli di tal genere. *En passant*, il componimento non figura in Frenk (1987, 2003).

Queredme bien, cavallero,  
casada soy, aunque no quiero.

¿Qué me queréis, cavallero?  
Casada soy, marido tengo.

Né mi sembrano da escludere echi diretti della prima *serranilla* di Carvajal (Scoles, num. X vv. 17-20 e 25-26; corsivo mio):

Dixe: “¿Qué queréis mandar,  
señora, *pues sois casada?*  
Que vos non quiero enojar,  
ni offender mi enamorada.”

....  
nin queráis de mí burlar,  
*pues sabéis só enagenada.*”<sup>36</sup>

Anzi, questo riscontro mi sembra tanto più calzante, in quanto non solo tematico ma anche formale (*so*, rima *-ata*).

Insomma, mi sembra probabile che né la conclusione di M (Mc) né quella di P sia originaria, ma che ciascuna rifletta l’ambiente di gestazione del rispettivo componimento: la Napoli aragonese e la Francia all’epoca delle guerre di Carlo VIII. Non voglio però eludere il problema, alquanto diverso, della lingua della versione originaria e dunque della vicenda tradizionale della canzone. Ebbene, gli argomenti a favore della priorità di una versione francese non mancano.

La lingua. Come abbiamo visto, ci sono tratti francesi in Mc e M, mentre non ci sono tratti iberici in P.

La metrica. Abbiamo visto anche che la struttura incatenata è tipica dell’ambiente di produzione di P; Mc e M, o meglio il loro modello, la accolgono ma non senza adattarla al tipo del *villancico* mediante un *enlace* elementare.

La musica. Come si apprende da Elia & Zimei (143), la musica delle tre versioni è simile, ma quella di P (monodica) è più vicina «a una vocalità di origine popolare», mentre Mc e M (rispettivamente a tre e a quattro voci) presentano una progressiva complessità.

I motivi. Basta scorrere l’indice di Bec (II, 183) per rendersi conto che il nostro brano si risolve quasi integralmente nella composizione di motivi ricorrenti nella poesia popolareggiante in lingua d’oïl sin dal XIII secolo:

- a) *entrée au verger*
- b) *fleurs cueillies/trouvées*
- c) *lever matinal*
- d) *messenger d’amour... oiseaux*<sup>37</sup>

Salvo per la voce femminile, il componimento si configura come una *reverdie*, genere caratterizzato dalla “*évocation, dans un cadre floral et printanier, de personnages divers, hommes ou animaux, réels ou allégoriques (ib. I, 137)*” e, stilisticamente, dal frequente ricorso a diminutivi come *oiselet*, *roussignolet*, *matinet* (I, 140).

<sup>36</sup> Del resto anche il componimento citato prima di Carvajal è una variante della malmaritata (“mal non-maritata”).

<sup>37</sup> Cfr. ib. 154 per il frequente accoppiamento dei motivi (a) e (b) dalla canzone antica al folklore moderno. Una canzone del XVII secolo comincia: “Je me levay par un matin / La fresche matinée / Je m’en allay a mon jardin / Pour cuellir girouflée (Laforte, 219).”

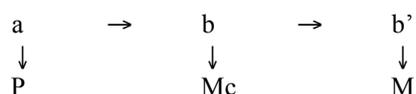
Non che simili motivi manchino altrove. Elia & Zimei (144) segnalano la frequenza dell'esordio del tipo *mi levavo una mattina* in canzoni italiane dell'inizio del Cinquecento; ed è facile trovare parallelismi nella lirica tradizionale spagnola, a partire dallo stesso *Cancionero de Palacio*:

la narratrice	si leva presto	va a cogliere qualcosa	incontra l'amato	incontra l'usignolo
num. 327	+			+
num. 359	+	+		+
num. 363		+	+	
num. 366		+	+	

Ma è appunto la densità delle corrispondenze<sup>38</sup> e il radicamento dei motivi tradizionali – i paralleli italo- e iberoromanzi sono contemporanei o più tardi – che indizia l'origine galloromanza.

\*

La nostra ipotesi si può sintetizzare nel diagramma seguente:



Il modello originario (a) è un testo in francese con tratti occitanici,<sup>39</sup> da esso deriva il testo di P, forse senza eccessive alterazioni salvo la coda «bellica».

Il modello (b) catalanizza il testo francese: la “commutazione” è favorita dalla mediazione dell'occitanico, che costituisce un ingrediente sia del testo di partenza che della lingua recipiente.<sup>40</sup> A questo stadio si produce probabilmente la contaminazione con il tema della malmaritata. Il tutto sarà avvenuto a Napoli, a contatto con la produzione *cancioneril* di ambiente aragonese.<sup>41</sup> A Napoli sicuramente viene prodotta la versione compendiosa di Mc, che rende invisibile la struttura incatenata del modello.

Il modello (b') – riprodotto, con lieve alterazione della struttura strofica, in M – accentua il mistilinguismo di (b). L'impressione è che si tratti di accentuazione intenzionale, volta alla caratterizzazione idiomatica della donna, sebbene non si possa escludere che il deposito più consistente di italianismi si debba semplicemente al fattore tempo. È un fatto tuttavia che – come mostra anche il caso di *Pasé el agoa* – la mescolanza dello spagnolo con le altre lingue romanze diventa alla lunga un tratto stilistico, e il piacere del plurilinguismo un elemento centrale dell'esperienza estetica.<sup>42</sup>

\*

Come osserva Le Gentil (I, 292), la presenza di un *romance* spagnolo nel manoscritto di Parigi fa da perfetto *pendant* alla presenza di componimenti italiani e

<sup>38</sup> Il motivo dell'usignolo appare secondo Le Gentil (I, 165) ben più raro in Spagna che in Francia.

<sup>39</sup> Per il limite a cui spingere la ricostruzione cfr. sopra, n. 31.

<sup>40</sup> Sulla scorta di Varvaro intendo “commutazione” come trascoloramento linguistico che si produce nel corso della trasmissione.

<sup>41</sup> Su questa produzione, e sulla sua costituzione testuale, è fondamentale l'articolo di Vozzo. Per i contatti tra poesia italiana e poesia spagnola alla corte aragonese all'insegna della commistione di aulico e popolare cfr. Gargano (1994, 2000).

<sup>42</sup> Tale plurilinguismo a sua volta può essere prodotto tanto dal *code switching* (cfr. n. 18) quanto dal *code mixing*, come nel nostro caso.

spagnoli nel *Cancionero musical de Palacio*. “On comprend du reste très bien cette diffusion et ces échanges réciproques; ils s’expliquent par un goût de plus en plus vif pour la musique et par les très fréquents voyages des musiciens dans les différentes cours occidentales (293).”

Il musico spagnolo Juan Cornago arriva a Napoli da Parigi nel 1453 per servire nella cappella di Alfonso e poi di Ferrante; nota diverse composizioni del canzoniere di Montecassino; nel 1475 è attestato nella cappella di Ferdinando il Cattolico (Elia & Zimei, 34). Un itinerario perfettamente sovrapponibile a quello da noi ricostruito per il nostro componimento. Solo una coincidenza?

Comunque sia, dalla nostra storia emerge vivida l’immagine della Napoli aragonese, crocevia pulsante di correnti culturali. Il nostro caso mostra inoltre come la *mouvance* propria del testo medievale, e in particolare della canzone popolareggiante (Zumthor), possa valicare i confini idiomatici; come di conseguenza un testo possa assumere un carattere mistilingue; e forse anche come il mistilinguismo, nato come accidente di copia (o di trasmissione) possa essere reinterpretato come elemento sostanziale, di natura stilistica. L’effetto che ne consegue è fascinoso: il rifacimento, che appare come il campo elettrico prodotto da diverse correnti linguistiche, è ai nostri occhi più interessante e riuscito dell’originale quale riusciamo a intravedere dal confronto delle versioni.

**Appendice**

Mc	M	P
<p><i>Dindiridin,</i> <i>ridin, ri&gt;n&lt;danya,</i> <i>dindiridin</i></p> <p>Me levay un domatin, matinet danant l'alba[da], per andar a un giardin per collir la cirofrada. Dindiridin</p>	<p><i>Dindiridin,</i> <i>dirindin, dirindaña,</i> <i>dindiridin</i></p> <p>&gt;Ju&lt; me levé un bel maitin, matineta per la prata, ..... ..... [Dindiridin]</p> <p>..... ..... Encontré le ruyseñor que cantava so la rama. Dindiridin</p> <p>Encontré le ruyseñor que cantava so la rama. «Ruyseñor, le ruyseñor, facteme aquesta embaxata». Dindiridin</p> <p>[«Ruyseñor, le ruyseñor, facteme aquesta embaxata] y digaolo a mon ami que ju ja so maritata». Dindiridin</p>	<p><i>Ladinderidine,</i> <i>ladinderidene,</i> <i>ladinderidin</i></p> <p>M'y levay par ung matin, [a la fresche matinade,] m'en entray en no jardin pour cuillir la girouflade. <i>Ladinderidine...</i></p> <p>[M'en entray en no jardin pour cuillir la girouflade.] Rencontray le rousignou qui estoit dessoubz l'ombrade. <i>Ladinderidine...</i></p> <p>[Rencontray le rousignou qui estoit dessoubz l'ombrade.] «Rousignou, beau rousignou, va moy faire un[e ambassade]». <i>Ladinderidine...</i></p> <p>[«Rousignou, beau rousignou, va moy faire une ambassade] au plus gentil compaignon qui soit en toute l'armade». <i>Ladinderidine...</i></p> <p>[« Au plus gentil compaignon qui soit en toute l'armade.] Porte pourpoint de veloux et la chausse d'escarlate». <i>Ladinderidine...</i></p>

**Opere citate**

- Anglés, Higinio. *La música en la corte de los Reyes Católicos, tomos II, III: Polifonía profana: Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. Barcelona: CSIC, 1947 e 1951.
- Bec, Pierre. *La lyrique française au moyen âge*. Paris: Picard, 1977-1978. 2 voll.
- Compagna, Anna Maria & Lia Vozzo. “La scelta dell’italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonese.” In Paolo Trovato ed. *Lingue e culture dell’Italia meridionale (1200-1600)*. Roma: Bonacci, 1993. 163-177.
- DCECH = Corominas, Juan & Juan A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980-1991. 6 voll.
- DCVB = Alcover, Antoni M. & Francesc de Borja Moll. *Diccionari català-valencià-balear*. Palma: Moll, 1930-1962. 10 voll.
- DELCat = Coromines, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial, 1980-1991. 9 voll.
- Dutton, Brian & Victoriano Roncero eds. *El cancionero del siglo XV*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991. 7 voll.
- Elia, Paola & Francesco Zimei. *Il repertorio iberico del canzoniere n. 871*. Pavia: Ibis, 2005.
- Elwert, W. Theodor. “Sprachmischung und sprachverballhornung im romanischen Lied [1980].” In Id. *Europäische wechselbeziehungen*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1986. 1-7.
- FEW = von Wartburg, W. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Bonn et al.: Mohr et al., 1922-2002.
- Frenk, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. México: UNAM, 2003.
- Gargano, Antonio. “Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonese: problemi e prospettive di ricerca.” *Revista de Literatura Medieval* VI (1994): 105-124.
- . “Aspetti della poesia di corte. Carvajal e la poesia a Napoli al tempo di Alfonso il Magnanimo.” In Guido D’Agostino & Giulia Buffardi eds. *La Corona d’Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*. Napoli: Paparo, 2000. 2 voll. Vol. II: 1443-1452.
- González Cuenca, Joaquín ed. *Cancionero musical de Palacio*. Madrid: Visor, 1996.
- Gossen, Carl. *Grammaire de l’ancien picard*. Strasbourg: Klincksieck, 1976.
- Jeanroy, Alfred. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*. Paris: Champion, 1925.
- Kraft, Isabel. *Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonier Paris, BnF fr. 12744*. Stuttgart: F. Steiner, 2009.
- Laforte, Conrad. *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*. Québec: Les Presses de l’Université Laval, 1981.
- Le Gentil, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. Rennes: Plihon, 1949-1953. 2 voll.
- Paris, Gaston & Auguste Gevaert. *Chansons du XVe siècle publiées d’après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Paris: Firmin-Didot, 1875 [repr. New York/London: Johnson, 1965].
- Pfister, Max. *Lexikalische Untersuchungen zu Girart de Roussillon*. Tübingen: Niemeyer, 1970.
- Pope, Isabel. “La musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XVe siècle.” In *Musique et poésie au XVIe siècle*. Paris: CNRS, 1954. 35-61.

- Pope, Isabel & Masakata Kanazawa. *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- REW = Meyer-Lübke, Wilhelm. *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter, 1935.
- Romeu Figueras, José. *La música en la corte de los Reyes Católicos, tomo IV: Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. Barcelona: CSIC, 1965. 2 voll. [I Introducción y estudio de los textos, II Edición crítica de los textos].
- . *Corpus d'antiga poesia popular*. Barcelona: Barcino, 2000.
- Rossich, Albert. "Il testo mistilingue. La parodia della lingua italiana nelle letterature ispaniche." In Furio Brugnolo & Vincenzo Orioles eds. *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*. Roma: Il calamo, 2002. 213-231.
- Scoles, Emma ed. Carvajal. *Poesie*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tomassetti, Isabella. *El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Turró, Jaume ed. Romeu Lull. *Obra completa*. Barcelona: Barcino, 1996.
- Varvaro, Alberto. "La formazione delle lingue letterarie." In Günter Holtus, Michael Metzeltin & Christian Schmitt eds. *Lexikon der romanistischen Linguistik*. Vol. II/1. Tübingen: Niemeyer, 1996. 528-537.
- Vozzo, Lia. "La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona. Note su alcune tradizioni testuali." *Revista de Literatura Medieval* VII (1995): 173-186.
- Zink, Michel ed. Rutebeuf. *Oeuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier, 1990. 2 voll.
- Zumthor, Paul. "La chanson de Bele Aigentine." In *Mélanges de Linguistique, de Philologie et de Littérature offerts à Monsieur Albert Henry*. Paris: Klincksieck, 1970. 325-337.