

Maria Sofia Lannutti

DALLA PARTE DELLA MUSICA.
OSSERVAZIONI SULLA TRADIZIONE, L'EDIZIONE
E L'INTERPRETAZIONE DELLA LIRICA ROMANZA DELLE ORIGINI

Le riflessioni che offro al Maestro Clemente Terni non potrebbero avere migliore destinazione. Alle ore e ai minuti trascorsi insieme in questi ultimi anni, alle conversazioni lunghe e brevi dense di spunti e di suggestioni, devo la motivazione ad approfondire gli aspetti musicali della cultura medievale e la scoperta dell'importanza della musica come punto di vista fecondo e imprescindibile. Le idee che ho cercato di raccogliere e organizzare in questo scritto possono essere considerate per molti aspetti una risposta, certo parziale e provvisoria, alle numerose sollecitazioni venutemi dal confronto con una visione della poesia 'dalla parte della musica'.

Nel 1780 Jean Benjamin de La Borde pubblica un'antologia di lirica oitanica in due volumi che comprende circa cinquanta componimenti. Vi trascrive anche le intonazioni, di cui erano muniti i tre codici dei quali si serve: M, N e O¹. Il titolo dell'antologia, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, fa pensare ad uno studio di tipo musicale, ma le osservazioni che vi sono contenute hanno in realtà un taglio prevalentemente letterario². La Borde lamenta, ad esempio, la monotonia insopportabile di quella poesia,

1. Sigle dei canzonieri citati:

K = Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198

M = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 844

N = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 845

O = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 846

P = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 847

T = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12615

X = Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. fr. 1050

R = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22543

V = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Var. Lat. 3793

2. J. B. de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, 2 voll. (rist. New York 1978).

dove non si fa altro che parlare dell'amore, della primavera, dei fiori, dei boschi e degli uccelli. Che cosa lo ha spinto allora a scegliere quel titolo? Si può pensare che la lirica oitanica trasmessa dai tre codici apparisse ai suoi occhi come il prodotto di un'arte prima di tutto musicale, che ritenesse suo tratto distintivo, dal momento che non ne apprezzava i contenuti, proprio la presenza delle melodie.

È vero, in effetti, che la tradizione manoscritta della lirica oitanica si distingue dalle altre per l'abbondanza delle melodie che troviamo associate ai testi. Dei ventisette principali canzonieri francesi, cioè tutti i pergamenacei e due cartacei, solo sette non riportano il testo musicale. Tra questi, uno è provvisto di rigatura e cinque sono frammentari o appartenenti a manoscritti miscelanei.

Non si può dire lo stesso per la tradizione della lirica occitanica, dove i canzonieri notati sono solo quattro, dei quali due contenuti in codici oitanici, né per quella della lirica galego-portoghese, della quale conserviamo solo poche melodie, e a maggior ragione italiana, che è affatto priva di testimonianze musicali.

Quali siano le ragioni di questa diversificazione è difficile dire. Si può chiamare in causa il fatto che i codici notati erano codici di lusso, espressione di uno *status* sociale. Va anche sottolineato che più della metà dei circa trenta canzonieri occitanici più antichi, copiati tra il XIII e il XIV secolo, proviene dall'Italia e che, se si eccettua il repertorio religioso in latino e laudistico, non ci rimane nessuna testimonianza di monodia italiana antecedente all'*Ars nova*. Alcuni fattori contingenti, forse dipendenti anche dalle condizioni sociali dei committenti e dalle abitudini scritte delle diverse regioni, potrebbero quindi aver determinato la maggiore o minore attenzione al testo musicale e alla sua trasmissione scritta.

Un saggio di Aurelio Roncaglia, dal titolo significativo (*Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*) ha posto le basi per un'interpretazione globale della lirica italiana delle origini come importazione e trasposizione dei modelli trobadorici nell'ambito di una cultura laica e prevalentemente giuridica, che produsse una poesia esclusivamente letteraria, svincolata dall'originario legame con la musica³.

Credo che su questa interpretazione si possa tornare spostando i termini del discorso dalla critica interna, degli aspetti formali e semantici (Giacomo da Lentini traduttore di Folchetto di Marsiglia e iniziatore di una scuola

3. A. Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, IV, Certaldo 1978, pp. 365-397. Si veda inoltre *Per il 750° Anniversario della Scuola poetica*

poetica destinata a privilegiare il tecnicismo verbale): alla critica esterna, cioè alla valutazione delle peculiarità delle due tradizioni manoscritte, quella d'Oltralpe, che prevede la trascrizione del testo musicale, e quella italiana, priva di canzonieri notati⁴.

Un celebre passo del *De institutione musica* di Boezio, posto a conclusione del primo libro, ci descrive le diverse attività musicali, che risultano legate da un rapporto gerarchico. Al livello più basso Boezio pone l'esecuzione, che non è esecuzione nell'accezione odierna, cioè di un testo musicale pre-stabilito, ma è soprattutto improvvisazione, realizzazione di una musica che non ha un proprio invariabile e definitivo assetto; al livello medio pone la creazione, al livello più alto l'analisi teorica. Secondo Boezio, la creazione musicale era in realtà creazione poetica, effettuata secondo canoni ritmici e melodici che solo l'analisi teorica, definita *ratio* o *speculatio*, poteva permettere di individuare⁵.

siciliana, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», VIII s., 38, 1983, fasc. 7-12, pp. 321-333, ora in *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna 1990, pp. 413-429. L'idea di una poesia svincolata dalla musica è presente già in un saggio di V. De Bartholomeis, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino 1943 ed è stata riproposta dalla voce autorevole di G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti ed altra linguistica*, Torino 1970, pp. 169-192, che utilizza per primo il termine «divorzio» (p. 176). Sulla stessa linea interpretativa è anche R. Antonelli, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a cura di P. Tourbet - A. Paravicini Bagliani, Palermo 1994, pp. 309-323, p. 320.

4. Si dovrà notare, a questo proposito, che del tutto analoga alla tradizione manoscritta della lirica italiana è quella della lirica galego-portoghese. Nessuno dei canzonieri superstiti contiene la notazione, mentre gli unici codici notati riportano le *cantigas* di Alfonso il Sabio, vicinissime alle laude italiane, le cui intonazioni sono conservate nel Laudario di Cortona (Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 91) e nel Laudario di S. Spirito (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18). Le sei melodie pervenute a complemento delle canzoni di Martin Codax (l'edizione più recente è quella di M. P. Ferreira, *O som de Martin Codax. Sobre a dimensao musical da lirica galego-portuguesa [séculos XII-XIV]*, Lisboa 1986), ci sono note grazie al fortuito ritrovamento della cosiddetta Pergamena Vindel (oggi conservata presso la Pierpont Morgan Library di New York), uno dei rotoli o *Liederblätter* ai quali era affidata la circolazione scritta dei componimenti. Ad essa va accostato un altro rotolo contenente un *planh* in lingua d'oc di ambito friulano, successivamente impiegato come copertina di un libro liturgico (cfr. M. Gratroni, *Un planh inedito in morte di Giovanni di Cucagna nell'Archivio Capitolare di Cividale*, «La Panarie», 15, 1982, pp. 90-98), nonché alcuni frammenti di rotoli con testi lirici alto-tedeschi (cfr. J. Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München 1986, p. 774). Altri *Liederblätter* più tardi e di area iberica, forse autografi di Juan del Encina, sono stati recentemente studiati da V. Beltran *Dois «Liederblätter» probablemente autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución*, «Revista de literatura medieval», 7, 1995, pp. 41-71. L'uso dei rotoli è attestato anche nel *Sollazzo*, in particolare nel sonetto n. 47, vv. 11-14 «Un ruotol trasse puoi, che non solo una, / Scritte e solfate da tutte ragione, / Ch'eran ben cento a vanzarne ognuna» (cfr. S. Debenedetti, *Il sollazzo. Contributi alla storia della novella, della poesia musicale e del costume del Trecento*, Torino 1922, p. 176).

5. Il passo è contenuto nel capitolo XXXIII, intitolato «Quid sit musicus», cfr. Anicii Manli Torquati Severini Boetii, *De institutione Arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque*, ed. G. Friedlein, Lipsiae 1867, pp. 223-226.

Un testo dal quale è impossibile prescindere quando si vuole valutare la produzione lirica romanza nel suo complesso è il *De vulgari eloquentia* di Dante. La parte più interessante per lo studio dei rapporti tra musica e poesia è quella dedicata all'*ars cantionis*, alla canzone aulica, dove si dice con estrema chiarezza che la struttura della strofe è determinata dalla conformazione dell'intonazione, definita *cantus divisio*: «Satis innotescere potest quomodo cantionis ars circa cantus divisionem consistat» (II, x, 6)⁶. Tralascio di prendere in considerazione le diverse interpretazioni di questa sezione del trattato di Dante, che tendono a sminuire la reale portata dei riferimenti musicali in essa contenuti. Non credo si possa comunque negare che Dante voglia ragionare di una forma e che ritenga che le sue proporzioni siano prima di tutto musicali. Dante in sostanza analizza tutti i tipi di *cantus divisio* e il modo in cui per ogni tipo deve essere costruita la strofe verbale. Ne descrivo uno solo, quello più frequente nei canzonieri notati, che Dante denomina «pedes cum cauda vel sirmate». Esso è composto da una linea melodica corrispondente ad esempio a due versi e ripetuta quasi sempre una sola volta, che costituiva i *pedes*, cui seguiva una linea melodica senza ripetizioni corrispondente ad esempio a quattro versi, che costituiva la *cauda* o *sirma* (AB AB / CDEF). In questo caso, perché la linea melodica potesse essere ripetuta, nel costruire la prima parte della strofe, il poeta doveva necessariamente replicare la struttura della porzione di testo verbale corrispondente al primo dei due *pedes*, cioè il numero complessivo dei versi e il numero delle sillabe di ogni verso (il terzo verso doveva avere lo stesso numero di sillabe del primo, il quarto del secondo)⁷.

In modo altrettanto chiaro, Dante distingue la canzone vera e propria strutturata sulla *cantus divisio*, che definisce *cantio*, dalla melodia intesa come concreta realizzazione musicale della *cantus divisio*, che definisce *modu-*

6. Si cita dall'edizione di P. V. Mengaldo, Padova 1968.

7. Un esempio dello scetticismo con cui vengono letti i riferimenti alla musica nel *De vulgari eloquentia* è la comune convinzione che Dante stabilisca una corrispondenza tra lo schema delle rime e la suddivisione della melodia, corrispondenza smentita da molti dei componimenti con melodia di ambito francese e provenzale (i termini della questione sono riassunti e discussi in M. Pazzaglia, *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia di Dante*, Firenze 1967, pp. 184-188). Questa interpretazione, oltre che attribuire a Dante una conoscenza puramente libresco dei modelli francesi e provenzali, peraltro poco probabile, tende a contaminare due punti di vista che nella trattazione sono in realtà tenuti sempre distinti, quello della struttura formale primaria, che vincola l'intero componimento ed è determinata dalla suddivisione della melodia (*cantus divisio*), e quello del rapporto tra le rime (*rithimorum relatio*), che, a differenza del numero dei versi e delle sillabe, è indipendente dalla struttura primaria e dalla *cantus divisio* ed è espressione del gusto e delle capacità poetiche dell'autore: «Et primo sciendum est quod in hoc [scil. rithimorum relatione] amplissimam sibi licentiam fere omnes assumunt» (II, xiii, 4).

latio. Il termine *cantus divisio* indica quindi il tipo formale su cui conformare la strofe, il termine *cantio* il prodotto poetico, il termine *modulatio* la realizzazione melodica, o anche l'insieme delle possibili realizzazioni, che rende concreta la *cantus divisio*. I tre elementi della canzone corrispondono alle tre attività musicali descritte da Boezio: la *cantus divisio* implica la conoscenza delle proporzioni e non può prescindere da un'analisi teorica, la *cantio* implica un processo creativo, la *modulatio* implica la realizzazione e l'esecuzione della *cantus divisio*.

La distinzione tra *cantio* e *modulatio* è espressa nel capitolo in cui Dante dà inizio alla trattazione delle caratteristiche formali della canzone: «Praeterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi quantum nupta est alicui cantioni» (II, viii, 5). Alle due diverse componenti (*cantio* e *modulatio*) corrispondono due diverse competenze, una verbale e una musicale, la seconda delle quali non doveva essere necessariamente posseduta dal poeta. Il poeta doveva essere in grado di creare, ma non di eseguire le sue creazioni. In questo senso deve essere letto il passo in cui Dante scrive, sempre nello stesso capitolo, che la canzone può essere eseguita da chi l'ha composta oppure da chiunque altro, con o senza melodia, distinguendo tra la creazione, che è d'autore, e l'esecuzione, che è di fatto secondaria: «Et circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ab autore suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur sive non: et sic est passio» (II, viii, 4).

Nel citato saggio di Roncaglia, si trovano contrapposte le due figure del poeta musico, formatosi nelle scuole d'Oltralpe di ambiente religioso, e del poeta giurista, formatosi nelle scuole laiche italiane (*schole notariorum*, università), cui corrisponderebbero due diversi procedimenti compositivi, il primo caratterizzato dall'unità di parola e melodia, che vengono messe sullo stesso piano, il secondo caratterizzato da una sostanziale indipendenza del componimento poetico dall'intonazione, che viene ritenuta secondaria⁸. In ambedue i passi del *De vulgari eloquentia* riportati, la *modu-*

8. Cfr. Sul «divorzio tra musica e poesia» cit., pp. 389-390: «La grande maggioranza dei trovatori provenzali componevano insieme parole e musica; la grande maggioranza dei poeti aulici italiani componevano solo testi verbali, lasciando un loro eventuale (non obbligatorio) rivestimento melodico a musicisti professionisti».

latzo è associata alla parola *sonus* («numquam modulatio dicitur cantio sed sonus»; «cum soni modulatione»), che è l'equivalente latino del provenzale *so(n)*, con cui viene solitamente indicata l'intonazione delle canzoni. L'associazione ci autorizza a ritenere plausibile l'ipotesi che anche il *so(n)* dei trovatori rimandi alla sfera della realizzazione (esecuzione) della *cantus divisio*, che sia il modo in cui suona, in cui viene realizzata e eseguita la forma musicale, cioè la struttura fondamentale del componimento poetico, e sia quindi secondario rispetto ad esso nelle canzoni trobadoriche come in quelle italiane.

Di *so(n)* come complemento del componimento poetico parlano anche altri trattati sulla poesia volgare e tra questi la *Doctrina de compoundre dictats* scritto nella seconda metà del XIII secolo, e le *Leys d'Amors*, nella parte in cui si descrivono i generi poetici, la cui stesura risale alla prima metà del XIV secolo. Secondo gli autori dei due trattati, ad ogni genere poetico doveva essere associata una melodia adatta, a seconda dei casi solenne, allegra, iterativa, e così via. Per i generi aulici (ad esempio la *canço* o il *vers*), la melodia doveva essere nuova, per altri generi (ad esempio la *pastorela* o il *sirventes*) si poteva ricorrere anche a melodie preesistenti⁹.

Questa seconda possibilità, espressamente prevista nei trattati in cui si dettano le regole del fare poesia, conferma in modo inequivocabile il carattere sempre secondario della melodia rispetto al componimento poetico e ci permette di ipotizzare un *iter* di composizione presumibilmente valido per tutta la produzione lirica romanza. Il poeta sceglieva una determinata forma strofica, le cui proporzioni, come ci insegna Dante, erano fissate dalla *cantus divisio*. Costruiva su quella forma il testo verbale. Successivamente, e solo se lo riteneva opportuno o era in grado di farlo, applicava al componimento una melodia, cioè realizzava concretamente la *cantus divisio*. Altrimenti poteva rivolgersi a qualcun altro, un cantore come Casella, ad esempio, che nel secondo canto del *Purgatorio* intona la canzone di Dante *Amor che nella mente mi ragiona*, oppure poteva fare ricorso ad una melodia preesistente, anche non appartenente al repertorio

9. Una nuova edizione, sebbene parziale, delle *Leys d'amors*, che migliora notevolmente il testo delle precedenti edizioni (A. Jeanroy, *Las Leys d'Amors*, in *Histoire littéraire de France*, Paris 1941, t. 28, fasc. 1, pp. 139-233; *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors, publicé par M. Gatién-Arnoult*, Toulouse 1841-1843, I [rist. Genève 1977]) è ora contenuta nella tesi di dottorato di B. Fedi, *La prima redazione in prosa delle Leys d'amors: edizione critica delle due prime parti secondo i mss. T (Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500. 007) e B (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, S. Cugat del Vallés 13)*, discussa nel 1997, dove viene affrontato anche il complesso problema della datazione, pp. XXXV-XLIV. La *Doctrina de compoundre dictats* è invece contenuta in J. H. Marshall, *The «Razos de Trobar» of Raimon Vidal and Associated Texts*, London Press, 1972, pp. 95-97 e, per la datazione, pp. LXXI-LXXIX.

lirico¹⁰. La melodia, cioè la realizzazione musicale della forma strofica (*soni modulatio*), era quindi indipendente e secondaria rispetto al testo poetico anche nel caso in cui venisse composta appositamente dallo stesso autore.

L'indipendenza della melodia dal componimento poetico nel processo creativo e il suo carattere secondario dovrebbero essere argomenti sufficienti a spiegare la marginalità del testo musicale nella tradizione manoscritta dei repertori lirici romanzi, cioè perché la tradizione manoscritta di alcuni repertori sia povera o del tutto priva di testimonianze relative al testo musicale (mi riferisco in particolare all'ambito italiano). Se si vuole parlare di «divorzio tra musica e poesia» nel repertorio lirico italiano come principale fattore di differenziazione rispetto ai repertori d'Oltralpe, si potrà farlo con un sufficiente margine di sicurezza solo per la tradizione manoscritta, per le modalità di trasmissione dei testi, che, almeno sulla scorta dei documenti superstiti, non sembrano prevedere la trascrizione delle melodie, ma non per i procedimenti di composizione e le modalità di esecuzione, che erano con ogni probabilità gli stessi degli altri repertori lirici.

Vorrei a questo proposito proporre un'ultima riflessione sulle particolarità grafiche dei testi che troviamo trascritti nei canzonieri. È noto che nei manoscritti italiani, che non prevedono la trascrizione del testo musicale, è frequentissima la presenza di vocali sovrannumerarie che non entrano nel computo sillabico del verso. La natura e la funzione di queste vocali deve essere messa in relazione con l'esecuzione dei testi. Esse servivano con ogni probabilità a facilitare la pronuncia dei nessi fonetici complessi, costituiti il più delle volte da gruppi di più consonanti, spesso contenenti una liquida o una nasale. La tecnica è la stessa impiegata dai cantori, che in fase di esecuzione inserivano, e inseriscono tuttora, delle vocali di temperamento o di appoggio, allo scopo di garantire l'intelligibilità del testo. Queste vocali non sono scritte, ma implicite e indirettamente segnalate, nei codici muniti di notazione, dalla presenza di neumi speciali denominati liquescenze, che

10. Raimbaut de Vaqueiras, ad esempio, come nota Roncaglia (*Sul «divorzio tra musica e poesia» cit.*, p. 377), indica per l'esecuzione di una delle sue canzoni la melodia del *Girart de Roussillon*. È probabile che l'*iter* descritto sia testimoniato nel sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, inviato da Dante all'amico Lippo Pasci de' Bardi, che era forse poeta in grado di eseguire i componimenti. Cfr. i vv. 13-20: «Lo qual ti guido esta pulcella nuda, / che ven di dietro a me si vergognosa / ch'a torto gir non osa, / perch'ella non ha vesta in che si chiuda; / e priego il gentil cor che 'n te riposa / che la rivesta e tegna per druda, / sì che sia conosciuda / e possa andar là 'vunque è disiosa». Di diverso parere è G. Gorni, che pensa che il rivestimento richiesto da Dante riguardi l'arricchimento del testo verbale (cfr. G. Gorni, *Una proposta per «Messer Brunetto»*, «Studi di filologia italiana», 37, 1979, pp. 19-32, p. 20). Su Lippo, in cui si identifica il cosiddetto Amico di Dante, si vedano dello stesso autore due precedenti contributi: *Lippo Amico*, «Studi di filologia italiana», 34, 1976, pp. 27-40 e *«Guido, i vorrei che tu e Lippo ed io» (nel canone del Dolce Stil Novo)*, *ibidem*, 36, 1978, pp. 21-37.

avvertivano della necessità di prolungare i suoni o di distribuirli opportunamente rispetto alla pronuncia dei fonemi, con l'aiuto di vocali aggiuntive. Diverso è il quadro che emerge dalla tradizione manoscritta della lirica francese e provenzale, dove l'uso di vocali sovrannumerarie eufoniche è rarissimo ed eccezionale¹¹.

Il motivo di questa evidente differenza può essere compreso solo se le due tecniche di trascrizione vengono messe a confronto nella loro globalità. Si può pensare che nella *scripta* italiana, propria di una tradizione che prestava scarsa attenzione al testo musicale, le indicazioni della corretta pronuncia in fase di esecuzione venissero trasferite nel testo verbale e che nella *scripta* francese e provenzale, propria di una tradizione che prevedeva la trascrizione delle melodie, il testo verbale non contenesse vocali sovrabbondanti se non in casi eccezionali, proprio perché la corretta pronuncia poteva essere invece indicata nel testo musicale mediante l'impiego di segni speciali. I due tipi di *scripta* rimangono invariati anche quando il primo sia corredato di notazione e il secondo ne sia privo¹². Una riprova può essere il fatto che nel Laudario di Cortona, in cui il testo verbale è eccezionalmente sempre corredato di notazione, le vocali sovrannumerarie permangono e il notatore si trova costretto ad adottare una tecnica di notazione che riesca, per così dire, a neutralizzarle¹³.

Tra i numerosi esempi di vocali sovrannumerarie nella *scripta* italiana scelgo l'*incipit* di una canzone di Tommaso da Faenza secondo la versione del codice V: «Celestiale Padere, consilgio Vi chegio». Il verso è un endecasillabo, ma le sillabe sono complessivamente tredici per la presenza di una vocale di appoggio nella parola *celestiale* (*Cestial* > *Celestiale*) e di una vocale di temperamento nella parola *Padere* (*Padre* > *Padere*).

Per la *scripta* francese e provenzale si può vedere l'*incipit* di una canzone di Folchetto di Marsiglia (BdT 155, 10), riportato nella prima tavola, secondo la versione con musica del codice R, dove alla parola *Greu* corrisponde un neuma liquescente che fa presupporre una pronuncia **Ghereu*, analogamente al *Padere* dell'esempio italiano.

11. Cfr. in proposito M. S. Lannutti, *Anisillabismo e semiografia musicale nel laudario di Cortona*, «Studi medievali», 34, 1994, pp. 1-66, in particolare le pp. 15-21, sull'uso dei neumi liquescenti anche in riferimento ai testi in volgare, e 22-29, sulle vocali sovrannumerarie; M. S. Lannutti, *Versificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale*, in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli 1996, pp. 185-215 e in particolare le pp. 205-210, sull'uso delle vocali sovrannumerarie in ambito francese.

12. A spiegazione della scarsità di codici notati in ambito provenzale, a differenza dell'ambito francese, si può ricordare, sebbene con ampio beneficio di inventario, che più della metà dei manoscritti trobadorici sono stati copiati in Italia.

13. Cfr. M. S. Lannutti, *Anisillabismo e semiografia* cit., pp. 22-29.

A conclusione del discorso, va comunque notato che nella *scripta* francese e provenzale l'impiego di vocali sovrannumerarie e in particolare di vocali d'appoggio nel testo verbale sarebbe possibile solo a costo di ripristinare vocali etimologiche definitivamente perse con l'evoluzione fonetica. Diversamente, nella *scripta* italiana, tale impiego è agevolato dalla coesistenza di forme sincopate e non sincopate, apocopate e non apocopate.

L'indipendenza del testo verbale e del testo musicale nella fase di produzione delle canzoni (l'interazione tra musica e poesia si realizza, come abbiamo visto, solo al livello della struttura formale primaria), si riflette, com'è naturale, anche nei processi di trasmissione, come dimostra il fatto che nella maggioranza dei canzonieri predisposti a contenere il testo musicale vi sono canzoni che ne sono rimaste prive. L'analisi complessiva dei canzonieri notati di cui disponiamo ci permette di ricostruire, almeno in linea di massima, le fasi della loro compilazione e di spiegare la presenza di quelle lacune. La compilazione dei canzonieri veniva effettuata da due distinti copisti, uno per il testo verbale e uno per il testo musicale. La stesura del testo verbale precedeva quella del testo musicale e il fatto che in alcuni casi la rigatura sia rimasta vuota dimostra che il copista del testo verbale non sapeva di quali e quante melodie avrebbe potuto disporre il copista del testo musicale.

Anche nel lavoro di edizione critica, l'autonomia della melodia dal componimento poetico, nella produzione e nella trasmissione delle canzoni, deve essere sempre tenuta presente. Nell'approntare l'edizione critica di una canzone di cui conserviamo l'intonazione diventa quindi necessario trattare poesia e melodia separatamente, ognuna *iuxta sua principia*. Questa impostazione metodologica riguarda sia la fase della *recensio* sia la fase della ricostruzione testuale.

Mentre per il testo verbale è possibile l'individuazione di uno *stemma codicum* sulla base di un sufficiente numero di errori significativi (l'operazione è di estrema delicatezza e i risultati ottenuti devono essere considerati come proposte, come «ipotesi di lavoro», per usare una fortunata definizione di Gianfranco Contini)¹⁴, per le melodie il ricorso al metodo stemmatico deve essere escluso in partenza, perché la grammatica del linguaggio musicale adottato è talmente sfuggente che non è possibile una definizione

14. G. Contini, *La «Vita» francese di «Sant'Alesio» e l'arte di pubblicare i testi antichi*, in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze 1970, pp. 343-374, ora in *Breviario di eadotica*, Milano-Napoli 1990, pp. 67-97, p. 74.

univoca di errore. Gli unici errori definibili come tali, e mai sufficienti alla ricostruzione dello stemma, sono sostanzialmente le sviste grossolane, come ad esempio lo slittamento ingiustificato di una chiave. Le lezioni divergenti possono essere quindi considerate solo come varianti. Come nei testi letterari, le varianti possono essere di diversa natura. Ne tento una classificazione sommaria.

Il confronto delle versioni melodiche di una stessa canzone riportate da più codici rispecchia quasi sempre la ripartizione in famiglie di manoscritti relativa al testo verbale. Le varianti melodiche che si riscontrano all'interno di famiglie costituite da codici strettamente imparentati per il testo non toccano di solito gli elementi costitutivi della melodia e sono quindi analoghe alle varianti grafiche e formali del testo verbale. Possono essere definite grafiche le varianti che riguardano la rappresentazione grafica di uno stesso neuma. Possono essere definite formali le varianti che riguardano la ripartizione neumatica dei suoni o l'aggiunta di note non fondamentali. Nella seconda tavola sono riportati i vv. 1, 2, 3 e 10 della canzone n. 21 del repertorio Raynaud-Spanke, *Chanterai por mon corage*, secondo la versione di tutti i codici, che sono riconducibili a due famiglie: MT e KOX.

Al v. 1 nei codici M e T si registra solo una variante di tipo formale sull'ultima sillaba, dove M ha un *climacus*, mentre T ha una *clivis*. Al v. 2, riportato di seguito, il codice O si differenzia dai codici KX in corrispondenza della prima, della seconda e della sesta sillaba. Nei primi due casi le varianti sono di tipo formale (una *clivis* e un *pes* in luogo dei due *puncta* di KX), nel terzo caso la variante è di tipo grafico (un neuma liquescente giustificato da un nesso di due consonanti in luogo del *pes* di KX).

Le varianti che si riscontrano tra codici appartenenti a diverse famiglie sono generalmente più rilevanti. Possono riguardare una porzione limitata di melodia oppure porzioni più ampie. Nel primo caso possono essere definite sostanziali, nel secondo caso redazionali. Una variante di tipo sostanziale tra le due famiglie di codici si registra ad esempio sulla parte terminale del v. 10 ed è determinata dall'adozione di due diverse cadenze. Una variante di tipo redazionale interessa invece il v. 3, dove MT ripetono la melodia del v. 1, mentre KOX introducono un'altra linea melodica.

La presenza massiccia di varianti sostanziali e redazionali solleva un problema ampiamente affrontato e discusso dai musicologi e dai filologi medievalisti, quello dell'incidenza della componente orale nella tradizione dei canzonieri medievali. Per quanto riguarda il testo verbale, si è propensi ad ammettere l'esistenza di una tradizione scritta ininterrotta, escludendo

la compresenza di una vera e propria tradizione orale e riconducendo la presenza di dati diversi o contraddittori all'operato dei copisti. In campo musicologico l'orientamento è diverso. Si tende a privilegiare l'idea di una tradizione orale che precede quella scritta o che interagisce con essa. L'analisi della *varia lectio* musicale delle canzoni munite di intonazione sembrerebbe invece suggerire una diversa interpretazione, che in linea di massima assimila i meccanismi di trasmissione del testo musicale a quelli individuati per il testo verbale. Mi sembra, in somma, che le varianti melodiche che ho definito sostanziali abbiano la stessa origine delle varianti sostanziali del testo verbale, siano cioè dovute all'intervento dei notatori, i quali, come i copisti del testo verbale, si sentivano autorizzati, in regime di tradizione «attiva», a variare il testo del modello¹⁵.

Diversa è la valutazione che si può dare delle varianti che ho definito redazionali. Il fatto che la melodia non fosse concepita come testo d'autore spiega l'esistenza di versioni melodiche, cioè di esecuzioni della *cantus diviso*, assolutamente discordanti tra loro, associate ad uno stesso componimento poetico. Come le varianti redazionali del testo verbale, le varianti redazionali del testo musicale rispondono all'esigenza di adeguare le intonazioni ad un gusto in continuo rinnovamento. Sono quindi da mettere in relazione con la tecnica della riscrittura, diffusa nella letteratura medievale e peculiare soprattutto a quei generi che, come le melodie di cui ci stiamo occupando, non sono d'autore e ammettono la compresenza di più redazioni, concepite come diverse esecuzioni di uno stesso testo. Accostandosi quindi a questi particolari repertori, che diventano patrimonio comune nel momento in cui vengono adattati alle circostanze di fruizione, si rende necessario tener presente che ogni singola redazione di un'opera corrisponde ad un'esecuzione condizionata dal contesto di destinazione, che realizzazione ed esecuzione del testo sono in qualche modo coincidenti. Tornando alla terminologia adottata da Dante nel *De vulgari eloquentia*, si

15. Alla tradizione orale come ragione della varietà delle lezioni nel testo musicale delle canzoni trobadoriche e trovieriche fa riferimento H. Van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the poems*, Utrecht 1972, pp. 26-34; *The extant Troubadours Melodies*, New York 1984, pp. 3-10. Una sintesi dei rapporti tra tradizione scritta e tradizione orale nei canzonieri occitanici si trova in d'A. S. Avallé, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Nuova edizione a cura di L. Leonardi, Torino 1993, pp. 23-32, in particolare p. 32, dove si fa riferimento al libro di A. E. Van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley 1991, che ripropone l'idea di una tradizione esclusivamente orale, testimoniando il perdurare della discussione sull'argomento. La definizione di «tradizione attiva» in opposizione alla «tradizione quiescente» dei testi classici è contenuta in A. Varvaro, *Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 45, 1970, pp. 73-117, p. 86.

stabilisce quindi una corrispondenza tra letteratura d'autore e *cantio* da un lato, che implicano processi compositivi razionali, e tra letteratura popolare e *modulatio* dall'altro, che implicano processi compositivi improvvisativi¹⁶.

Nella fase di ricostruzione testuale, l'indipendenza di parole e musica esclude la possibilità di stabilire dei collegamenti tra i diversi elementi dell'uno e dell'altro testo che non riguardino la struttura primaria del componimento, rivelando l'inconsistenza di argomentazioni che tentino di spiegare eventuali anomalie del testo verbale, come ad esempio la presenza di ipermetrie o ipometrie nella versificazione, facendo ricorso alle caratteristiche proprie dell'intonazione così come ci è pervenuta, cioè della realizzazione-esecuzione della *cantus divisio*. In altri termini le irregolarità del numerismo sillabico riscontrabili in alcuni componimenti poetici possono essere spiegate solo con argomenti interni al sistema di versificazione adottato dal poeta, che poteva ammettere alcune oscillazioni sillabiche, sia che fossero determinate dall'uso delle vocali eufoniche sia che dipendessero dalla struttura primaria del componimento. La presenza di irregolarità non può essere giustificata dal fatto che il notatore, nel trascrivere la melodia, vi possa rimediare aggiungendo o eliminando uno o più neumi. Il notatore si limita a munire di un neuma tutte le sillabe del verso, esegue melodicamente il verso così come lo trova trascritto, il più delle volte senza distinguere tra le irregolarità ammesse dal sistema e quindi apparenti e le irregolarità dovute all'intervento dei copisti e quindi reali. Compito dell'editore è distinguere i due tipi di irregolarità individuando con precisione la struttura primaria, cioè lo schema metrico, e verificando su di esso il funzionamento del testo. Le anomalie, se di anomalie si tratta, rimangono tali anche quando il notatore vi rimedi adattando la linea melodica al verso. La riprova sta nel fatto che i versi la cui irregolarità è palesemente dovuta ad errore del copista vengono trattati dai notatori esattamente come quei versi ipermetri o ipometri per i quali l'anomalia è dovuta alle particolarità dello schema metrico. Nei due esempi riportati nella terza tavola, la stessa linea melodica viene impiegata per i vv. 1 e 3 della stessa canzone. Nel primo caso, nel v. 1 manca il monosillabo *m'ont* che il copista ha ommesso per errore. Il notatore rimediava eliminando il penultimo neuma. Nel secondo caso, invece, il v. 3 ha una sillaba in più rispetto al v. 1 ammessa dallo schema metrico, che prevede

16. Fondamentale per la valutazione della tradizione manoscritta dei poemi popolari rimane il saggio di D. De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua, 7-9 aprile 1960*, Bologna 1961, pp. 120-138, dove viene messa a fuoco l'importanza dei processi rielaborativi e improvvisativi.

l'impiego di versi doppi, il cui primo emistichio può avere una terminazione sia ossitona sia parossitona: 5a^o + 4B. Il notatore aggiunge un neuma prima della penultima sillaba. In ambedue i casi i neumi eliminati o aggiunti sono seguiti da una nota ribattuta, posizionata alla stessa altezza, in modo tale che la variazione melodica sia ridotta al minimo¹⁷.

Nel lavoro di edizione critica, il componimento poetico deve essere considerato indipendente dalla melodia solo sul piano testuale. Sul piano formale invece, l'analisi della *cantus divisio*, su cui secondo Dante si fonda l'assetto della strofe verbale, può permettere di operare scelte oggettivamente motivate. Vediamo subito un caso concreto in cui l'analisi della *cantus divisio* può fornire informazioni decisive per la ricostruzione del testo verbale.

Il componimento n. 1239 del repertorio Raynaud-Spanke, *Penser ne doit vilenie*, variamente attribuito e più volte edito¹⁸, è una *chanson à refrain* tradata da codici muniti di notazione, risalenti a due distinte famiglie di manoscritti: MT / KNP. Il testo musicale della prima strofe è riportato nella prima parte della quarta tavola. Come nella maggioranza delle *chansons à refrain*, la melodia dell'ultimo verso della strofe anticipa la melodia dell'ultimo verso del *refrain*. Di conseguenza, l'ultimo verso della strofe deve avere lo stesso numero di sillabe dell'ultimo verso del *refrain*, in modo tale che ad ambedue possa essere associata la stessa linea melodica. Mentre i codici MT riportano tre strofe, i codici KNP ne riportano quattro. Gli editori non hanno sinora avanzato sospetti sull'autenticità della quarta strofa di KNP, ma il fatto che non vi sia corrispondenza numerica tra l'ultimo verso della strofe e l'ultimo verso del *refrain*, che non vengano rispettate le proporzioni imposte dalla *cantus divisio*, rende più che plausibile l'ipotesi che la strofa sia frutto di un'aggiunta posteriore.

Nella seconda parte della quarta tavola è riportato il testo verbale dell'intero componimento. Come si vede, ho relegato in appendice la strofe sospetta di apocrifia. Mentre il v. 8 è di sette sillabe, il v. 10 è di tre sillabe e non può quindi sostenere la stessa linea melodica. A sostegno dell'ipotesi di apocrifia si possono portare anche argomentazioni relative al contenuto e

17. Cfr. M. S. Lannutti, *Versificazione francese irregolare* cit., pp. 188-189 e 197-199.

18. J. B. de La Borde, *Essai sur la musique*, II, p. 187; A. Dinaux, *Trouvères, jongleurs et ménestrel du Nord de la France et du Midi de la Belgique*. IV *Les trouvères brabançons, hainuyers, liégeois et namurois*, Paris-Bruxelles 1863, p. 457; R. Schmidt, *Die Lieder des Andrieu Contredit d'Arras*, Halle 1903, p. 78; E. Nissen, *Les chansons attribuées à Guiot de Dijon e Jocelin*, Paris 1928 (CFMA 59), pp. 15-16; T. Newcombe, *Les poésies du trouvère Jehan Erart*, Genève-Paris 1972 (Textes littéraires français 192), pp. 139-44; T. Newcombe, *The songs of Jehan Erart*, New York 1975 (Corpus Mensurabilis Musicae 75), pp. 23-24; *The Songs Attributed to Andrieu Contredit d'Arras with a Translation into English and the Extant Melodies*, ed. D. Hubbard Nelson, H. Van der Werf, Amsterdam-Atlant 1992, pp. 61-65, 146-152.

al linguaggio adottato. Vengono infatti impiegati stilemi e motivi vulgati, spesso varianti di altri stilemi e motivi già sfruttati nelle strofe precedenti (vv. 1 e 8 dell'appendice «amerai sanz trichierie», «l'aim en bone foi» = vv. 12-13 «pluz loiaument amerai»; v. 5 dell'appendice «trestout mes cuers a li tent» = v. 14 «celi ou mes cuers s'atent»; vv. 7-8 dell'appendice «bele est et bien enseignie», «tant est bele et bien taillie» = v. 7 «la pluz jolie qu'en trestot le monde sai»). Il *refrain*, infine, non contiene il diminutivo in *-ette* presente in tutti gli altri *refrain*.

Il legame tra strofe e *refrain* stabilito dalla suddivisione melodica viene confermato nella canzone anche dallo schema delle rime. L'ultimo verso della strofe e il secondo verso del *refrain* rimano infatti tra loro. La ragione per cui gli editori non hanno mai segnalato l'anomalia metrica nella strofe riportata dai soli KNP va forse individuata proprio nel fatto che in essa non sussiste alcuna irregolarità relativa allo schema delle rime, per cui si è portati a credere che il legame tra ultimo verso della strofe e ultimo verso del *refrain* sia garantito dalla rima piuttosto che dal numerismo sillabico. È vero che il tipo di *cantus divisio* descritto può comportare che l'ultimo verso della strofe verbale e l'ultimo verso del *refrain* rimino tra loro, ma si tratta di una relazione non necessaria e quindi secondaria (la *rithmorum relatio* di Dante, su cui si veda la nota 7), che non riguarda direttamente la struttura primaria della strofe (*cantus divisio*), come dimostra il fatto che in molte altre canzoni analogamente conformate il legame tra strofe e *refrain* è assicurato dalla melodia e dal numero delle sillabe, ma non dalla rima¹⁹.

L'analisi della *cantus divisio* assume un'importanza fondamentale anche nella fase interpretativa. La piena comprensione del valore estetico di un testo lirico può essere grandemente aiutata dai dati che solo l'analisi melodica può far desumere. Le canzoni di cui si conserva anche l'intonazione sono da questo punto di vista un'occasione privilegiata, perché permettono non solo di capire il funzionamento del testo, ma soprattutto il modo in cui quel testo veniva recepito, di valutare al meglio la portata dei riferimenti culturali che vi sono insiti.

Nell'antologia di La Borde, che ho citato all'inizio, è contenuta una valutazione negativa della poesia lirica oitanica, che viene giudicata monotona per i suoi contenuti. La critica contemporanea, imboccando la strada del formalismo, ha sottolineato come il valore estetico di quella produzione

19. Si veda in proposito E. Doss-Quinby, *Les Refrains chez les trouvères du XIIe siècle au début du XIVe*, Ann Arbor (Mich.) 1987, pp. 179-185.

vada cercato, al di là dei contenuti, nelle soluzioni stilistiche derivanti dal gioco combinatorio di un ristretto numero di temi e di stilemi e come le difficoltà di comprensione, che possono tradursi in indifferenza e noia, derivino al lettore moderno dalla distanza intercorrente tra il testo medievale e la nostra cultura, dall'incapacità di decifrare il funzionamento dei testi e i rimandi alla tradizione poetica attuati attraverso le scelte formali²⁰.

La cristallizzazione dei contenuti raggiunge il massimo livello nella produzione lirica francese della prima metà del XIII secolo e provoca una sorta di *impasse* interpretativa che impedisce la comprensione delle caratteristiche individuali dei componimenti, in cui ogni significazione sembra esaurirsi nel gioco retorico. Com'è già stato notato, in questo tipo di produzione poetica l'invenzione consiste quasi sempre nella scelta e nell'attuazione di strutture formali pregnanti²¹, al punto che la specifica connotazione di ogni singolo componimento è data proprio dalla sua struttura formale, che è risultato dell'adattamento del testo verbale alla *cantus divisio*, dell'interazione tra le proporzioni dell'intonazione e la strofe verbale. Si comprende quindi come in questo contesto lo studio delle strutture formali diventi della massima importanza perché ci permette di superare l'*impasse* interpretativa di cui si diceva, riducendo la distanza tra il testo lirico medievale e il lettore moderno, e come proprio la valutazione della componente musicale, che era fondamentale per la struttura formale, possa costituire una nuova prospettiva d'indagine e comportare un arricchimento delle potenzialità interpretative²².

Gli esempi potrebbero essere numerosi. Ho scelto il caso di un componimento, riportato nella quinta tavola, che mi sembra particolarmente significativo proprio per il contrasto tra l'ovvietà del contenuto e il forte valore connotativo della struttura. Si tratta della canzone *De moi dolereus*

20. Cfr. C. Segre, *Ermeneutica e critica testuale*, in *Accademia Nazionale dei Lincei. Convegno Internazionale sul tema: «Ermeneutica e critica»* (Roma 7-8 ottobre 1996), Roma 1998 (Atti dei Convegni Lincei 135), pp. 237-243, pp. 238-239, dove si fa riferimento al concetto di poesia formale formulato da R. Guette e all'idea di «alterità e modernità della letteratura medievale» compiutamente espressa da H.-R. Jauss.

21. Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XIIe et XIIIe siècles)*, Paris 1977-1978, 2 voll., I, p. 53.

22. Cfr. C. Segre, *Ermeneutica e critica testuale* cit., p. 243: «Usando per comodità l'ultimo termine [scil. significazione], dirò che l'incremento di significazione è una conseguenza positiva del mutare e talora dell'allargarsi di orizzonti dei riceventi. Non è che le strutture significanti del testo si trasformino; è l'osservatore che percepisce nuovi rapporti, nuove visuali, entro una serie di punti di vista che si può considerare inesauribile. [...] Eliminate le interpretazioni impressionistiche, abbiamo dunque due importanti strumenti di verifica: i controlli sul testo, che non va mai violentato, e quelli sui mutamenti della ricezione e i loro motivi».

vos chant (numero 317 del repertorio Raynaud-Spanke), di attribuzione incerta e costituita da quattro strofe. Nella prima l'amante dichiara di essere particolarmente sfortunato, nella seconda chiede aiuto ad Amore, nella terza inveisce contro i maldicenti, nella quarta fa presente l'urgenza del suo desiderio.

Contrastante con la prevedibilità dell'enunciato è l'originalità della morfologia verbale e musicale. La struttura della strofe musicale è conforme alla forma responsoriale comune alla ballata italiana, al *villancico* spagnolo, alla *ballette*, al *vireli* e al *virelais* francesi. È costituita da due mutazioni con identica melodia, una volta e un *refrain* in cui viene ripetuta la melodia della volta: A A BC // BC. Proprio della forma di ballata è anche lo schema di rime della strofe verbale, costituita da due mutazioni con rima identica, una volta e una ripresa. Il primo verso della volta ripete l'ultima rima delle mutazioni, mentre l'ultimo verso anticipa la rima dell'ultimo verso della ripresa: 7aa 7a3b // 8b.

Lo schema di rime è comune ad altre nove canzoni francesi, ma solo quattro di esse sono munite di notazione: RS 1259, RS 1406, RS 1177, RS 1646. Nelle quattro intonazioni manca tuttavia il legame tra strofa e ripresa, per cui *De moi dolereus vos chant*, apparentemente assimilabile per lo schema delle rime ad altri componimenti, è in realtà l'unica canzone riconducibile con sicurezza alla struttura propria della cosiddetta forma di ballata.

La formulazione strofica offerta dalla nostra canzone non solo è un *unicum*, ma rimanda ad un repertorio molto più antico in latino. È infatti impiegata nel *conductus* n. 23 del *Ludus Danielis* di Beauvais, dramma liturgico, conservato in un codice risalente al primo terzo del XII secolo²³. Analogamente a *De moi dolereus vos chant*, il *conductus* comprende due mutazioni di sette sillabe a cadenza piana (7p) che rimano tra loro, una volta che ripete la rima delle mutazioni, costituita da un altro verso di sette sillabe a cadenza piana (7p) e da un verso di quattro sillabe sempre a cadenza piana (4p), e una ripresa che ripete l'ultima rima della volta, costituita dalla somma di un emistichio di sette sillabe a cadenza sdrucchiola (7pp) e di un emistichio di quattro sillabe a cadenza piana (4p), secondo lo schema 7aa 7a4b // 12b (= 7pp + 4p). L'analogia investe anche la strofe musicale. Nel *conductus* latino infatti le due mutazioni sono intonate sulla stessa melodia e la volta anticipa la melodia della ripresa. A conferma dell'analogia metrica tra i due componimenti va notato che come la ripresa del *conductus* anche il

23. Su cui si veda d'A. S. Avallé, «Secundum speculationem rationem» (il *Ludus Danielis* di Beauvais), *Helikön*, 22-27, 1982-1987, pp. 3-59, e in particolare le pp. 40-43.

verso di *refrain* della canzone può essere considerato doppio, dal momento che presenta una forte cesura dopo la terza sillaba, rafforzata da un'assonanza («J'ai a nom 'Mescheans d'Amors'»).

Lo schema strofico comune alla canzone francese e al *conductus* latino non è estraneo neppure al repertorio provenzale, dove è impiegato nella canzone di Guglielmo d'Aquitania *Farai un vers, pos mi sonelb* (BdT 183, 12) e successivamente ripreso in un sirventese di Guilhem de Berguedan (BdT 210, 6a). Ambedue le canzoni, di cui purtroppo non conserviamo la melodia, sono prive di *refrain*, ma la misura e la combinazione dei versi sono del tutto analoghi. Anche i due componimenti provenzali sono costituiti da tre *octosyllabes* monorimi (la misura differisce di una sola sillaba), seguiti da un verso più breve (di quattro sillabe) e un verso più lungo (di dodici sillabe), che è dato alla somma dei due versi precedenti, secondo lo schema 8aaa4b12b. Nella canzone di Guglielmo, il verso finale della strofe, che nell'edizione più recente è stato diviso in due versi di otto e quattro sillabe, può essere quasi sempre considerato come indipendente dagli altri versi sul piano della sintassi, cioè come un *refrain* variabile di misura costante incorporato nella strofe²⁴.

Ma il sistema di riferimenti sotteso alla struttura della nostra canzone tocca anche repertori di ambito italiano e galego-portoghese. Essa è infatti massicciamente impiegata nella lauda italiana del Duecento e nelle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso el Sabio. Senza voler entrare nella complessa questione delle origini della lirica romanza, non si può fare a meno di notare che ci troviamo di fronte al tristico monorimo con ritornello denominato anche strofa zagialesca e considerato una delle testimonianze di un'eventuale contatto tra lirica romanza e lirica mozarabica²⁵. Attraverso lo schema di rime e il meccanismo responsoriale si può dunque pensare che *De moi dolereus vos chant* portasse all'ascoltatore della prima metà del XIII secolo l'eco di una poesia forse di origine araba, presente almeno già dagli inizi del XII secolo in ambito mediolatino e adottata dal primo dei trovatori, Guglielmo d'Aquitania.

24. Cfr. P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris 1954, pp. 234 ss., dove si avanza l'ipotesi che Guglielmo impieghi un'originaria forma strofica munita di ritornello, che viene eliminato perché sentito come tratto evidentemente popolareggiante. L'edizione di Guglielmo a cui si fa riferimento è quella a cura di N. Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania, Poesie*, Modena 1973.

25. La questione dell'origine araba della strofa zagialesca, che investe anche il problema delle origini della lirica romanza, è stata come si sa a lungo dibattuta. Una sintesi delle diverse posizioni delle acquisizioni critiche è contenuta in *La lirica cit.*, pp. 18-30.

Tavola I

BdT 155, 10, v. 1, ed. H. Van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 87:

R

Greu fe - ra nulhs hom fa - lhen - sa,

Tavola II

RS 21, vv. 1-3, 10 secondo MT / KOX:

K

1. Chan - te - rai pour mon co - ra - ge

M

1. Chan - te - rai por mon co - ra - ge

O

1. Chan - te - rai por mon co - rai - ge

T

1. Chan - te - rai pour mon co - rai - ge

X

1. Chan - te - rai por mon co - ra - ge

K

2. que je vueil re - con - for - ter,

M

2. que je vueill re - con - for - ter,

O

2. que je vuil re - con - for - ter,

T

2. ke je voil re - con - for - ter,

X

2. que je vueil re - con - for - ter,

K

3. qu'a - vec - ques mon grant da - ma - ge

M

3. car a - vec mon grant da - ma - ge

O

3. qu'a - vec - ques mon grant do - mai - ge

T

3. car a - voc mon grant da - mai - ge

X

3. qu'a - vec - ques mon grant da - ma - ge

K
10. Si - re, ai - diez au pe - le - rin

M
10. Si - re, ai - diez au pe - le - rin

O
10. Si - r'ai - diez au pe - le - rin

T
10. Si - re, ai - diez au pe - le - rin

X
10. Si - re, ai - dies au pe - le - rin

Tavola III

T, c. 154r, RS 1088, v. 1:

A - mors si en - se - gnie

T, c. 154r, RS 1088, v. 3:

Cer - tes et si - ne sai je

K, p. 342, RS 1680, v. 1:

L'au - trier m'en a - lai - e che - vau - chant

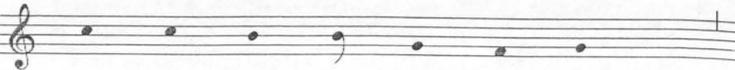
K, p. 342, RS 1680, v. 3:

Trou - vai pas - tou - re - le qui en chan - tant

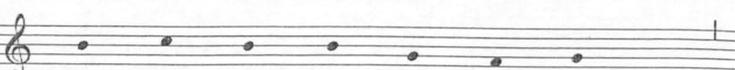
Tavola IVa

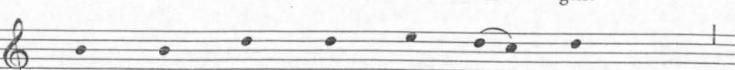
RS 1239, *cantus divisio* (testo secondo M):

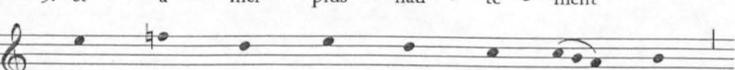
M  1. Pen - ser ne doit vi - le - ni - e

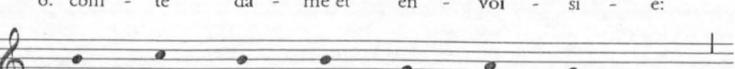
M  2. cuers qui ai - me loi - au - ment,

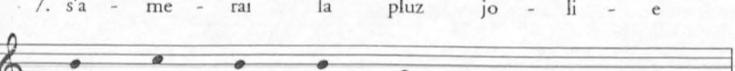
M  3. mes be - er a cor - toi - si - e

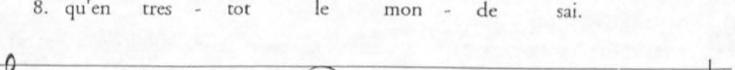
M  4. et ha - ir vi - lai - ne gent

M  5. et a - mer plus hau - te - ment

M  6. coin - te da - me et en - voi - si - e:

M  7. s'a - me - rai la pluz jo - li - e

M  8. qu'en tres - tot le mon - de sai.

M  9. J'ai J'ai a - mo - re - tes

M  10. au cuer qui me tie - nent gai.

Tavola IVb

RS 1239, testo verbale:

I

1. Penser ne doit vilenie
2. cuers qui aime loiaument,
3. mes beer a cortoisie
4. et hair vilaine gent
5. et amer plus hautement
6. cointe dame et envoisie:
7. s'amerai la pluz jolie
8. qu'en trestot le monde sai.
9. J'ai j'ai amorettes
10. au cuer, qui me tienent gai.

II

11. Gais jolis tote ma vie
12. serai et pluz loiaument
13. amerai, que que nus die,
14. celi ou mes cuers s'atent
15. por avoir alegement
16. des maus dont je quier aie,
17. et s'il li plaist si m'ocie:
18. ja ne l'en savrai maugré.
19. A la plus saverousete
20. del mont ai mon cuer doné.

III

21. Doné li ai sans boisdie
22. mon fin cuer entierement,
23. or doit Dex que otroie
24. me soit s'amor vraiment.
25. A mains jointes doucement
26. li proi que ne m'oblit mie,
27. tant est de biauté garnie
28. de sens ja n'en partirai.
29. Amorettes ai
30. jolietes: s'amerai.

Appendice

1. S'amerai sanz tricherie,
2. si comme j'oi et entent,
3. cele ou il a cortoisie
4. plus q'il n'en a en autres cent.
5. Trestout mes cuers a li tent,
6. bele est et bien enseignie,
7. tant est bele et bien taillie
8. que je l'aim en bone foi.

9. Touz li cuers me rit de joie
10. quant la voi.

Tavola Va

RS 317, *cantus divisio* (testo secondo M):

M

1. De moi do - le - reus vos chant!

M

2. Je fui nez en des - crois - sant,

M

3. n'on - ques n'eu en mon vi - vant

M

4. deus bons jors.

M

5. J'ai a nom 'Mes - che - ans d'A - mors'.

Tavola Vb

RS 317, testo verbale:

I

1. De moi, dolereus, vos chant!
2. Je fui nez en descroissant,
3. n'onques n'eu en mon vivant
4. deus bons jors.

5. J'ai a nom 'Mescheans d'Amors'.

II

6. Ades vois merci criant:
7. Amors, aidiez vo servant!
8. N'ainc n'i peu trover noiant
9. de secors!

10. J'ai a nom 'Mescheans d'Amors'.

III

11. He, trahitor mesdisant!
12. Con vos estes malparlant!
13. Tolu avez maint amant
14. lor honors.

15. J'ai a nom 'Mescheans d'Amors'.

IV

16. Certes pierre d'aymant
17. ne desirre pas fer tant
18. con je sui d'un douz samblant
19. covoitoz.

20. J'ai a nom 'Mescheanz d'Amors'.