

La dansa en llengua d'oc: un gènere d'èxit entre Occitània i Catalunya*

Anna Radaelli

Al bifoli final del cançoner trobadoresc *E* s'hi conserva un petit corpus de dotze peces de ball anònimes.¹ Encara que el contingut amorós i l'ambientació cortesana no les diferencien gaire de la *canso*, mètricament són un cas molt particular dins del panorama líric trobadoresc. Tot i l'heterogeneïtat, la forma mètrica les caracteritza genèricament com a danses, un gènere amb poquíssima presència als cançoners. D'algunes referències internes, sobretot les dedicatòries a Beatriu de Provença («Na Berengueira»), filla de Ramon Berenguer V, se'n pot deduir que aquesta petita col·lecció, la més representativa dels gèneres de ball a Occitània, es va confegir en els anys 1250-1260, quan Beatriu era la muller de Carles I d'Anjou. No resulta sorprenent, perquè la cort francesa de Provença va ser, efectivament, un gran centre d'acollida de músics i cantants. A més, com veurem més endavant, els gèneres lírics i les modalitats metricomelòdiques provinents del nord de França van tenir molta influència sobre el petit corpus d'*E*.

La presència d'un fascicle de textos per ballar afegit com a secció final en un cançoner ordenat, com si s'hagués incorporat al darrer moment, assenyala l'entrada oficial del gènere *dansa* en el panorama de la recepció trobadoresca: un fet que suscita per força un gran interès i que requereix anàlisi. Segurament les cançonetes destinades al ball circulaven a les corts senyoriales com a composicions d'entreteniment, aptes per a ser executades de manera extemporània, en ocasió de festes i espectacles. És també molt probable, però, que la progressiva i inexorable desaparició de les petites i vitals

corts occitanes des del primer decenni del segle XIII contribuís a la dispersió dels reculls escrits que se n'haguessin pogut fer. És una hipòtesi molt plausible, perquè tenim testimonis indirectes que, entre els distraccions cortesanes del segle XIII, les danses tenien un gran èxit. Per exemple, apareixen integrades al repertori dels joglars conjuntament amb els *descortz* i els *lais*, segons la descripció que en fa el *Jaufre*: «E·l joglar que son el palais / violon descortz e sons e lais / e dansas e cansons de jesta», vv. 9827-29 [‘l els joglars que són al palau interpreten *descorts* i sons i lais i danses i cançons de gesta’]. I sembla que també devien ser presents a la part no conservada de l'obra de trobadors de fama, com indica la quarta *razo* de Guillem de Cabestany: «de si enan fo dels servenz d'Amor e comencet de trobar cobletes avinenz e gaias, e danzas e cansos d'avinent cantar» [‘des d'aquell moment va ser un dels servents d'Amor i va començar a compondre cobletes avinents i alegres, i danses i cançons agradables de cantar’]. Les danses, doncs, eren passatemps plaents, que devien contribuir també a enriquir l'educació femenina i formar part de la *conoissensa* d'una dama cortesa. Se sap, en aquest sentit, que la muller del trobador Raimon de Miraval, Caudairenca, era «bela era et avinens, e sabia ben trobar coblas e dansas» [‘era bonica i educada, i sabia compondre perfectament cobles i danses’]. Entre les cançonetes anònimes d'*E*, la dansa «Sa gai'asemblansa» ens porta a imaginar una circulació de peces compostes per dames de la cort de la comtessa Beatriu de Provença, muller de Ramon Berenguer V: s'hi cita Saisa de Montaignon, Tibors de Provença i Alamanda, possibles autores d'altres danses. Serien cançonetes cortesanes, menys ambicioses que la *canso* però no necessàriament assimilables al clixé de la cançó de dona o de malmaridada, a diferència de les dues *balades* anònimes

* Aquest article reprèn, i en part amplia, l'estudi introductor de Radaelli (2004), al qual remeto per a l'aprofundiment d'alguns aspectes i sobretot per a indicacions bibliogràfiques més completes.

1. Vegeu a la p. 89 les referències dels manuscrits trobadorescos citats.

en boca de dona, més o menys contemporànies, transmeses pel cançoner Q: «Quant lo gilos er fora» (BdT 461,201) i «Coindeta sui si cum n'ai greu cossire» (BdT 461,69). A la segona peça la tosa ('noia') espera que totes les dames expertes en cortesia (*ensegnadas*) aprenguin a cantar la seva *balada*:

*en aquest son faz coindeta balada
e prec a tut qe sia loing cantada
e qe la chant tota domna ensegnada*

[Amb aquesta melodia faig una balada alegre i us prego a tots que es canti molt de temps i que la cantin totes les dones educades]

Pensem, doncs, que a principis del segle XIII, si no abans, ja circulaven per les corts senyoriales repertoris per a execucions cantades i ballades, sense que se sentís, però, la necessitat de recollir-les de manera sistemàtica i orgànica, un fenomen que només es va començar a produir a mitjan de segle.

La descripció als tractats

El sobtat reconeixement cultural que van rebre les danses i la seva fortuna consegüent són mesurables per l'espai que se'ls reserva a les codificacions occitanocatalanes i tolosanes del pas del segle XIII al XIV. En aquests tractats, de contingut mètric i retòric, s'atorga al gènere un lloc d'honor; enumerant la dansa entre els dictats principals i descrivint minuciosament les regles a seguir per disposar-ne el contingut (*materia*) i els elements formals. Les descripcions del gènere (el *dictat*) de la *dansa* es refereixen al nombre de les estrofes (*coblas*) i de les *tornadas* (estrofes més breus que conclouen el poema i sovint l'adrecen a un destinatari), a les característiques del refrany (*respos* o *refrayn*), al nombre de versos (*bordons*) de les estrofes i a la possibilitat de repetir (*retronchar*) alguns versos. Pel que fa a la melodia (*so*), sovint determinen si un esquema musical (*acordansa*) s'ha de repetir o no en diverses parts del poema, de la mateixa manera que regulen la repetició de l'esquema mètric (*compas*).

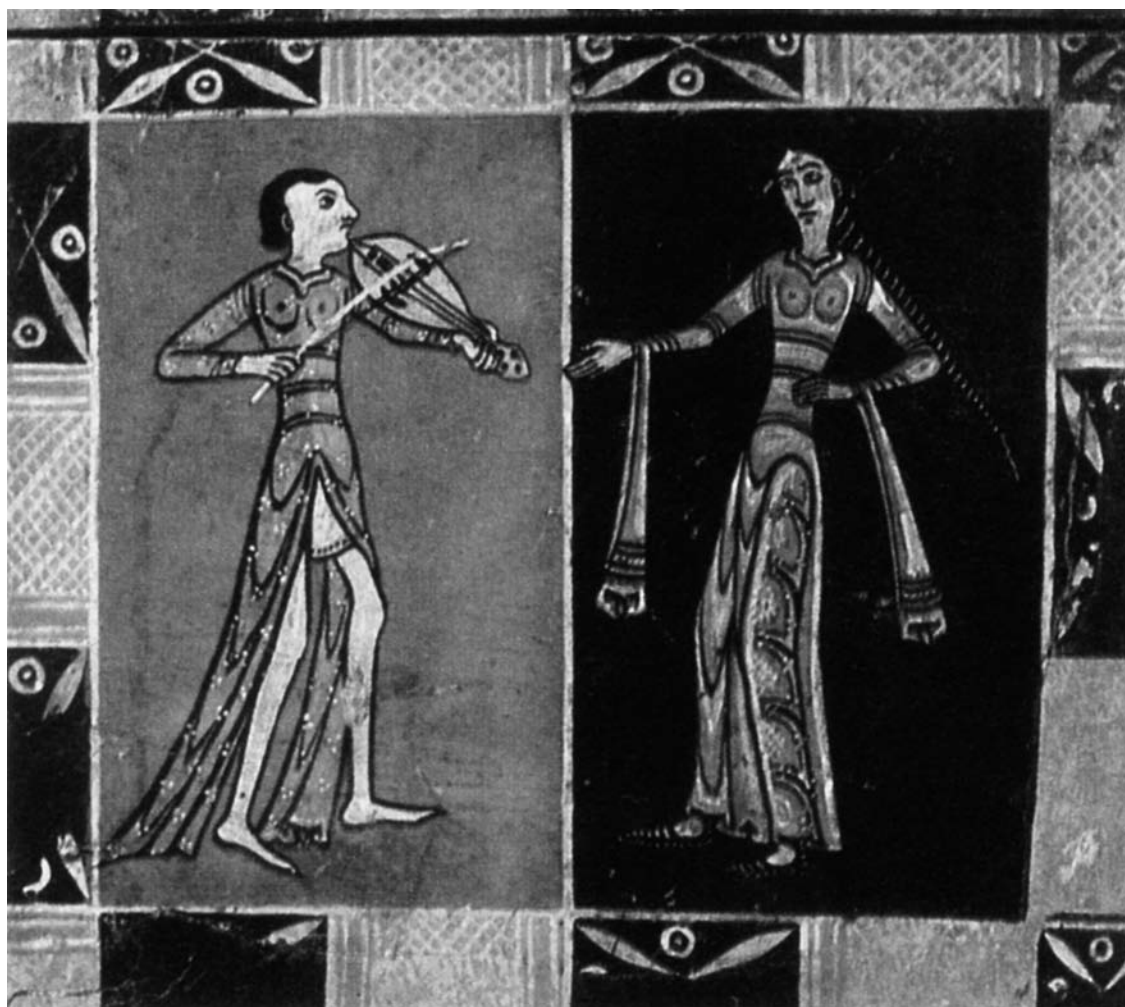
Vegem-ho en detall. La *Doctrina de compondre dictats* (1290-1300?) es fixa especialment en el tema, l'articulació estròfica i l'acompanyament musical:

Si vols far dança, deus parlar d'amor be e plament, en qualque estament ne sies. E deus li fer dedents ·iij· cobles e no pus, e respot, una o dues tornades, qual te vuller; totes vegades so novell. E potz fer; si·t vols, totes les fins de les cobles en refrayn semblan. E aquella raho de que la començaras deu[s] continuar e be servir al començamen, al mig, e a la fi. [...] Dansa es dita per ço com naturalment la ditz hom dança[n] o bayllan, cor deu [haver] so plazent; e la ditz hom ab esturmens, e plau a cascus que la diga e la escout.
(Marshall 1972: 96-98)

[Si vols fer una dansa, has de parlar de l'amor de manera convenient i plaent, siguis en l'estadi amorós que siguis. I has de posar-hi tres estrofes i no pas més, i un refrany, i una o dues *tornadas*, com prefereixis; sempre has de compondre una melodia nova. I si vols pots fer acabar totes les estrofes a la manera d'un refrany. I l'argument amb el qual començaràs l'has de continuar i conservar-lo del principi al final. [...] En diem dansa perquè s'acostuma a interpretar dansant o ballant, perquè ha de tenir un so plaent; i s'interpreta amb instruments, i agrada a tothom que la canti o que l'escolti]

El tractat de *Ripoll I* (1290-1350?) s'atura particularment en l'estructura i la disposició de les rimes de l'estrofa:

Dança ha un refrayn e ·iij· cobles e una o ·ij· tomades. E es tos temps de materia d'amor o de lahor de dona, axi que no ha diferencia en materia ab canço mas en la forma, per tal cor dança no ha sino ·iij· cobles, e canço ·v· o ·vij·. E la dança es axi feta que pus en la cobla son posades ·iij· rimes principals, tan tost ço qui·s seguex deu esser semblant al refrayn en rimes e en so. «Rimes principals» dich io a diferencia de les meyns principals, axi con aqueles qui son doblades, axi con par en la dança del Capela de Bolquera qui diu: «Ffis vos suy ayman – ses enian / Ab ferm talan, – cors ben estan; / «Donchs» prende·us merçes – pus tot bes, / Dopna, ·n vos es, / Que no m'auciats desiran». Aço es refrayn». Pus seguex-se la cobla, qui diu: «Als prim que vos vi – vos plevi / Ab cor fi, – domxpna, mi» – e tots quans bens puyx far ni dir, / Ab cor que non vir – de servir / Vos, qu'eu mir – e desir – en mon cor ser e mayti».
(Marshall 1972: 102)



Representació d'un músic i una ballarina en un cofret de finals del s. XII (Tresor de la catedral de Vannes).

[La dansa té un refrany i tres estrofes i una o dues *tornadas*. I sempre parla d'amor o de la lloança de la dama, de manera que no es diferencia pel contingut de la cançó, sinó per la forma, per tal com la dansa només té tres cobles, i la cançó cinc o set. I la dansa està composta de manera que si en la cobla hi ha quatre rimes principals, allò que segueix a continuació ha de ser a manera de refrany tant en rimes com en melodia. En dic «rimes principals» per distingir-les de les menys principals, com són aquelles que estan doblades, així com trobem a la dansa del Capellà de Bolquera que diu: «Ffis vos suy ayman – ses enian / Ab ferm talan, – cors ben estan; / «Donchs» prende·us merçes – pus tot bes, / Dopna, ·n vos es, / Que no m'auciats desiran». Això és el refrany.

I després segueix l'estrofa, que diu: «Als prim que vos vi – vos plevi / Ab cor fi, – domçpna, mi» – e tots quans bens puyx far ni dir, / Ab cor que non vir – de servir / Vos, qu'eu mir – e desçir» – en mon cor ser e mayti»]

Més tard les *Leys d'Amors*, tant en les dues redaccions en prosa com en la versió rimada, ens ofereixen un quadre més normatiu que descriptiu, farcit de tots els trets peculiars que havien de regular l'estructura mètrica i rítmica de les estrofes, el contingut i l'acompanyament musical:²

2. També parlen de la dansa el *Glosari* de Joan de Castellnou al *Doctrinal de Trobar* de Raimon de Cornet i el *Compendi de la coneixença dels vicis que's podon esdevenir en los dictats del Gay Saber*, del mateix autor, així com el *Torcimany* de Lluís d'Averçó.

Dansa es us dictatz gracios que conte un refranh, so es ·i· respos, solamen, e tres coblas semblans en la fi al respos en compas et en acordansa; e la tornada deu esser semblans al respos. E·l comensamen de cascuna cobla deu esser d'un compas, e qui·s vol d'una acordansa o de diversa. Li qual comensamen Devon esser del tot divers d'acordansa del respos: quar non seria bela cauza que·l comensamen de la cobla fos de la consonansa del respos. Ysshemens li dig comensamen podon esser d'u meteysh compas o de divers am lo dig respos. E·l respos deu esser del compas de meia cobla o quaysh, so es mayns o mens de dos bordonetz. E li bordo que son en dansa no devo passar ·vii· sillabas: et en cas que aytal bordo passesso ·viii· sillabas, seria irregulars aytal dansa, anormal, e fora son propri compas e si doncx li rim no seran multiplicatiu. E qui·s vol pot retronchar tres bordos, ses plus o mens, del respost; pero, si·l respos es de tres bordos solamen, no·n deu hom retronchar mas dos, ses plus o mens. E deu tractar d'amors, e deu haver so ioyos et alegre per dansar, no pero tan lonc coma vers ni chansos, mas un petit plus viacier per dansar, segon qu'es estat dig.
(Gatien-Arnoult 1841-1843: I, 340-342)

[La dansa és un dictat alegre que conté només un refrany, és a dir un respòs, i tres estrofes amb un final semblant al refrany en l'esquema mètric i musical; i la *tornada* ha de ser semblant al refrany. I l'inici de cada estrofa ha de seguir un mateix esquema mètric, i pot tenir la mateixa música o no. Aquests inicis han de tenir una música totalment diferent de la del refrany: perquè no quedaria bé que l'inici de l'estrofa compartís la música amb el refrany. I aquests inicis poden tenir el mateix esquema mètric o un de diferent que el refrany. I el refrany ha de tenir l'esquema mètric corresponent a mitja estrofa, aproximadament, és a dir dos versos, més o menys. I els versos de les danses no han de tenir més de vuit síl·labes, i en cas que els versos fossin més llargs, la dansa seria irregular i anormal, i fora de l'esquema mètric que li és propi, si no és que tingués rimes internes. I es poden repetir tres versos, ni un més ni un menys, del refrany; però si el refrany només té tres versos, només se'n poden repetir dos, ni un més ni un menys. I ha de tractar d'amor; i tenir una melodia joiosa i alegre per ballar; però no tan llarga com la dels vers i cançons, sinó una mica més ràpida per poder-la ballar, com ja s'ha dit.]

La dansa, encara que entrés tardanament al cànon poètic dels trobadors, ja s'havia assimilat perfectament a la tractadística. Era considerada a tots els efectes com un dels gèneres lírics més importants, tant com per haver adquirit una consideració més elevada que altres subgèneres «germans», diferents en l'articulació estròfica o pel contingut, però afins perquè pertanyien a una matriu comuna. Entre aquests subgèneres hi trobem el *dans*:

Alcu fan dansas de coblas tensonadas, la qual adoncx appelan dans: pero entre dans e dansa no fam lunha differensa
(Gatien-Arnoult 1841-1843: I, 342)

[Alguns fan danses de cobles dialogades, les quals aleshores anomenen *dans*, però entre *dans* i *dansa* no hi ha cap diferència];

la *desdansa*:

Desdança, seguons que par en lo vobable, es contrari a dança, no en la forma, mas en la materia; car axi con dança se fa per amor o per manera qu'om humilment pregua o loha la dona, axi desdança se fa per despler e per malsaber o per gran ira. E encare que no loha en res la dona, ans es per manera de clam, axi con aquela desdança qui comença: «Pus que tot hom s'anança, etc».
(Marshall 1972: 103)

[La *desdansa*, segons que sembla pel nom, és contrària a la dansa, no en la forma, sinó en el contingut; perquè així com la dansa es fa per amor, de manera que hom hi prega humilment o lloa la dama, la *desdansa* es fa per disgust o per desplaer o per gran tristesa. I no s'hi lloa gens la dama, sinó que es fa per queixar-se com aquella *desdansa* que comença «Pus que tot hom s'anança, etc».]

i el *desdans*:

Et alcu fan desdansa e desdans, per pauzar e descantar lo contrari; e degus no·s varia del compas de dansa
(Gatien-Arnoult 1841-1843: I, 342)

[Alguns fan *desdanses* i *desdans*, per posar-hi i cantar (satíricament?) el contrari; i l'esquema mètric és igual que a la dansa];



Entre els *dictatz* no principals s'hi descriu un altre gènere menor, de natura més coreogràfica, el *bal*. Les diferències amb la dansa són tres: la major llargada, el ritme més vivaç, i sobretot l'anterioritat de la música respecte al text, que s'hi adapta, mentre que a les danses s'esdevé el contrari:

Item alcu fan bals a la manera de dansa amb un respòs et am motas coblas. Pero bals es divers de dansa quar dansa no ha mays tres coblas estiers lo respòs e la tornada, e bals ha ·x· coblas o mays. Encaras pot haver altra diversitat quar bals ha so mays minimat e viacier e mays apte per cantar amb esturmens que dansa. Encaras ha altra diversitat quar hom comunalmen fa et ordena lo dictat de dansa e pueysh li empauza so, e·l contrari fay hom leumen en bal quar hom primeramen troba·l so amb esturmens e pueys aquel trobat, hom fa lo dictat de bal tractan d'amors o de lausors o d'otra materia honesta segon la voluntat del dictayre.

(Gatien-Arnoult 1841-1843: I, 348-350)

[Alguns fan balls a la manera de la dansa amb un refrany i moltes estrofes. Però el ball és diferent de la dansa perquè la dansa no té més de tres estrofes, sense comptar el refrany i la *tornada* i, en canvi, el ball en té deu o més. Encara hi pot haver una altra diferència, perquè el ball té la melodia més curta i més vivaç i més apta per ser acompanyada amb instruments que la dansa. Una altra diferència és que normalment es compon la lletra de la dansa i després la melodia i en canvi per al ball generalment es compon primer la melodia amb els instruments i després s'hi fa una lletra que tracti d'amor, de lloança o d'algun altre tema honest, segons vulgui el poeta.]

Pel que hem vist fins ara, essencialment les regles que s'havien de seguir per compondre una bona dansa són sis:

1. ha de començar amb un refrany, idèntic per mesura dels versos i les rimes a la part final de les estrofes i a la *tornada*. Aquest pot variar d'un mínim de tres a un màxim de cinc versos. Al final de cada estrofa es poden repetir alguns versos del refrany,³ però s'ha d'a-

3. També interpretem així els fragments de la *Doctrina* i de *Ripoll I* en què es parla de finals de cobla «en refrayn semblan» o «semblant al refrayn en rimes e en so», és a dir 'a manera de refrany'.

nar en compte amb el nombre: no més de dos si el refrany és de tres versos.

2. només ha de tenir tres estrofes, seguides normalment per una o dues *tornadas*. L'última part de les estrofes ha de ser igual que el refrany en la mesura del vers, en les rimes i en la melodia. Això també val per a les *tornadas*. Les estrofes han de tenir entre cinc i nou versos i, segons l'esquema mètric triat, es pot compondre una *dansa major* (amb un refrany de cinc versos principals, una estrofa de nou i una *tornada* de cinc), o una *dansa menor* (amb refrany de tres versos, l'estrofa de cinc i la *tornada* de tres).

3. la mesura sil·làbica dels versos pot ser la mateixa per a les estrofes i el refrany, però la rima de l'inici d'estrofa ha de ser obligatòriament diferent de la del final i la del refrany.

4. els versos no han de superar les vuit síl·labes, si no és que hi ha rimes internes (anomenades *rims multiplicatius, tombarels, empeutatx*). El primer tractadet de Ripoll quan parla de *rims principals* es refereix també als versos «simples», és a dir a tot un vers que no té rimes internes, distingint-los de les rimes *meyns principals*, o sigui dels versos compostos que contenen rimes internes. Segons les *Leys*, si la dansa ultrapassés la mesura de les vuit síl·labes per vers no seria normativa i violaria l'esquema mètric que li és propi. També a l'estructura sil·làbica existeix una distinció entre *compas menor* (de 7 síl·labes en avall) i *compas major* (de 8 síl·labes en amunt). En ambdós casos estan previstos *bordos biocatz* o rimes internes. Però s'aconsella a qui té por de ser acusat d'experimentalisme incaut que opti per un compàs mitjà:

*E qui pazor ha de rependre / no prenda lo major ni·l mendre, / car hom qu'es savis pren lo mieig, / car mays hi troba de profeig / e cascus ne fa mays son pro.*⁴

[I qui tingui por de les crítiques que no prengui el major ni el menor, perquè l'home savi pren el del

4. Anglade (1926, vv. 2489-93); i també les *Leys* (Gatien-Arnoult 1841-1843: I,204): «E qui paor ha d'esser repres de compas trop lonc, o trop breu prenda lo mejancier e sera segurs» [I qui tingui por de ser acusat de fer servir un vers massa llarg o massa breu, que usi un vers mitjà i anirà sobre segur] i i la versió editada d'Anglade (1919-1921: II,122).



Escena de dansa cortesà: la Danse d'Amour del *Roman de la Rose* (British Library, Londres).

mig, ja que hi troba més profit i tothom n'obté més benefici].

5. el registre ha de ser cortès i les paraules han de ser agradables i aptes per lloar la *domna* i cantar l'amor i només l'amor; en totes les seves formes. En això s'assembla molt a la *canço*, però la dansa d'amor ha de ser més breu.

6. el text s'ha de cantar amb una melodia nova, com la *canço*, però la música que l'acompanya ha de ser joiosa i alegre perquè es pugui ballar seguint el seu ritme. Tothom s'ha de divertir escoltant-la.

Els models del segle XIII

Però quines danses o altres formes mètriques de ball produïdes al període precedent coneixien els tractadistes del segle XIV? I quines van ser considerades dignes de ser valorades i prescrites? Entre les cançonetes de ball à *refrain* compostes en occità durant la primera meitat del segle XIII, és a dir abans de la petita col·lecció d'E, només tenim tres exemples esporàdics (conservats en testimoni únic a tres manuscrits diferents) que mostren possibles variants de contingut, de to i de forma. Són textos singulars per l'estructura mètrica, sobretot en la relació de les estrofes amb el

refrany, que no es troba en l'exordi sinó inserit al final de cada cobla: està, doncs, integrat a l'estructura però sempre dotat d'autonomia formal i melòdica.

La més antiga és potser la dansa anònima «A l'entrade del tens clar-eya», conservada amb la seva melodia i en una llengua mesclada occitanofrancesa en la secció occitana del cançoner X (= cançoner francès U). Les seves principals característiques formals són la configuració estròfica de tipus zajalesc a les cinc *coblas unissonans* (a⁷a⁷a⁷a⁷b⁶) i la presència del refrany repetit al final de cada estrofa /C⁸A⁸C⁶/. De to popularitzant, recorda molt de prop les *caroles* de les festes primaverals:

*A la vi' - a la vie ialous!
Lassaz nos - lassaz nos ballar
entre nos - entre nos!*

[Que se'n vagin els gelosos! Deixeu-nos ballar entre nosaltres (sols)]

Els primers tres versos de les estrofes d'aquesta «dance joieuse» acaben amb l'exclamació festiva *eya!* que ens fa pensar en una música vivaç i ritmada, apta per a l'execució amb cor. La influència exercida per la lírica del nord, especialment la tradició de les *ballettes*, dels *rondets* i de les *rotouenges* del segle XIII és evident en l'estructura mètrica, en la pàtina lingüística francèsitzant i en la notació melòdica amb què s'ha transmès



el text. Afegim-hi que hi ha alguns refranys en francès antic que reproduïen la mateixa situació del *rondet du jaloux*.⁵

La segona composició, anònima, de mitjans del segle XIII, «Pres soi ses faillecha», es transmet només al cançoner L, d'origen llombard. El rubricador la defineix com a «dansa», però representa un model més aviat excèntric del gènere: compta amb tres estrofes de tema amorós cortès, construïdes de manera molt simple sobre dues úniques rimes, seguides per un refrany unit a les cobles per l'última rima. Recorda l'estructura del virolai contemporani. Per últim, la *danseta* d'Uc de Sant Circ, «Una danseta voil far», s'ha conservat només al cançoner N, de la segona meitat del segle XIII, també d'origen italià, però verones-mantuà o més genèricament llombardo-vènet. A diferència de les dues peces anteriors, en coneixem l'autor, la data, el lloc i l'ocasió de la composició: a Vicenza entorn de 1228, a la cort dels Da Romano. La seva estructura, formada per quatre *coblas doblas*, cadascuna closa per un llarg refrany de sis versos monorims, reflecteix també una modalitat francesa de composició. També es podria associar, però, a l'esmentat *bal* occità ja que Joan de Castellnou afegeix a la definició de *bal* (gènere de fisonomia sobretot musical) del seu *Compendi* que alguns l'anomenen també danseta («lo qual alcu appelle danceta»). Una particularitat que la distingeix encara més de les altres danses és la «raho», és a dir el tema, que no és amorós sinó de maldit, ja que va ser composta a ritme de marxeta per acompanyar faceciosament Sordello fora de les fronteres italianes, cap a les corts d'Occitània. A jutjar pels testimonis conservats en llengua d'oc, però, no sembla que el *bal*, o *danseta*, de to burlesc tingués gaire predicament.⁶

El model «popularitzant»

Sí que en tindrà, ben al contrari, el filó de caràcter parapopular, lleument cortès, expressat amb modulacions

5. Sobre aquest text vegeu també el tractament d'Illaria Zamuner en aquest mateix dossier.

6. Cerverí s'afanyava a compondre les notes alegres d'una danseta a la seva *Recepta de xarob*: «De Pala a Torosela / anan un jorn cavalcan, / d'una danceta novela / que volia far pessan, / e can lo sonet notava...» (434a, 17) [«Un dia anava cavalcant de Palà a Torroella, pensant en una danseta nova que volia fer, i mentre tant componia la melodia...»].

mètriques simples i desacostumades. Entre les cançons de ball de mitjans del segle XIII transmises pel cançoner E els condicionants estilístics i formals provinents d'Occitània i reconduïbles a aquesta vena es detecten en textos com la dansa-balada «Gen m'ausi-midons, e si'll plazia» de Guiraut d'Espanha (anterior a 1267), la dansa-*ballette* anònima «Si no'm secor Dona Gaia» i la baladeta anònima «Lo fin cor qu'ie-us ai». Totes deriven per diferents camins de la tradició de ball francesa, unides per un registre cortès, un gust per les modalitats arcaïtzants i un ritme simple, vivaç, alegre. La distribució estròfica zajalesca les acosta també a les quatre balades anònimes occitanes conservades al cançoner Q. Cal afegir-hi la pastorel·la anònima amb refrany «Per amor soi gay», molt més propera a la tradició de les pastorel·les franceses pel seu contingut i la seva estructura mètrica, amb un esquema de rimes imperfectes característic dels textos més vinculats a l'execució musical.

La considerable presència francesa als territoris del sud-est d'Occitània, en particular durant la regència angevina del comte Carles a Provença, havia propiciat del cert la composició, la difusió i la legitimació (a través de la compilació escrita i organitzada) d'aquestes cançonetes compostes a la manera francesa, tot seguint l'èxit dels virolais, dels *rondels* i de les balades.⁷ Però, és clar, aquest estil estudiatament «espontani» es percebia com a estranger i no era gaire apreciat pels conreadors de la forma de dansa trobadoresca cortesa més sofisticada. No deu ser per casualitat que el gènere *balada* no es contemplés en cap dels tractats metricoretòrics occitanocatalans, i quan se'l cita és amb reprovació, entre els *dictatz no principals*, i *redondels*, «moderns» i d'importació francesa:

Enpero huey ne uza hom mal en nostre temps d'aquest so, quar li chanre que huey son no sabon apenans endevenir en ·i· propri so de dansa: e quar no y podon endevenir, han mudat lo so de dansa en so de redondel am lors minimas et am lors semibreus de lors motetz. [...] jaciayso que alcu comenso far redondels en nostra lengua, losquals solia hom far en frances

[Però avui es fa servir malament aquesta melodia, perquè els cantants actuals no es posen d'acord en

7. En el petit plec final del cançoner E s'hi ha transcrit també l'adaptació en dues estrofes occitanitzants d'una cançó del *trouvère* francès Rogeret de Cambrai.

quin és l'estil melòdic de la dansa; i com que no se'n surten han canviat la melodia de dansa per la de *redondel*, fent servir les mínimes i les semibreus dels seus motets [...] i per això alguns comencen a fer *redondels* en la nostra llengua com els que es feien en francès.]

i entre les formes sense regularitat estructural:

Trop atrobam menors pagellas / en redondells e viandellas, / si be d'aquesta no curam, / car cert compas no y atrobam.

[Trobem molts canvis de mesura en els *redondels* i les *viandellas*, però no en fem gaire cas perquè no tenen un ritme propi]

El model «canònic»

Encara que el deute formal amb la tradició francesa en el procés de definició de la forma *dansa* (amb un element especialment remarcable: el *respos* o refrany) fos tan evident, els tractadistes no només no el reconeixien sinó que el rebutjaven. L'adopció del gènere de manera institucional trasllueix una voluntat dels manteridors del consistori tolosà de reclamar i enaltir una tradició trobadoresca que podríem definir com originària, és a dir, sense la contaminació d'elements forans. La formalització es va operar de forma en certa manera artificial: per extreure'n els caràcters constitutius del gènere, es van triar els textos de to més marcadament cortès que, tot i que conservaven la dimensió ballable i la natura lleugera, es distingien per una articulació formal més rígida, en la qual el refrany cadencial assumia una funció reguladora ben precisa, com a element de mesura. En la col·lecció d'E, recollida al període de més florida i més documentat, hi ha vuit exemples que poden haver inspirat un model d'aquesta mena. N'hi ha cinc, tres dels quals són atribuïbles a Guiraut d'Espanha, que es poden agrupar segons l'esquema mètric (CDCD ||abab|cdcd, Frank 407). Es tracta d'una tria formal que esdevindrà clàssica a la tradició de ball posterior: la trobem a dues danses del cançoner W, a deu de l'entorn consistorial i a quatre danses del *Cançoneret de Ripoll*, i això sense anar més enllà del primer terç del XIV. Aquest esquema té com a primer i inoblidable exemplar la cèlebre cançó de Bernart de Ventadorn

«Can vei la lauzeta mover», la melodia de la qual, tan difosa, devia ser particularment apreciada, i renovada amb una adaptació més moguda i alegre.

Els últims exemples de dansa occitana demostren que a finals del segle XIII s'estava arribant a un procés d'estancament formal del gènere. El cançoner f conserva dues *dansas* anònimes, de tradició estrictament provençal i probablement compostes no ja per personatges cortesans sinó per aficionats que es divertien cantant cançonetes de moda als cercles poètics de la burgesia ciutadana. A més, en espais en blanc del cançoner W, al pas del segle XIII al XIV, es conserva la *desdansa* amb les quatre danses monostròfiques, afegides anònimament, en notació mensural, signe de la vocació musical prevalent de qui va efectuar aquestes addicions, i que es devia acordar molt bé amb la linearitat de l'estructura compositiva. En aquests textos ja no hi trobem la variada gama de formes i configuracions estròfiques que encara caracteritzava les danses i els textos de ball dels decennis precedents, sinó que s'hi reproposa de manera ja estàtica una forma metricomelòdica concreta, que serà adoptada amb un gran èxit al segle següent.

Ja entrat el segle XIV, els set promotors del projecte acadèmic del Consistori de Tolosa, instituit el 1323, van voler perpetuar la tradició lírica occitana amb certàmens literaris. Els requisits per poder concórrer a aquests Jocs Florals eren dos: l'observança religiosa i l'ortodòxia literària. Vet aquí doncs que, segons una tendència dominant, les danses d'amor que cantaven l'amor profà per una dama (*midons*) es van transformar en danses de *Nostra Dona*, és a dir dedicades a la Verge Maria. D'altra banda, no s'acceptaven les composicions de to menys cortès i d'aire popularitzant. Afegim-hi, per subratllar l'encarcarament cultural que s'estava produint, que les dones van ser excloses dels concursos, fins i tot del tribunal que els judicava. Les prescripcions de les *Leys d'Amor* trobaran una aplicació filològicorudita precisa en els nombrosos intents que els jutges del Consistori del Gay Saber de Tolosa van premiar amb un *gaug* o *solas* d'argent, assignat a la dansa amb la melodia més festiva.

A mitjans de segle, doncs, un gènere que fins a l'època tardotrobadoresca havia estat considerat indigne de comparèixer en el repertori oficial dels trobadors, perquè era superficial i d'evasió, havia arribat al segon graó del podi, i el compartia amb exemples de tradició molt més estensa i gloriosa, com ara la pastorela i el sirventès (als quals corresponia una *aigentina* d'argent).

Només havia de cedir el pas a la *canso*, l'excel·lència de la qual, juntament amb la del *vers* i del *descort*, es reconeixia amb la violeta d'or, o *joya principal*. Entre el 1324 i el 1484 tenim constància que el Gai Consistori de la Gaia Sciensa va coronar disset composicions, tretze de les quals eren danses a la Mare de Déu. Poquíssimes són d'autor conegut: tres de Peire de Ladils de Bazas, el més prolífic, i una del català Joan de Castellnou, no pas per casualitat. A aquestes s'hi ha d'afegir l'exemple de *dansa* ofert per les *Leys*: «Bos sabers joyos».

Continuïtat entre Occitània i Catalunya

I a Catalunya? També allí en un cert moment les cançonetes de ball, part integrant del repertori dels joglars i de l'educació femenina, van esdevenir un gènere de moda i van adquirir dignitat gràcies a una mena de legitimació literària, afavorida per la inclusió en reculls d'autor. Encara que s'ha parlat, amb raó, d'una relativa pobresa de la producció lírica catalana a la primera meitat del XIV, tanmateix si l'observem de més a prop no s'aprecia cap discontinuïtat en el microcosmos del gènere *dansa*. Pels testimonis que en tenim no es pot parlar ben bé d'una difusió posterior per imitació, sinó més aviat d'un èxit quasi contemporani als dos vessants dels Pirineus.

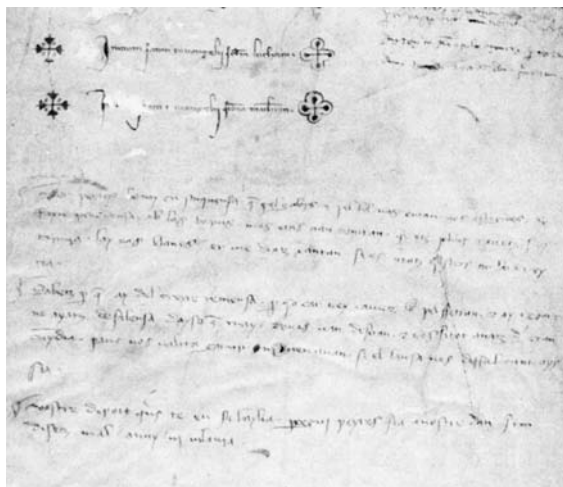
Un dels primers, si no el primer; a inaugurar el gènere a Catalunya va ser probablement Paulet de Marselha. La seva *dansa* «Belha dompna plazens: Ay!» (BdT 319,4) va ser composta, de fet, a la cort de l'infant Pere d'Ara-

gó, on Paulet s'havia refugiat el 1262 fugint de Provença després de les revoltes antiangevines, i a on va retornar als anys 1268-1269, després d'una estada a la cort d'Alfons X de Castella. És probable, doncs, que el camí que va seguir el gènere per arribar a la Corona d'Aragó no fos el més directe, és a dir el que provenia de la cort provençal angevina. Segurament, la cort que hi devia jugar un paper molt important és més aviat la de Rodés (a la Roergue, Occitània). Pensem, com a exemple particularment significatiu, que a la *tornada* de la *dansa* «S'a la bella que·m plai no·m plai» (BdT 244,14), copiada a la col·lecció del cançoner E, s'hi anomena un comte de Rodés, identificat com a Uc IV (1222-1274). Aquesta dada ens permet d'aïllar-la geogràficament de les altres danses del recull, que es localitzen principalment a la cort provençal de Beatriu i Carles d'Anjou. D'altra banda, les relacions intertextuals que presenta amb una cançó de Dau-de de Pradas fan recular la seva datació a un període lleugerament anterior a les altres.

A la segona meitat del segle XIII la cort de Rodés, amb el comte Uc IV, i des del 1274 amb el seu fill Enric II, havia romàs un dels últims centres de cultura trobadoresca. Els comtes de Rodés havien acollit els darrers exponents del trobar tardà, i allí segurament es van poder relacionar i influir mútuament tot un seguit de trobadors, que conreaven gèneres d'inspiració francesa i amb sabor popular: Hi destaquen, precisament, Paulet de Marselha, autor també d'una cançó retronxada, i Guiraut Riquier, en l'ampli cançoner del qual hi figuren també tres retronxes, Folquet de Lunel autor d'una cançó mariana à *refrain* i Cerverí de Girona, autor també de danses



Escena de dansa cortesana, en un registre cancelleresc del comte de Flandes, c.1335 (Biblioteca Reial. L'Haia).



Imatge d'una de les poesies occitanes dels registres notarials de Castelló d'Empúries (Arxiu Històric de Girona, Fons Castelló 47, Perrini, 1327-28, f. 1v).

i balades i coneador de gèneres d'empremta tradicional. Sumem-hi, a més, la particular inclinació pels artificis rímics i retòrics que comparteixen tots aquests trobadors, sobretot el gust per les rimes contrafactes, trencades i derivatives, que es retroben a l'anònima dansa dedicada al *coms de Rodes* i també en dues altres danses transmeses al petit recull d'E. D'altra banda, tots aquests trobadors havien visitat durant aquells anys (els seixanta i setanta del XIII) les brillants corts ibèriques de Catalunya-Aragó i Castella, i aquesta circulació sense interrupcions pot haver envigorit i legitimitat literàriament la moda de les formes de ball. Tant és així que Guiraut Riquier, en el famós passatge de la *Supplicatio* a Alfons X de Castella, arriba a posar les *dansas* i les *baladas* en el mateix pla que altres formes poètiques més celebrades (en un graó més baix, només, que la cançó i el vers):

*car qui sap dansas far
e coblas e baladas
d'azaut maistreidas,
albas e sirventes,
gent e be razos es
c'om l'apel trobador.*

[perquè qui sap fer danses i cobles i balades, i albes i sirventesos, amb gran mestria, és raonable i correcte que hom l'anomeni trobador].

A Catalunya, doncs, la difusió del gènere dansa pot haver pervingut de cort a cort a través d'un canal pro-

vinent més aviat de la Roergue que de la Provença angevina i gràcies a personalitats poètiques de gran volada. La tradició trobadoresca tardana, reflectida en els dos mestres de la maduresa, Guiraut Riquier i Cerverí de Girona, es fa camí a través de noves formes musicades, lleugeres i corteses però també artíficisament popularitzants i cortesanes. Són formes en les quals aquest darrer trobador va excel·lir per la seva habilitat tècnica i el seu eclecticisme creatiu. Si exclouem la *viadeyra*, l'*espigadura*, i les tres *estempidas*, on es nota una forta influència dels ritmes tradicionals, només sis composicions de Cerverí es poden assimilar a les *dansas* en diferent mesura. D'aquestes, només dues s'adiuen a les normes per a la *dansa* que van proposar, pocs anys després, els tractats metricoretòrics: «Tot can cors dezira» (BdT 434a,71), amb una estructura complicada per les rimes internes, i «Si voletez que'm laix d'amar» (BdT 434a, 65), cortesa, però amb trets molt similars a la *dança retronchada*. La *peguesca* «Com es ta mal enseynada» (BdT 434,4a), una cançoneta alegre i burlesca, en queda exclosa pel tema, ja que no tracta de *fin'amor*. I tant la *dança-balada* «Pus no vey leys cuy son amics» (BdT 434,9c) com la *gelosesca* «Al fals gelos don Deus mala ventura» (BdT 434a, 1a), s'apropen a registres «menors» com la *balada* i la *malmaridada*, tot i que, el *Compendi* admet aquesta darre- ra com a tipologia formal («Alcuns fay gelosescas al compas de dança» és a dir, alguns componen gelosesques amb la mètrica de dansa). Les *Regles de Trobar* semblen referir-se precisament al seu *sirventes-dança* «Tant ay e'l cor d'alegrança» (BdT 434, 14a), que Cerverí descriu com a «mesclat d'amor e de gran guerra» ['barrejat d'amor i de guerra'], quan blasmen la combinació indeguda de dos temes en la dansa:

Car si tu comences a far un sirventesch de fayt de guerra o de reprendimen o de lausors, no's conve que-y mescles raho d'amor; o si faç canço o dança d'amor, no's tain que-y mescles fayt d'armes ne maldit de gens, si donchs per semblances no o podiets aportar a raho. (Marshall 1972: 57)

[Perquè si tu comences a fer un sirventès de fets guerrers o d'acusació o de lloança no convé que hi barregis fets d'amor; o si fas cançó o dansa d'amor, no convé que hi barregis fets d'armes ni diguis mal de ningú, sinó és ho puguis lligar amb el tema per semblances]



El Cançoneret de Ripoll i altres cançonetes per ballar

Després de Cerverí, només l'antologia conservada al manuscrit 129 del fons de Ripoll de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, coneguda com a *Cançoneret de Ripoll*, mostra la presència dels gèneres de ball en l'activitat lírica a Catalunya, a càrrec d'un grup de poetes que es relaciona formalment amb la tradició trobadoresca, però amb unes modalitats, unes formes i una llengua que ja no s'hi assimilaven completament. Aquest petit recull reflecteix una producció poètica local on destaquen dotze danses (sobre divuit textos transmesos), majoritàriament anònimes, encara que tres són atribuïbles respectivament al Capellà de Bolquera, a Pere Alamany i potser a Dalmau de Castellnou. Semblen influïdes pel corrent tardà de registre cortès, com les danses provençals conservades als cançoners *f o W*, però també per les composicions de ball, riques en rimes internes i retronxament, de Cerverí, i per les més recents tendències literàries dels cants marians. D'altra banda hi trobem el gust per l'artifici metricoretòric de les rimes derivatives (a «Le guay dolç cors», una *cancio aiectivata*) i un ús inèdit del tema amorós en tres danses tensoades sobre la conveniència de l'amor profà entre religiosos. Les danses, per tant, es presenten encara com a formes autònomes i vitals d'expressió lírica, allunyades de la contemporània tradició del Consistori del Gai Saber, ja formalment immòbil. I són tipologies que no tomarem a trobar en els intents de recuperació de l'herència trobadoresca a la Catalunya del segle XIV.

Del final de segle XIII, abans que el *Cançoneret de Ripoll* ens oferís una altra petita col·lecció comparable al petit recull d'E i allunyada de la cristallitzada producció preacadèmica, hem conservat algunes restes esparses d'altres testimonis d'una transmissió extravagant. Es tracta generalment d'insercions, és a dir afegits posteriors a la còpia dels còdexs, per exemple, la dansa-balada anònima occitanocatalana «Plazens plasers» (BdT 461,193a): dues estrofetes de decasíl·labs amb esquema zajalesc transcrits en l'espai divisor que havia quedat en blanc entre les *Razos de Trobar* i la *Doctrina de compondre dictats* al manuscrit 239 de la Biblioteca de Catalunya. Trobem altres cançonetes anotades en llocs que no havien estat destinats inicialment a recollir-ne, per exemple les copiades cap al tercer quart del segle XIII en un registre notarial de Sant Joan de les Abadesses. Són la dansa dialogada «Ara lausetz» (BdT

461,27b), la desdansa «S'anc vos ame» (BdT 461,215c), i el fragment «Era·us preg» (BdT 461,251b): tres textos de modulació mètrica molt simple, on preval encara l'esquema zajalesc, farcits d'hibridisme lingüístic occità, italià i francès i acompanyats amb una notació neumàtica de la tradició de Metz. L'escriptura ocasional i d'inserció és la condició compartida també per les dues danses «Trop m'a virat en maltrayre» i «A penas say que'n responda» i per l'estampida «Johan viulayre», totes tres anònimes, copiades a l'interior de les cobertes de pergami dels protocols notariais provinents de Castelló d'Empúries, datables, segons la cronologia dels registres, el 1288, el 1312-1313 i el 1329-1330, respectivament. Un costum semblant el retrobem als *Memorials Bolonyesos* italians, d'entre 1279 i 1300, on els notaris inserien textos en vulgar (entre els quals hi havia no pas poques balades) en els espais que havien quedat en blanc després de la transcripció dels contractes privats.

Més enllà de la codificació tractadística i dels productes en sèrie de la producció acadèmica occitana i catalana tardana, assistim, doncs, des de la fi del segle XIII, a la creació de cançons de ball centrades en la recuperació de les formes poètiques i musicals de tradició antiga, sobre model francès i contigües a la balada italiana. La petita col·lecció de mitjan segle XIII, d'origen angeví, al final del cançoner E podria formar part d'aquesta tipologia de transmissió, així com també els afegits del cançoner W (acompanyats amb les seves melodies) fins a arribar als textos escrits a sobre d'un fragment esborrat (una *dansa occitana*, «Se nus om por ben servir», una *ballette* francesa, «L'altre m'insonjay») i cinc *ballate* italianes, copiades per una única mà italiana del XIV) als últims quatre fulls del còdex gonzaguesc que transmet el *Partonopeus de Blois*, que havien quedat en blanc, i a les tres balades transcrits en un català occitanitzat farcit d'italianismes als folis en blanc del final d'un manuscrit conservat en el fons palatí de la Biblioteca Nacional Central de Florència que conté receptes mèdiques i alquímiques catalanes de finals el segle XIV.

També l'escriptura musical de Metz, molt poc comuna en llocs tan perifèrics com Sant Joan de les Abadesses, representa un fil conductor que relliga àrees aparentment allunyades a una única ascendència cultural. De fet, aquest tipus de notació es pot trobar també al cançoner lorenès de Saint-Germain-des-Près (X), de la meitat del XIII, que transmet vint-i-nou poesies occitanes, vint-i-tres de les quals tenen melodia (entre les quals l'antiga dansa «A l'entrade del tens clar-eya»); i la

retroben també en àrea norditaliana quan s'entona el refrany dels versos d'amor «Quando eu stava in le tu' cathene» del document de Ravenna i a la composició, construïda sobre un mòdul zajalesc amb refrany inicial i postestròfic, «O bella bella bella - madona per r[...]», del fragment de Piacenza. El fet que aquest tipus de notació transmetés textos cantats amb refrany a la Itàlia septentrional ja al primer quart del segle XIII revela l'existència (a banda naturalment de les precioses indicacions sobre dates i llocs de producció i de difusió de la lírica italiana més antiga) d'una xarxa subtil, però resistent, de

manifestacions poètiques que circulaven en exemplars amb refrany (o *respos*, o *refrain*, o *ripresa*), on cal suposar que la dimensió musical hi era essencial, amb una execució cantada i potser dansada. La pràctica manuscrita de la inserció documenta, doncs, un contacte cultural fecund a l'origen d'aquestes cançonetes per ballar i un moviment poètic i alhora musical, indistint i anònim, que recorria vies paral·leles i no oficials al costat del sistema àulic o acadèmic de la lírica cortesana.

Traducció de Sadurní Martí

Bibliografia essencial

- ANGLADE, Joseph (ed.), 1919-1920: *Las Leys d'Amors*, 4 vols., Tolosa-París.
- ANGLADE, Joseph (ed.), 1926, *Las Flors del Gay Saber*, Barcelona.
- ASPERTI, Stefano, 1999: «I trovatori e la corona d'Aragona. riflessioni per una cronologia di riferimento», *Mot so raso*, 1, 12-31.
- ASPERTI, Stefano, 2006: «Generi poetici di Cerverí de Girona», *Trobadors a la península ibèrica*, ed. V. Beltran, M. Simó i E. Roig, Barcelona: PAM, 29-71.
- AVENOZA, Gemma, 2003: «La dansa. Corpus d'un genre lyrique roman», *Revue des langues romanes*, 107, 89-129.
- AVENOZA, Gemma, 2006: «Poemes catalano-occitans del s. XIV en un manuscrit florentí. Edició i estudi de Na dolsa..., primer del recull, *Trobadors a la península ibèrica*, ed. V. Beltran, M. Simó, E. Roig, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 73-90.
- BADIA, Lola: 1983: *Poesia catalana del s. XIV: edició i estudi del «Cançonet de Ripoll»*, Barcelona: Quaderns Crema.
- BdT: A. PILLET i H. CARSTENS, *Bibliographie des troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933; reimp. Nova York: Burt Franklin, 1968.
- CABRÉ, Miriam, 1999: *Cerverí de Girona and His Poetic Traditions*, Londres, Tamesis.
- CABRÉ, Miriam, 2005: «El trobador de Pere el Gran», *Mot so raso*, 4, 59-68.
- CASAS HOMS, José María (ed.), 1969: Joan de Castellnou. *Obres en prosa*, Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuna.
- CASAS HOMS, José María, 1956: «*Torciman*» de Lluís d'Averçó. *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas*, 2 vols., Barcelona: CSIC.
- COROMINES, Joan (ed.), 1988: *Cerverí de Girona, Lírica*, 2 vols, Barcelona: Curial.
- DI GIROLAMO, Costanzo, 1995: «L'eredità dei trovatori in Catalogna», *Filologia antica e moderna*, 9, 7-27.
- DI GIROLAMO, Costanzo, 2002: «La versification catalane médiévale entre conservation et innovation de ses modèles occitans», *Revue des langues romanes*, 106, 41-74.
- GATIEN-ARNOULT A. F. (ed.), 1841-1843: *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, 3 vols., Tolosa: Privat.
- JEANROY, Alfred, 1949: «La poésie provençale dans le Sud-Ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIVe siècle», *Histoire littéraire de la France*, 38, Paris, 1-138.
- MANINCHEDDA, Paolo (ed.), 2003: Joan de Castellnou, *Compendis de la conoxença dels vicis que's podon esdevenir en los dictats del Gai Saber*, Càller: CUEC.
- MARSHALL, John H., 1972: *The «Razos de troban» of Raimon Vidal and Associated Texts*, Londres: Oxford University Press.
- PAGÈS, Amédée, 1936: *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XIVe*, Tolosa-París.
- PETRUCCI, Armando, 1999: «Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale», *Ideologie pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo*, Spoleto: CISAM, 981-1005.
- PUJOL I CANELLES, Miquel, 2001, *Poesia occitanocatalana de Castelló d'Empúries*, Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos.
- RADAELLI, Anna, 2000: «La danseta di Uc de Saint Circ (BdT 457,41)», *Cultura neolatina*, 60, 59-88.
- RADAELLI, Anna, 2004: «*Dansas*» provenzali del XIII secolo. *Appunti sul genere ed edizione critica*, Florència: Alinea.
- RIQUER, Isabel de, i GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, 2003: *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses. Estudio y edición filológica y musical*, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- RIQUER, Martí de, 1947: *Obras completas del trobador Cerverí de Girona*, Barcelona: Instituto de Estudios Mediterráneos.
- STUSSI, Alfredo, 1999: «Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII», *Cultura neolatina*, 59, 1-69.
- VELA, Claudio, 2005: «Nuovi versi d'amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino», *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. (Cremona, 2004)*, ed. M. S. Lannutti i M. Locanto, Florència: Galluzzo, 3-29.