

caso, delle peculiarità di altre famiglie testuali o di testimoni individuali (dentro e fuori di esse). In tal modo, qualunque lettore potrebbe comodamente e personalmente comprendere derivazione, trasmissione e circolazione delle lezioni che compaiono a testo, così come quantità, qualità e diffusione delle lezioni (e dei processi che le hanno generate) che l'editore ha ritenuto derivate, secondarie, corrotte o seriori. Potrebbe, insomma, cogliere tutto lo spessore della monodia liturgica medievale come elemento vivo ed emblematico della civiltà dell'epoca, e non soltanto apprezzarne in maniera quasi disincarnata un presunto momento fontale che resta — come l'«originale» in qualunque seria edizione critica — un limite a cui tendere nella consapevolezza che esso non potrà mai essere effettivamente (di nuovo) raggiunto.

Si: perché anche l'edizione critica del *corpus* del fondo antico della monodia liturgica medievale — come ogni seria edizione critica —, prima di essere un insieme di melodie restituite alla prassi musicale (e alla prassi culturale), è innanzitutto un'ipotesi di lavoro: uno strumento per comprendere sempre più a fondo proprio l'oggetto su cui si esercita, con acribia e rispetto, il lavoro dello studioso, dello storico e del filologo.

MARIA SOFIA LANNUTTI

INTERTESTUALITÀ, IMITAZIONE METRICA E MELODIA NELLA LIRICA ROMANZA DELLE ORIGINI*

L'analisi delle tecniche imitative nella lirica romanza delle origini rappresenta un fecondo filone di ricerca e si inserisce nel più ampio settore di studio dell'intertestualità, che ha dato risultati di grande importanza per la piena comprensione dei prodotti poetici, anche in funzione della definizione del sistema dei generi e della ricostruzione storiografica. L'imitazione coinvolge nella maggior parte dei casi il livello strutturale, cioè metrico, secondo diversi gradi di assimilazione (o dissimilazione) rispetto al modello. Come per qualsiasi relazione intertestuale, anche per l'intertestualità metrica la plausibilità dei collegamenti è il primo e più importante parametro: è necessario distinguere innanzitutto tra somiglianze o identità intertestuali e somiglianze o identità interdiscorsive, secondo la dicotomia proposta da Cesare Segre e ormai acquisita.¹ Nel caso dell'imitazione metrica, un altro importante parametro è costituito dalla valutazione dei rapporti tra testo musicale e testo verbale, a maggior ragione se si tiene conto del fatto che l'espressione *contrafactum*, che indica comunemente l'imitazione strutturale complessiva, ha com'è noto immediate implicazioni musicali. Soprattutto in ambito musicologico essa è impiegata in

* Questo contributo corrisponde, salvo qualche ritocco e aggiornamento, al mio intervento in occasione del XXXII Convegno Interuniversitario, tenutosi a Bressanone dall'8 all'11 luglio del 2004, dal titolo *Contrafactum. Copia, Imitazione, Falso*.

1. CESARE SEGRE, *Intertestuale/Interdiscorsivo: appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata*, a c. di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Sellerio, Palermo 1982, pp. 15-28. Sul problema in relazione alla produzione lirica provenzale è ultimamente tornato DOMINIQUE BILLY, *Hasard et intertextualité: à propos d'un cas de contrafacture*, in *Vettri e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*, Atti del Convegno «L'Apollonio di Tiro nelle letterature euroasiatiche dal Tardo-antico al Medioevo», Roma, Villa Celimontana, 11-14 ottobre 2000, a c. di Fabrizio Beggiato e Sabina Marinetti, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 89-115.

riferimento alla consuetudine di costruire un componimento poetico su una melodia preesistente propria di un altro componimento poetico.

Nonostante la forma latina, il termine *contrafactum* si trova attestato anticamente, con la variante *contrafact*, solo in alcune rubriche in tedesco di un canzoniere della seconda metà del xv secolo, il Pfullingen Liederehandschrift (Stuttgart, Landesbibl., Throl. 4° 190), studiato da Kurt Hennig in un saggio del 1909, dove non ha niente a che fare con la musica, ma indica la parodia profana di un componimento sacro.² Invano lo si cercherà, infatti, nella banca dati della trattatistica musicale in latino dal ix al xvii secolo reperibile in Internet (*Thesaurus musicarum latinarum*, www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html).³ Del trapianto in ambito musicologico si può ritenere responsabile Friedrich Gennrich, che nei suoi primi lavori, che hanno per oggetto le possibili connessioni tra musicologia e filologia romanza, assume il termine *contrafactum* (senza tuttavia neppure accennare alla rubrica del canzoniere germanico né tanto meno allo studio di Hennig), lo declina alla latina e gli conferisce un significato anche musicale, estraneo al suo impiego originario.⁴ Alternativo a *contrafact(um)* è l'adattamento tedesco *Kontrafaktur*, già impiegato da Hennig, dallo stesso Gennrich in una nota monografia sull'argomento, in cui si analizzano diverse forme di ripresa musicale, dall'intera intonazione a frasi e incisi melodici,⁵ e poi da Hans Spanke nei suoi studi sul rapporto testo/musica nella lirica oitanica, dove tuttavia il termine è programmaticamente applicato in senso restrittivo solo ai casi di imitazione metrica per i quali la tradizione manoscritta documenta l'impiego della melodia del modello, anche in considerazione del fatto che lo stesso autore della *Kontrafaktur* abbia potuto scegliere

2. KURT HENNIG, *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Niemeyer, Halle 1909, rist. Olms, Hildesheim 1977.
3. Si deve tuttavia osservare che almeno nel caso del *lai* mariano *Flours ne glais* (RS 192) la rubrica del canzoniere francese T (BnF, fr. 12615), in cui tuttavia la rigatura corrispondente è rimasta vuota, riporta l'espressione *contre* («un *lais* de Nostre Dame contre le *lai* Markiol»). Del *lai* Markiol provenzale (*Gent me nais*: bdt 461,124) conserviamo invece la melodia, che è condivisa da un altro componimento con analoga struttura metrica ma in latino, *Veritas, equitas, largitas*, di Philippe de Grève. Cfr. da ultimo DOMINIQUE BILLY, *Deux lais en langue mixte: le lai Markiol et le lai Nomp*, Niemeyer, Tübingen 1995.
4. *Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», XXXIX 1918, pp. 330–61: 333; *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Niemeyer, Halle 1918, p. 4: «Es ist allgemein bekannt, daß es in der Liedliteratur sog. Contrafacta, d. h. Lieder gibt, die in bewußter Anlehnung an irgend ein berühmtes oder bekanntes Vorbild nachgebildet wurden. Man geht wohl nicht irre, wenn man die Melodie des Vorbildes als Hauptfaktor für das Entstehen eines Contrafactums ansieht». Cfr. in proposito ROBERT FALK, *Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification*, «The Musical Quarterly», LXV 1979, pp. 1–21: 18–21.
5. *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt 1965.

una melodia diversa o che la sostituzione sia potuta avvenire nel corso della tradizione manoscritta.⁶

Forse proprio l'inconsistenza storica del termine *contrafactum* soprattutto in accezione musicale ha fatto sì che il suo significato non sia stato mai pienamente definito. Non è del tutto chiaro se un *contrafactum* sia una tecnica compositiva che si basa sull'assunzione di una melodia preesistente oppure il prodotto di quella tecnica compositiva, un genere con possibili sottogeneri; se si possa parlare di *contrafactum* solo in presenza di componimenti per i quali la tradizione manoscritta attesti l'impiego di una stessa melodia, secondo l'interpretazione più restrittiva di Spanke, oppure anche in riferimento a componimenti accomunati dalla stessa struttura metrica ma privi di melodia o con identica melodia e struttura metrica differente; e infine quale debba essere il grado di affinità della struttura metrica e della melodia, soprattutto in relazione all'accertamento dell'intenzionalità imitativa dell'autore.⁷

Nell'ambito degli studi sulla lirica romanza delle Origini il termine *contrafactum* è stato nuovamente assunto, attraverso il filtro dei lavori di Gennrich e quindi con significato melodico prima che metrico, a cominciare dal saggio di John H. Marshall sulla produzione provenzale⁸ e dal libro di Joachim Schulze sulla Scuola siciliana.⁹ L'analisi di Marshall muove da una formulazione teo-

6. Cfr. HANS SPANKE, *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LI 1928, pp. 73–117, poi in *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. und mit einem Vorwort und Index versehen von Ulrich Mölk, Olms, Hildesheim 1983, pp. 279–323: 294–5, 300 segg.
7. Una razionalizzazione delle possibilità teoriche di imitazione metrica e melodica, anche in collegamento con il genere della *cantiga de seguir*, su cui tornerò in seguito, è offerta in PAOLO CANETTIERI – CARLO PULSONI, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese*, in BILLY et al., *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Carocci, Roma 2003, pp. 113–65: 116–20.
8. JOHN HENRY MARSHALL, *Pour l'étude des «contrafacta» dans la poésie des troubadours*, «Romania», CI 1980, pp. 289–335.
9. *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 1989. Nel libro Schulze propone, com'è noto, un'interpretazione dei rapporti tra musica e poesia alternativa alla tesi del «divorzio», che ha il merito di aver sollevato un nuovo dibattito sull'argomento. Questa interpretazione, basata anche e soprattutto sul riscontro di corrispondenze metriche tra il repertorio siciliano, siculo-toscano e stilnovistico e repertori di cui possediamo, sebbene in diversa misura, il corredo melodico (i repertori provenzale e francese, il repertorio laudistico), sarà ribadita nei saggi successivi: «*Laudia'lli gloriosi*» – *Eine Lauda mit Kanzenmelodie?*, «Romanische Forschungen», CIII 1991, pp. 425–33; *Ballata und Ballata-Musik zur Zeit des Dolce Stil Nuovo*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2001; *Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalonien*, «Zeitschrift für romanische Philologie», CXVIII 2002, pp. 430–40; *Discordo- und Kanzenkontrafakturen in einer Pisaner Laudensammlung*, «Cultura neolatina», LXII 2002, pp. 57–75; «*Cantari e mustarri*

rica che costituisce il principale riferimento metodologico dello studio di Stefano Asperti sulle imitazioni provenzali di modelli francesi e il punto di partenza della riflessione di Paolo Canettieri e Carlo Pulsoni preliminarmente all'analisi di alcuni casi di imitazione metrica nella lirica galego-portoghese.¹⁰ Riguardo alla formulazione di Marshall, su cui avrò modo di tornare, mi limito a dire per ora che in essa il componimento poetico e la sua intonazione, anche solo virtuale, sono posti sullo stesso piano: si ritiene probabile che l'affinità metrica, qualora sia interpretabile come imitazione, sia determinata dall'assunzione dell'intonazione del modello ed implichi pertanto in primo luogo una corrispondenza melodica.¹¹ D'altra parte, proprio la nozione di *contra-*

alligranza». Zur Frage der idealen oder leibhaftigen Aufführung der frühen italienischen Lyrik, «Studi musicali», XXXI 2002, pp. 3-16; *Das Sonett, die Geometrie, die Metrik und die Musik*, «Medioevo Romanzo», XXV 2001-2003, pp. 396-406; *Giacomino Pugliese und Gaucelm Faidit*, «Cultura neolatina», LXIII 2003, pp. 57-71; *Die sizilianischen Lyriker, die Konvention und die hygienischen Vorstellungen ihrer Zeit*, «Studi mediolatini e volgari», XLIX 2003, pp. 179-201; *Die Kanzone «Meravigliosamente» von Giacomo da Lentini und die Memoria*, «Zeitschrift für romanische Philologie», CXX 2004, pp. 478-92; *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Niemeyer, Tübingen 2004.

10. STEFANO ASPERTI, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana», VIII 1991, pp. 5-49; CANETTIERI - PULSONI, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica*, cit.
11. Nel citato studio di CANETTIERI - PULSONI, nonostante le opportune e ampie precisazioni di carattere metodologico (pp. 113-5), in cui si sottolinea come «In assenza di notazione gli elementi accessori sono [...] di aiuto nell'accertamento della ripresa melodica, anche se ovviamente nessuno può escludere *a priori* che anche in presenza di quegli elementi la melodia sia del tutto differente da testo a testo» (p. 115), sono diversi i luoghi in cui di fatto si assimila, in modo più o meno esplicito, l'imitazione metrica all'imitazione melodica. Si può vedere ad es. quanto si legge a p. 124, nel contesto della descrizione dei rapporti tra *Can vei la lauzeta mover* (Bernart de Ventadorn, bdt 70,43), il *partimen* RS 294 tra Thibaut de Champagne e Baudouin e il *partimen* T 21,1 tra Alfonso X e Arnaut, forse Arnaut Catalan, pervenuto senza melodia: «Si potrebbe dunque concludere che la struttura metrico-ritmica del componimento e la melodia derivi da *Can vei la lauzeta mover*, mentre la struttura a *coblas doblas*, impiantata sullo schema bernartiano, probabilmente dal *partimen* di Thibaut de Champagne»; oppure, sempre a p. 124, a proposito dei rapporti tra la *cantiga de amor* T 18,5 di Alfonso X e alcuni componimenti metricamente affini di ambito trobadorico, tutti pervenuti senza melodia: «La melodia originale è stata probabilmente scritta per la *canço* 392,12 di Raimbaut de Vaqueiras e fu ripresa in ambito occitanico nel *sirventes* di Sordello bdt 437,21, nella canzone religiosa di Lanfranc Cigala 282,17 e nella *tenso* bdt 459,1 fra Vaqueier e Catalan». La stessa assimilazione, sebbene in termini più sfumati, riaffiora anche in qualche luogo del citato saggio di ASPERTI (a p. 12, ad esempio, si parla di «contraffazione metrico-musicale», a p. 21 di «modello metrico-melodico», a p. 35 di «modello metrico-musicale»), che assume l'accezione corrente dei termini *contrafactum* e *Kontrafaktur*, dimostrandosi tuttavia consapevole sia del rischio di metodo sia della validità dell'interpretazione restrittiva di Spanke: p. 11: «Va ricordato, come già opportunamente rilevava Marshall, che la ricerca nel campo dei *contrafacta* provenzali conduce a risultati sempre in certa misura ipotetici, dal momento che, a differenza di quanto accade con discreta frequenza

factum inteso come imitazione al contempo metrica e melodica è alla base del principale argomento di cui Schulze si serve, com'è noto, per discutere la tesi del divorzio tra musica e poesia nella lirica italiana.¹²

Senza voler entrare nel merito delle relazioni testuali individuate, ritengo che l'assunzione nell'ambito degli studi sull'intertestualità della nozione di *contrafactum* secondo l'accezione anche musicale derivata dalla forzatura di Gennrich, che implica un'assimilazione tra struttura metrica e melodia, abbia avuto delle ripercussioni negative sul piano metodologico, e che sia invece necessario tenere distinti i due aspetti, verbale e musicale, in primo luogo per il fatto che nella tradizione manoscritta melodie differenti sono associate non solo a componimenti che presentino la stessa struttura metrica, come sottolineano opportunamente Canettieri e Pulsoni (e come d'altra parte già notava Spanke),¹³ ma anche ad uno stesso componimento, dimostrando che le intonazioni possono non risalire allo stesso autore del testo ma essere una pura e semplice modalità esecutiva, uno dei modi di eseguire il componimento poetico, e al limite un portato della tradizione manoscritta.¹⁴

nella lirica oitanica, nella tradizione trobadorica manca, salvo casi eccezionali, la prova tangibile della contraffazione, ossia la presenza della melodia sia col testo originario che col suo derivato»; pp. 5-6 n. 2, a proposito dell'interpretazione di Spanke: «Queste restrizioni cautelative, di portata non solo terminologica, ma sostanziale, sono indubbiamente da condividere. Tuttavia, nell'economia della presente indagine, avendo a che fare con testi trobadorici [...] sempre privi di melodia, ho preferito mantenere la terminologia corrente negli studi di metrica medievale».

12. La vasta produzione di Schulze sui rapporti tra musica e poesia nella lirica italiana mi costringe ad una radicale semplificazione dei molti argomenti ed esempi portati a sostegno del suo punto di vista. L'aspetto più pertinente al tema del mio intervento è costituito dall'analisi dei possibili rapporti di derivazione di alcuni componimenti italiani, e in particolare siciliani e siculo-toscani, da componimenti occitanici o oitanici, che Schulze ritiene affini per analogie metriche, di contenuto e di lessico. Premetto che l'assunto principale di Schulze, cioè l'idea che nella poesia italiana non si sia verificato nessun divorzio tra musica e poesia, mi trova del tutto consenziente. Non mi sembra tuttavia condivisibile l'idea che le affinità metriche rilevate tra i componimenti indichino un rapporto di derivazione coinvolgente anche il testo musicale. Cfr. anche le obiezioni di PIETRO G. BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*, Atti del Convegno di Lecce, 21-23 aprile 1998, a c. di Rosario Coluccia e Riccardo Gualdo, Congedo, Galatina 1999, vol. 1, pp. 187-216: 197; MARIA SOFIA LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, a c. di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005, pp. 157-60.
13. CANETTIERI - PULSONI, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica*, cit., p. 115: «anzi, in più casi si verifica che testi provvisti di notazione melodica presentino perfetta coincidenza rimico-sillabica e melodie totalmente differenti».

Le riflessioni che sto per proporre a sostegno di questa visione mirano anche a sollecitare una prospettiva di studio che mi auguro possa ridimensionare lo squilibrio metodologico, a mio avviso tuttora consistente, tra la filologia del testo verbale e la filologia del testo musicale. Se è vero che la poesia può e deve essere studiata indipendentemente dalla musica riguardo agli aspetti sia filologici sia interpretativi, è d'altra parte innegabile che il testo musicale, quando la tradizione lo conservi, può offrire elementi sicuramente utili all'interpretazione globale dei componimenti e talvolta indispensabili ad esempio per una corretta valutazione delle strutture formali, con possibili ripercussioni sulla ricostruzione testuale.¹⁵ Ma perché ci si possa servire del corredo melodico con cognizione di causa, credo sia necessario prestare alla tradizione dei testi musicali la stessa attenzione e lo stesso rigore da sempre riservati alla tradizione dei testi poetici.

Vorrei partire da uno dei più celebri componimenti del repertorio lirico romanzoso delle Origini, *Kalenda maya* (bdt 392,9), l'*estampida* che, almeno secondo la *razo*, Raimbaut de Vaqueiras compose su un'*estampie* strumentale eseguita agli inizi del Duecento alla corte del marchese di Monferrato da due giullari francesi.¹⁶ L'intonazione di *Kalenda maya* è tradita dal solo canzoniere R,¹⁷ compilato in Linguadoca tra XIII e XIV secolo.¹⁸ Una melodia affine si trova associata a un'*estampie* francese (RS 1506) in un gruppo di canzonieri oitanici strettamente imparentati (KNPX),¹⁹ il cui più antico esponente, il canzoniere K, risale alla metà del XIII secolo ed è quindi cronologicamente anteriore al canzoniere R. La struttura strofica dei due componimenti è analoga ma non identica:

bdt 392,9

4' 4' 4 4' 4' 4' 4 4' 4 4' 4 4' 2' 2' 2 4' 2' 2' 2 4'
a a b a a a b a b a b a a a c a a a c a

RS 1506

4' 4' 8' 4' 4' 8' 8' 8' 2' 2' 8' 2' 2' 6'
a a * a a a * a * a * a a a * a a a * a

La differenza fondamentale riguarda lo schema rimico, mentre lo schema sillabico presenta, come vedremo, una sola variante di scarso rilievo. In *Kalenda maya* la rima *b* suddivide in due versi di quattro sillabe, il primo tronco e il secondo piano, le sillabe corrispondenti ai primi quattro *octosyllabes* piani dell'*estampie* francese; la rima *c* suddivide in due versi di due e quattro sillabe, il primo tronco e il secondo piano, le sillabe corrispondenti all'ultimo *octosyllabe* e all'*hexasyllabe* finale dell'*estampie* francese. L'unica variante pertinente allo schema sillabico coinvolge dunque l'ultimo *octosyllabe* dell'*estampie* francese e le corrispondenti sei sillabe di *Kalenda maya* date dalla somma di due versi di due e quattro sillabe.

L'*estampie* francese è considerata un *contrafactum* di *Kalenda maya*, ma l'antichità del canzoniere K rende plausibili altre ipotesi, cioè che il modello sia in realtà costituito dall'*estampie* francese o che i due componimenti dipendano da un terzo componimento perduto.²⁰ Ad ogni modo, possiamo dire con sicurezza che ci troviamo di fronte a un caso di imitazione metrica caratterizzata da una particolare tecnica di *variatio* soprattutto rimica. Passando alla valutazione della componente musicale, è importante non perdere di vista un aspetto fondamentale: per poter parlare con altrettanta sicurezza di *contrafactum* nell'accezione corrente, bisognerebbe essere certi che l'autore del componimento derivato abbia assunto la melodia del modello per costruirvi il dettato verbale. Ora, se analizziamo le intonazioni associate ai due componimenti, che ho trascritto nel seguente esempio musicale secondo l'edizione di

14. Cfr. in proposito MARIA SOFIA LANNUTTI, *Seguendo le «Tracce». Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle Origini*, «Medioevo Romanzo», XXXI 2007, pp. 184-98: 192-4.

15. Si veda in proposito MARIA SOFIA LANNUTTI, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a c. di Donatella Righini, Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999, pp. 145-69: 153-61.

16. «En aqest temps vengeron dos joglars de Franza en la cort del marques, qe sabion ben violar. Et un jorn violaven una stampida qe plazia fort al marques et als cavaliers et a las dompnas. [...] Aqesta stampida fu facta a las notas de la stampida qe'l jo[g]llars fasion en las violas» (*Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles publiés avec une introduction et des notes*, éd. par Jean Boutière et Alexander Herman Schutz, Nizet, Paris 1964², pp. 465-6).

17. Paris, BnF, fr. 22543.

18. Sulla provenienza e cronologia del canzoniere R si può vedere lo studio di ELIZABETH AUBREY, *A Study of the Origins, History, and Notation of the Troubadour Chansonier*, Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 22543, Ph.D. Dissertation, Univ. of Maryland, College Park (MD) 1982, pp. 77-119, dove si stabiliscono come termini estremi il 1286 e il 1336, pur proponendo per una datazione intorno al 1300.

19. Nell'ordine: Paris, Bibl. de l'Arsenal, 5198; BnF, fr. 845; fr. 847; nouv. acq. fr. 1050.

20. Per quest'ultima ipotesi, ad esempio, propende ISTVÁN FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, vol. I, Champion, Paris 1953, pp. XLIII-XLIV, riguardo ai rapporti di derivazione dei tre *lais*, provenzale, francese e latino, di cui alla n. 3. Lascia aperto il problema delle relazioni tra *Kalenda maya* e l'*estampie* francese MAURIZIO PADOVAN, «Sabion ben violar». «Calenda maia» e l'*estampida*, in *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche*, Atti del Convegno, Rocca Grimalda-Ovada, 26-27 giugno 2004, a c. di Sonia Maura Barillari, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 45-59: 46-7.

van der Werf,²¹ ci rendiamo conto del fatto che esse sono in realtà molto diverse, sono cioè caratterizzate da varianti redazionali che presuppongono veri e propri procedimenti di ricreazione:

R
1. Ka- len- da- ma- ya ni fuell de fa- ya ni chan d'au- zel ni flor de gla- ya

K
1. Sou- vent sous- pi- re mon cuer plain d'i- re pour la plus be- le de l'em- pi- re

R
2. non truep que m' pla- ya pros do- na ga- ya tro c'un ir- nel mes- sa- tje n'a- ya

K
2. si me mar- ti- re que ne l'os di- re, sou- vent mi fet plo- rer et ri- re;

R
3. del vos- tre bel cors, que m' re- tra- ya

K
3. e- le mi set bien es- con- di- re

R
4. pla- zer no- vel c'a mors m'a- tra- ya

K
4. et moi seur touz au- tres des- pi- re.

R
5. qu'ieu a- ya, e m' tra- ya vas vos, do- na ve- ra- ya,

K
5. des- cri- re en ci- re ne por- roit nus son cors ne li- re.

R
6. e cha- ya de pla- ya ge- los ans que m' n'es- tra- ya

K
6. o- ci- re de- fri- re mi fet, quant la re- mi- re.

21. HENDRIK VAN DER WERF, *The Extant Troubadours Melodie*, presso l'autore, New York 1984, pp. 292*–3*. Per il componimento francese van der Werf offre l'intonazione del solo K, visto che le versioni degli altri manoscritti sono sostanzialmente coincidenti.

Come si vede, le linee melodiche delle due versioni, qui suddivise senza tener conto dei versi brevi, presentano alcune analogie, la più significativa delle quali riguarda i tre gradi discendenti ripetuti nelle sezioni 5–6. Analoga ma non coincidente è anche la struttura complessiva: R = A A B B' C C; K = A A B B C C'. Del tutto diverso è invece l'impianto modale. La melodia di R è riconducibile a un quinto modo trasportato una quarta sotto; la melodia di K a un primo modo. Anche l'andamento delle linee melodiche presenta differenze rilevanti e risponde a una diversa strutturazione rispetto alla scala modale. Le sezioni di R iniziano tutte dal Mi, corrispondente al La (terzo grado della scala), e terminano quasi tutte sul Do, corrispondente al Fa, cioè alla *finalis* del quinto modo (fa eccezione la terza sezione, che cadenza sul Re). Diversi sono i gradi di riferimento in K: le prime quattro sezioni di K iniziano dal Re, *finalis* del modo, e terminano sulla stessa nota, le altre due iniziano dal Fa (terzo grado della scala) per cadenzare la prima ancora sul Re e la seconda sul Do, cioè sulla *subfinalis*. Insomma, le due melodie implicano una riscrittura caratterizzata da un cambio di modo, tanto da far pensare che il vero *trait d'union* dei due componimenti sia costituito dalla particolarissima struttura sillabica, mentre non si può certo dare per scontato che a monte del processo imitativo vi sia la melodia. Si può anzi supporre che alla *variatio* metrica di cui si è detto si sia voluto far corrispondere una *variatio* melodica, dando corpo così all'ipotesi che l'intonazione sia stata adattata al testo solo dopo la sua creazione.

Allargando l'analisi al complesso del patrimonio melodico, una riprova in negativo della secondarietà dell'intonazione rispetto ai processi imitativi del testo verbale sta nel fatto che melodie simili possono essere associate a componimenti con diversa struttura metrica, per i quali non si può certo parlare di rapporti di derivazione o imitazione. Si può vedere ad esempio il caso dei componimenti oitanici RS 1402, RS 1475 e RS 1059, di cui riassumo i dati relativi allo schema metrico e alle versioni melodiche nella seguente tabella:²²

22. In questa, come nelle tabelle successive, i dati riguardanti le intonazioni sono desunti dall'edizione complessiva delle melodie trovieriche a cura di HANS TISCHLER, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, 15 voll., American Institute of Musicology – Hänssler Verlag, New York – Neuhausen 1997.

RS	ATTRIBUZIONE E GENERE	SCHEMA METRICO	MANOSCRITTI NOTATI	MELODIE
1402	Thibaut de Blaison canzone cortese	8abab7baab	KNOPTA v ²³	melodia n. 1 melodia n. 2
1475	Thibaut de Champagne canzone religiosa	8abab7baab	MKOX v	melodia n. 1 melodia n. 3
1059	Gautier d'Espinal (?) canzone cortese	7abbabbccdd	o	melodia n. 1

I primi due componimenti presentano lo stesso schema metrico (8abab7-baab), il terzo uno schema metrico notevolmente diverso (8abb7c'8c'7c'8c'7c'). Entrando nei dettagli del corredo melodico, RS 1402, canzone cortese di Thibaut de Blaison, è tradita dai manoscritti KNOPTA, che riportano una prima melodia, e dal ms. v, che riporta una seconda melodia; RS 1475, *chanson pieuse* di Thibaut de Champagne, che condivide con RS 1402 lo schema metrico, è tradita dai mss. MKOX, che riportano la prima melodia di RS 1402, e dal ms. v, che riporta una terza melodia; RS 1059, tradito dal ms. o, ha uno schema metrico diverso, ma l'intonazione corrisponde, salvo i necessari adattamenti, a quella comune alle canzoni di Thibaut de Blaison e di Thibaut de Champagne.

Tornando a *Kalenda maya*, quale delle due intonazioni ascoltò Rajmbaut, quella tradita dal canzoniere provenzale o l'altra tradita dal più antico canzoniere francese? Probabilmente nessuna, se dobbiamo mettere in conto, come mi sembra ragionevole, che tra l'ipotetica versione strumentale eseguita agli inizi del Duecento alla corte del marchese di Monferrato e le versioni scritte di cui disponiamo siano intercorsi altri processi di ricreazione che potrebbero aver mutato anche radicalmente l'impianto melodico originario.

La possibilità che le intonazioni associate ai testi lirici romanzi siano soggette a processi di ricreazione anche radicali ridimensiona notevolmente l'idea che nella produzione d'Oltralpe parole e musica siano frutto di un unico atto creativo. Se il componimento poetico può essere considerato un testo d'autore, anche quando ci sia pervenuto in forma anonima, lo stesso non può dirsi dell'intonazione, che a differenza del componimento poetico non è mai attribuita a un autore, salvo sporadiche dichiarazioni di paternità,²⁴ e non ha necessaria-

23. o = Paris, BnF, fr. 846; T = Paris, BnF, fr. 12615; A = Arras, Bibl. Municipale, 657; v = Paris, BnF, fr. 24406.

24. Si dichiarano autori dell'intonazione due trovatori della prima generazione, Guglielmo IX (BdT 183,11, vv. 39-42 «que-l motz son faitz tug per egau / comunalmens, / e-l son, et ieu meteiz m'en lau, / bos e valens») e Marcabruno (BdT 293,35, v. 2 «Fetz Marcabru los motz e-l so»). Riguardo ai trovatori successivi, ho trovato un riferimento analogo solo in Bernart Marti (BdT 63,3, vv. 60-61 «C'aisi vauc entrebescant / los motz e-l so afinant»). Cfr. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta*, cit., p. 162.

mente una propria identità, una fisionomia che ne renda indubitabile l'identificazione. Si può pensare in quest'ottica che l'intonazione rappresenti una modalità esecutiva del testo poetico e che le versioni pervenute in forma scritta rappresentino solo la cristallizzazione di alcune delle possibili modalità esecutive.²⁵

Tralascero in questa sede le raccolte di poesia religiosa, cioè il repertorio laudistico, il *corpus* delle *Cantigas de santa Maria* e i *Miracles de Notre Dame* di Gautier de Coinci, la cui tradizione manoscritta presenta peculiarità tali da richiedere una valutazione a sé stante. Nonostante siano state di recente approntate edizioni complete delle melodie proprie dei repertori galloromanzi,²⁶ manca ancora uno studio sistematico della tradizione dei testi musicali che affianchi lo studio di Avals per la produzione occitanica e l'ancora insostituibile studio di Schwan per la produzione oitanica.²⁷ In questo caso lo squilibrio metodologico di cui dicevo si traduce in carenza di strumenti. Mi sembra comunque che la definizione del rapporto tra testo e musica nella lirica galloromanza non possa prescindere da una valutazione, anche sommaria, della realtà della tradizione manoscritta.

Da una disamina del patrimonio melodico, volta a valutare la frequenza dei casi di pluralità di intonazioni associate a uno stesso componimento, che ho condotto sulle edizioni di van der Werf e di Tischler, emergono alcuni dati su cui mi sembra importante riflettere.

Comincio dal repertorio dei trovatori, la cui consistenza permette una più agevole valutazione complessiva. Quando l'intonazione di un componimento è tradita da più di un manoscritto, non si registrano di solito casi di totale divergenza, cioè di pluralità di melodie. La ragione sta a mio avviso nel fatto che, come sottolinea Avals, i canzonieri notati, GRXW,²⁸ sono tutti riconducibili al collettore y, sono cioè imparentati, e si può supporre che i legami riguardanti il testo verbale investano anche il *corpus* delle melodie.²⁹ Questo non vuol dire, beninteso, che le due tradizioni, verbale e musicale, siano necessariamente

25. Cfr. Guiot de Dijon, *Canzoni*, edizione critica a c. di Maria Sofia Lannutti, Edizioni del Galuzzo, Firenze 1999, pp. XXII-XXIII e p. XXVI, dove si descrive un caso estremo di riscrittura relativo alla canzone RS 1503, alla quale, nel canzoniere M, è associata un'intonazione diversa per ogni strofe, aggiunta in notazione franconiana nell'ultimo terzo del sec. XIII.

26. Per i trovatori, l'unica edizione complessiva è quella, già citata, a cura di Tischler; per i trovatori, l'edizione più recente è quella, anch'essa già citata, a cura di van der Werf.

27. D'ARCO SILVIO AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a c. di Lino Leonardi, Einaudi, Torino 1993; EDUARD SCHWAN, *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Weidmann, Berlin 1886.

28. G = Milano, Bibl. Ambrosiana, r 71 sup.; x = Paris, BnF, fr. 20050 (canzoniere oitanico u); w = Paris, BnF, fr. 844 (canzoniere oitanico M).

29. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., pp. 89-98.

congiunte, vadano sempre di pari passo e si servano degli stessi antighi, vuol dire piuttosto che le melodie, anche quando seguono itinerari distinti dai testi, sono comunque, in linea di massima, attinte dallo stesso bacino, con ogni probabilità collegato all'ambiente scrittoria dei testi.³⁰ Si tratta, in realtà, di un'omogeneità relativa, perché le versioni di una stessa melodia rivelano il più delle volte massicce varianti anche sostanziali, cioè riguardanti la linea melodica e non solo elementi marginali, come la scelta di figure neumatiche più o meno complesse o di neumi speciali, ad esempio le liquescenze.

La maggiore variabilità delle melodie rispetto ai testi, anche all'interno di una stessa famiglia di manoscritti, dipende a mio avviso proprio dalla loro natura di modalità esecutiva, che le rende più facilmente soggette a interventi di riscrittura, un po' come accade per i generi semipopolari, le cui diverse redazioni possono essere considerate diverse esecuzioni di uno stesso testo, spesso condizionate dalle circostanze di fruizione. Ed è solo in questa prospettiva che va a mio avviso inquadrato ogni riferimento alle interferenze dell'oralità nei processi di trasmissione dei testi melodici.³¹ Inutile dire che nel repertorio musicale successivo, soprattutto polifonico, dove il rapporto tra testo e musica è invertito, dove cioè il testo d'autore è quello musicale, le divergenze di lezione si riducono drasticamente.

Le melodie del repertorio oitanico sono tradite da numerosi manoscritti appartenenti alle tre famiglie individuate da Schwan.³² L'analisi della *varia lectio* musicale evidenzia una precisa tendenza. In linea di massima si può dire che, nei casi di pluralità di attestazione, sono molto simili se non coincidenti le melodie tradite da manoscritti imparentati, più dissimili se non diverse le melodie tradite da manoscritti riconducibili a famiglie diverse.

Esiste tuttavia una casistica in contraddizione con questa linea di tendenza, come si desume dall'esame degli indici posti da Tischler a complemento dell'edizione. In un gruppo di componimenti la stessa intonazione è attestata in più famiglie di manoscritti, ma in un buon numero di casi i componimenti sono attribuiti a Thibaut de Champagne e Adam de la Halle, autori per i quali Schwan ha individuato l'esistenza di specifici *Liederbücher*, da cui si diparte l'intera tradizione manoscritta.³³ In questi casi la coincidenza potrebbe quindi

30. Sull'indipendenza di testo verbale e testo musicale nella tradizione manoscritta si vedano Guiot de Dijon, *Canzoni*, cit., pp. XXXI-XXXIII; LANNUTTI, *Dalla parte della musica*, cit., p. 153.

31. *Ibidem*, p. 155.

32. SCHWAN, *Die altfranzösische Liederhandschriften*, cit., pp. 231-75.

33. *Ibidem*, pp. 223-30. LUCA BARBIERI, *Note sul «Liederbuch» di Thibaut de Champagne*, «Medioevo Romanzo», XXIII 1999, pp. 388-416, offre i risultati di una verifica condotta sulla *varia lectio*, ricostruendo l'iter che ha portato alla sistemazione del *corpus* dei componimenti di Thibaut de Champagne e confermando la dipendenza dalle stesse fonti dei mss. KNOVX

dipendere dalla particolare tradizione manoscritta, secondo configurazioni che uno studio più approfondito potrebbe precisare, costituendo un'eccezione rispetto alla maggioritaria differenziazione per famiglie. Per i restanti componimenti andrebbe valutata da un lato la possibilità di ulteriori *Liederbücher* con notazione in senso grüberiano, cioè facendo rientrare in questa categoria ogni gruppo omogeneo di componimenti attribuiti ad un autore ma non necessariamente ordinati dall'autore, da far risalire ad uno stadio della tradizione manoscritta anteriore alla compilazione dei canzonieri;³⁴ dall'altro la possibilità di una trasmissione orizzontale, plausibile ad esempio per il canzoniere U,³⁵ appartenente alla famiglia s^{III} di Schwan: la sua sezione più antica, l'unica provvista di notazione, si accorda per le intonazioni ora con la famiglia s^I ora con la famiglia s^{II}, rendendo plausibile l'ipotesi di un collettore di melodie di provenienza diversificata.³⁶

(famiglia s^{II}) e M^T (famiglia s^I). Sul *Liederbuch* di Adam de la Halle si veda ora LUCIANO FORMISANO, *Sul libro di poesia di Adam de la Halle*, in «*Carmina semper et citharae cordi*», *Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éd. par Marie-Claire Gérard-Zai et al., Slatkine, Genève 2000, pp. 227-46.

34. Offre uno sguardo d'insieme sulle antologie per autore in ambito oitanico, anche materialmente isolate (oltre quelle di Thibaut de Champagne e Adam de la Halle, del Comte de Bretagne e di Jehan de Renti), MARIA CARLA BATTIELLI, *Le antologie poetiche in antico francese*, «Critica del testo», II 1999, pp. 141-80, in partic. le pp. 146-54 e 165-80. Una riflessione sulla nozione di canzoniere d'autore si trova in LINO LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano: struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, a c. di Lino Leonardi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001, vol. IV, *Studi critici*, pp. 153-214: 155-60, dove si propone la definizione di «canzoniere oggettivamente d'autore» per le raccolte chiaramente incentrate sull'opera di un solo poeta; id., *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avale*, in «*Liber*», «*Fragmenta*», «*Libellus*» prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, a c. di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi e Niccolò Scaffai, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 3-21: 11-5.

35. Paris, BnF, fr. 20050.

36. La plausibilità dell'ipotesi va certo comprovata con uno studio specifico che credo debba essere condotto congiuntamente su ambedue i repertori, occitanico e oitanico, viste le connessioni musicali dimostrate dall'esistenza di canzonieri con musica che contengono componimenti francesi e provenzali (fr. M = prov. W; fr. U = prov. X) e dall'impiego di melodie analoghe per canzoni francesi e provenzali, come nel caso di *Kalenda maya*, e vista anche la possibilità che l'ipotesi sia compatibile con il collettore Y individuato da Avalle (vedi sopra). Faccio notare, a titolo puramente esemplificativo, che il canzoniere francese U si accorda spesso con T contro M (si consideri che M^T appartengono alla famiglia s^I e derivano da un archetipo comune, come dimostrato da SCHWAN, *Die altfranzösische Liederhandschriften*, cit., pp. 22 segg.), ad esempio in RS 233, RS 408, RS 419, RS 647 (su cui si veda Guiot de Dijon, *Canzoni*, cit., p. XXXIII). In RS 306, invece, U si accorda con X, appartenente alla famiglia s^{II}, contro altri codici sempre appartenenti alla famiglia s^{II} (OKN); in RS 728 U si accorda con O contro M. Ultimamente di Y con la tradizione oitanica è stata di nuovo evidenziata da LUCA BARBIERI, «*Tertium non datur? Alcune riflessioni sulla «terza tradizione» manoscritta della lirica trobadorica*», «*Studi medievali*», XLVII 2006, pp. 497-548: 502 n. 18. Cfr. in proposito anche LANNUTTI, *Seguendo le «Tracce»*, cit., p. 196 n. 31.

La tradizione manoscritta dei testi musicali si rivela dunque come una realtà complessa, spesso indipendente dalla tradizione manoscritta dei testi verbali, sia per la quantità e la qualità delle varianti sia per l'articolazione delle linee di derivazione, e caratterizzata da procedimenti di riscrittura che portano ad associare melodie diverse ad uno stesso componimento. Di questa realtà complessa si deve a mio avviso tener conto anche nella valutazione dei casi di imitazione metrica e melodica.

Comincio ancora una volta dal repertorio provenzale. Tutti i casi di imitazione metrica e melodica, siano essi all'interno o al di fuori del *corpus* trobadorico, sono contraddistinti rispetto al modello da uno slittamento o digradamento di genere, di norma dalla canzone cortese al *sirventes*, alla *tenso* e al *partimen*, alla *cobla* e ad altri generi minori (come d'altra parte è stato già notato da Asperti sulla scorta di Marshall),³⁷ che si configura quindi come una costante e che inserisce la tecnica imitativa nel filone della parodia. L'esiguo numero di melodie non ci permette tuttavia di conoscere se ai numerosi altri casi di imitazione metrica in assenza di intonazione corrispondesse anche un'imitazione melodica. La componente parodistica intesa in senso lato rimane comunque una costante.³⁸ Va anche detto che l'esistenza di una pratica imitativa che coinvolge esplicitamente la melodia è testimoniata anche da alcuni componimenti, ugualmente riconducibili a generi diversi dalla canzone cortese, in cui si dichiara l'assunzione del *so* di altri componimenti o comunque di intonazioni preesistenti.³⁹

Il più ricco patrimonio musicale oitanico permette un'analisi dei casi di imitazione metrica che tenga conto anche del testo musicale. L'esame puntuale dei componimenti muniti di intonazione rivela una frequente discrepanza tra

37. ASPERTI, *Contrafacta provenzali*, cit., pp. 6-7. In MARSHALL, *Pour l'étude des «contrafacta»*, cit., pp. 291-2, il genere è uno degli elementi che concorrono alla valutazione della plausibilità dell'imitazione metrica, almeno nel repertorio provenzale: «Et, dans le domaine de la chanson provençale, il faut que le modèle supposé et le *contrafactum* supposé appartiennent à des genres poétiques appropriés». Nella visione di Marshall (e di Asperti) la pertinenza del genere assume dunque un'importanza fondamentale. Sul rapporto tra tipologia dei generi e imitazione, anche in relazione alla musica, riflette DOMINIQUE BILLY, *Amour et contrafacture dans la poésie des troubadours*, in *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, a c. di Simonetta Bianchini, Bagatto, Roma 2005, pp. 11-32, in partic. le pp. 11-4.

38. L'esame complessivo dei casi di imitazione nel repertorio trobadorico è stato condotto sulla banca dati *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (BEDT: www.bedt.it) diretta da Stefano Asperti.

39. Il caso più noto in ambito provenzale è quello del *sirventes* di Bertran de Born (bdt 80,13), studiato da MARSHALL, *Pour l'étude des «contrafacta»*, cit., pp. 322-3, che l'autore dichiara di aver composto «el so de n'Alamanda», cioè riprendendo la melodia della celebre *tenso* di Guiraut de Bornelh (bdt 242,69). Cfr. in proposito anche GIUSEPPE NOTO, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle «biografie» provenzali*, Edizioni dell'Orso, Torino 1998, p. 210.

imitazione metrica e imitazione melodica. In altri termini, componimenti assimilabili per lo schema metrico sono spesso corredati da intonazioni differenti. La casistica è molto diversificata e implicherebbe un'ampia trattazione. Mi limiterò quindi a offrire un solo esempio.

Significativa mi sembra la situazione del rapporto tra testo e musica in un gruppo di componimenti che presentano la stessa struttura strofica (schema sillabico e schema rimico) della celebre canzone di Gilles de Viés Maisons *Chanter m'estuet car pris m'en est courage* (RS 15), su cui Jörn Gruber ha esercitato la sua esegesi intertestuale tenendo conto anche del testo musicale, come vedremo meglio. La struttura strofica appartiene ad altri dieci componimenti, ma solo due di essi (RS 624 e RS 216) riportano la stessa melodia della canzone di Gilles de Viés Maisons. Tra i restanti componimenti sussistono ulteriori legami melodici, che ho schematizzato nella seguente tabella:

RS	ATTRIBUZIONE E GENERE	SCHEMA METRICO	MANOSCRITTI NOTATI	MELODIE
15	Gilles de Viés Maisons canzone cortese	10 a'ba'bba'ba'	MTKNPXR	melodia n. 1
216	Oede de la Couroierie canzone cortese	10 a'ba'bba'ba'	KNO	melodia n. 1
624	anonimo canzone cortese	10 a'ba'bba'ba'	KNPX	melodia n. 1
116	anonimo canzone cortese	10 a'ba'bba'ba'	o	melodia n. 2
499	Chardon de Croisilles canzone di crociata	10 a'ba'bba'ba'	TKNX	melodia n. 2
1125	Conon de Bethune canzone di crociata	10 a'ba'bba'ba'	MT KNOX va	melodia n. 3 melodia n. 4 melodia n. 5
1020a	Richart de Fournival canzone di crociata	10 a'ba'bba'ba'	a	melodia n. 3
1623	Conon de Bethune canzone cortese	10 a'ba'bba'ba'	MT	melodia n. 6
18	anonimo canzone cortese	10 a'ba'bba'ba'	nessuno	nessuna
170	anonimo canzone cortese	10 a'ba'bba'ba'	nessuno	nessuna
545	Andrieu Contredit canzone cortese	10 a'ba'bba'ba'	nessuno	nessuna

Riportano una seconda melodia RS 116 e RS 499. RS 1125 e RS 1020a, ambedue canzoni di crociata, la prima, la celebre *Ahi, Amours, con dure departie* di Conon de Bethune, la seconda di Richart de Fournival, presentano una situazione complessa. La canzone di Conon de Bethune è tradita dai mss. MT (famiglia s¹), che hanno una prima melodia, dai mss. KNOX (famiglia s¹¹) che hanno una seconda melodia, dai mss. V (famiglia s¹¹) e A (famiglia s¹), che hanno una terza melodia. La canzone di Richart de Fournival è tradita dal solo ms. A (famiglia s¹), che riporta la prima melodia della canzone di Conon de Bethune, cioè quella presente nei mss. MT (famiglia s¹). Un'altra canzone, sempre di Conon de Bethune (RS 1623), riporta un'ulteriore melodia. Infine tre componimenti (RS 18, RS 170, RS 545) ci sono pervenuti senza intonazione.

Anche in ambito oitanico la maggioranza delle imitazioni riguarda generi secondari rispetto alla canzone cortese, soprattutto canzoni religiose, ma anche sirventesi, *jeux partis*, *chansons satiriques*. Si conferma così la già sottolineata tendenza al digradamento parodistico che si può quindi considerare uno dei tratti caratterizzanti la tecnica imitativa dei trovatori e dei trovieri.

Le *chansons pieuses* francesi che dipendono da componimenti profani sia per il metro sia per la melodia sono spesso attestate in manoscritti che riportano anche il modello. L'identità melodica tra modello e imitazione è quindi di solito interna ad uno stesso ambiente scrittoriale e può accompagnarsi al reimpiego delle rime, dei rimemi e del lessico. È il caso delle *chansons pieuses* dei mss. KNPX, più numerose nel ms. X. La *chanson pieuse* RS 1961, ad esempio, attestata nel solo X, riporta la stessa melodia di due omologhi metrici, una *chanson satirique* anonima (RS 1919), attestata in PX e una canzone cortese, anch'essa anonima (RS 837), attestata in KNPX:

RS	ATTRIBUZIONE E GENERE	SCHEMA METRICO	MANOSCRITTI NOTATI	MELODIE
1961	anonimo chanson pieuse	8a6b'8a6b'b'8aa6b'8a6b'	X	melodia n. 1
1919	anonimo chanson satirique	8a6b'8a6b'b'8aa6b'8a6b'	PX	melodia n. 1
837	anonimo canzone cortese	8a6b'8a6b'b'8aa6b'8a6b'	KNPX	melodia n. 1

Una situazione analoga, che però non coinvolge la famiglia KNPX, riguarda la *chanson pieuse* RS 713 di Richart de Fournival, tradita dal solo A, che riporta la stessa melodia del suo omologo metrico, una canzone di Moniot d'Arras (RS 739), tradita da un nutrito gruppo di manoscritti, tra cui il manoscritto A (MTAKXORHUC):

RS	ATTRIBUZIONE E GENERE	SCHEMA METRICO	MANOSCRITTI NOTATI	MELODIE
713	Richart de Fournival chanson pieuse	7abababac'	A ⁴⁰	melodia n. 1
739	Moniot d'Arras canzone cortese	7abababac'	TAKXOU M V	melodia n. 1 melodia n. 2 melodia n. 3
334	Thibaut de Champagne jeu parti	7abababac'	M ¹ KXO R ⁴¹ V	melodia n. 1 melodia n. 4 melodia n. 5
837	anonimo canzone cortese	7abababac'	KNPX	melodia n. 1

È difficile, invece, che alla pura e semplice identità di struttura metrica, non accompagnata da digradamento parodistico all'interno dello stesso ambiente scrittoriale, corrisponda un'identità del corredo melodico, cioè della modalità esecutiva. Si può vedere il caso della *chanson pieuse* RS 880, attestata nel solo Z, che dipende da una canzone di Thibaut de Champagne con diversa melodia, di cui ripete, oltre alle rime, anche i primi due versi:

RS	ATTRIBUZIONE E GENERE	SCHEMA METRICO	MANOSCRITTI NOTATI	MELODIE
880	anonimo chanson pieuse	8ababb5c'c'3d5d5'c	Z ⁴²	melodia n. 1
879	Thibaut de Champagne canzone cortese	8ababb5c'c'3d5d5'c	VRB ⁴³	melodia n. 2

I dati che emergono dagli esempi analizzati ci permettono di ricavare alcune considerazioni di carattere generale. Ci permettono in primo luogo di ribadire l'idea che le intonazioni pervenute siano da ritenersi una modalità esecutiva dei componimenti poetici e siano pertanto soggette a procedimenti di riscrittura che producono divergenze talvolta radicali. Appare chiaro, inoltre, che le divergenze si accentuano nell'opposizione tra diverse famiglie di manoscritti, cioè tra diversi centri scrittori, dimostrando come ogni centro scrittoriale avesse a disposizione, con ogni probabilità, una propria gamma di intonazioni. Si può ancora osservare che ai casi di imitazione corrisponde in genere un digradamento parodistico, ma non è detto che all'imitazione metrica si accompagni sempre anche l'imitazione melodica. L'imitazione melodica a completa-

40. Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490.

41. Paris, BnF, fr. 1591.

42. Siena, Bibl. Comunale degl'Intronati, H x 36.

43. B = Bern, Burgerbibl., 231.

mento dell'imitazione metrica si registra invece normalmente in manoscritti che riportano il modello con la stessa intonazione. Viceversa, quando il componimento derivato è trádito da manoscritti che non riportano il modello, le intonazioni tendono ad essere differenti. Anche nel valutare l'imitazione metrico-melodica si deve dunque tener presente la natura di modalità esecutiva propria delle intonazioni. L'imitazione è in primo luogo imitazione metrica, riguarda cioè il testo verbale e la sua struttura, mentre l'imitazione melodica è una componente accessoria, e si può pensare che in molti casi essa sia frutto dell'iniziativa dei copisti, che probabilmente tendevano a sottolineare le affinità metriche con modalità esecutive comuni. Se alla scelta di un modello metrico corrisponde sempre un'intenzionalità imitativa da parte dell'autore, non si può dire lo stesso per l'imitazione melodica, proprio per la natura di modalità esecutiva, e quindi di elemento aggiuntivo, propria delle intonazioni. Solo sull'imitazione metrica può quindi essere fondata, a mio avviso, ogni analisi che voglia stabilire con sicurezza richiami intertestuali, cioè intenzionali, tra più componimenti. Eventuali rispondeenze melodiche vanno valutate tenendo conto del contesto della tradizione manoscritta e considerate come interpretazioni che mettono in rilievo le affinità del testo verbale e che non necessariamente risalgono all'autore, configurando un tipo di collegamento testuale che potremmo definire di *intertestualità secondaria*, in quanto pertinente al livello della tradizione e della ricezione e quindi indipendente dall'intenzionalità dell'autore.

Nel capitolo finale del suo celebre libro *Die Dialektik des Trobar*, Jörn Gruber, in aperta polemica con la nozione di poesia formale applicata alla lirica oitanica, propone un saggio interpretativo in cui la nozione di intertestualità serve a superare il ristretto orizzonte autoreferenziale.⁴⁴ Per Gruber la canzone dell'usignolo del Chastelain de Couci (RS 40 *La douce vois du rossignol salvage*) riprende, oltre che il *comensamen* testuale della canzone dell'usignolo di Bernart de Ventadorn (BDT 70,23 *La doussa votz ai auzida / del rossinhollet salvatge*), la scala modale (*protus autenticus*), l'inizio e la cadenza finale della prima linea melodica di una canzone di Gace Brulé (RS 42 *Tant m'a mené force de signorage*) con cui condivide la rima *a* e gran parte dello schema metrico, che a sua volta dipende dalla già citata canzone di Gilles de Viés Mainsons (RS 15 *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage*). Le relazioni intertestuali individuate tra le canzoni del Chastelain de Couci e di Gace Brulé riguardano dunque anche il testo musicale, ma ci si può chiedere, tenendo conto delle

44. JÖRN GRUBER, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 1983, pp. 242–55.

considerazioni appena esposte e senza nulla togliere alla plausibilità delle relazioni verbali, se alle somiglianze musicali corrisponda davvero un'intenzionalità imitativa dell'autore, in questo caso del Chastelain de Couci, visto che il nutrito numero di manoscritti notati (per RS 40, MTAAXPVOF; per RS 42, MTKNXVOL),⁴⁵ nonostante una sostanziale omogeneità, ci conserva comunque più versioni melodiche, talora radicalmente differenti.⁴⁶ Ma la principale obiezione riguarda la rilevanza delle analogie musicali, che a mio avviso sono probabilmente casuali. Va detto in primo luogo che le due linee melodiche iniziali partono dalla *subfinalis* Do e cadenzano sulla *finalis* Re, ma in RS 40 il Do è all'ottava inferiore rispetto al Do di RS 42, mentre i suoni finali sono coincidenti al grave, per cui lo sviluppo è sostanzialmente diverso. Va inoltre considerato che le analogie potrebbero dipendere dall'uso di un formulario legato all'ambiente modale (nel caso specifico al *protus*, modo tutt'altro che raro nel repertorio delle intonazioni occitaniche e oitaniche, soprattutto nella sua variante autentica),⁴⁷ configurandosi dunque come elemento non intertestuale ma interdiscorsivo, tant'è vero che l'inciso iniziale, costituito da una semplice successione di suoni ascendenti, non è isolato nel *corpus* occitanico e oitanico, come invece ritiene Gruber. Scorrendo le melodie dei trovatori mi sono imbattuta, ad esempio, nell'intonazione associata a una canzone di Guiraut Riquier (BDT 248,58) trádita dal ms. R, sempre in *protus autenticus*, che presenta un inizio molto simile:⁴⁸

45. F = London, BL, Egerton 274; L = Paris, BnF, fr. 765.

46. Cfr. l'ed. delle melodie in TISCHLER, *Trouvère Lyrics with Melodies*, cit., vol. I, nn. 28 e 30.

47. Che la nota finale delle due linee melodiche sia identica non stupisce perché si tratta del suono fondamentale della scala modale, che in genere conclude l'intonazione ed è pertanto denominato anche *finalis*. La parte iniziale delle due melodie è, ad esempio, affine a una delle formule di intonazione previste per il secondo tono salmodico, corrispondente al *protus plagalis*. La parte finale è invece analoga a una delle *differentiae*, cioè delle formule cadenzali, previste per il primo tono salmodico, corrispondente al *protus autenticus*.

48. GRUBER, *Die Dialektik des Trobar*, cit., p. 246, da cui trascrivo le melodie di RS 42 e RS 40. La melodia della canzone di Guiraut Riquier è trascritta secondo la cit. edizione di van der Werf, p. 196*.

RS 42
1. Tant m'a me- ne for- ce de seig- no- ra- ge

RS 40
1. La dou- ce voiz du lou- seig- nol sau- va- ge

BdT 248, 58
1. No.m say d'a- mor si m'es ma- la o bo- na

Come si è visto all'inizio, nella valutazione dei casi di imitazione gode di considerazione la formulazione metodologica di John H. Marshall. Secondo Marshall, nell'individuazione di possibili legami di contraffattura, la coincidenza dello schema sillabico, o dello schema sillabico e rimico, indica che il legame anche musicale è solo possibile, mentre altri fattori, ad esempio la rarità degli schemi o la ripresa di rime e parole in rima, come anche la pertinenza del genere, rendono più probabile l'ipotesi di contraffattura vera e propria, cioè in primo luogo musicale.⁴⁹ Pur essendo improntate a un atteggiamento prudente e a un complessivo rigore metodologico, le coordinate proposte da Marshall risentono tuttavia, come ho già accennato, di un'assimilazione, a mio avviso arbitraria, del livello metrico e del livello musicale: si parte dal presupposto che l'imitazione metrica comporti necessariamente l'assunzione della melodia del modello, cioè che il *contrafactum* sia in primo luogo musicale, per cui gli argomenti portati servono a stabilire il grado di probabilità del reimpiego (intenzionale da parte dell'autore) dell'intonazione in assenza di testimonianze musicali. L'inadeguatezza dell'impostazione si rivela soprattutto nella sua concreta applicazione.

49. MARSHALL, *Pour l'étude des «contrafacta»*, cit., pp. 291-2: «L'utilisation du schéma des rimes et en même temps de la charpente métrique, ou même l'utilisation de la charpente métrique toute seule, indique que l'emprunt musical est possible. Pour que cette possibilité devienne une probabilité ou une quasi-certitude, il faut que d'autres faits viennent confirmer l'emprunt. Il faut que la charpente métrique soit rare ou particulière, ou qu'elle soit jointe à un schéma des rimes inédit, ou que les timbres à la rime soient entièrement ou partiellement identiques, ou que d'autres particularités métriques soient reproduites. Et, dans le domaine de la chanson provençale, il faut que le modèle supposé et le *contrafactum* supposé appartiennent à des genres poétiques appropriés».

Nello stesso articolo che contiene la formulazione metodologica appena descritta, Marshall procede all'analisi di alcune coppie di componimenti accomunati da affinità metriche in assenza di notazione. Le sue conclusioni non mi sembrano sempre fondate. Nel valutare il grado di affinità tra un sirventese di Bertran de Born (BdT 80,32) e una canzone di Peire Raimon de Tolosa (BdT 335,13), che presentano uno schema sillabico non altrimenti attestato ma diverso schema rimico

BDT	ATTRIBUZIONE E GENERE	SCHEMA METRICO	MANOSCRITTI NOTATI	MELODIE
355,13	Peire raimon de Tolosa canzone cortese	8abbac4d8dee	nessuno	nessuna
80,32	Bertran de Born sirventese	8abbcc4d8daa	nessuno	nessuna

Marshall ritiene ad esempio di poter desumere, con un margine di dubbio davvero esiguo, che il modello è costituito dalla canzone di Peire Raimon de Tolosa e che Bertran de Born non riproduce correttamente lo schema rimico perché, pur ricordando esattamente la melodia — che per Marshall coincide con lo schema sillabico — non serbava un ricordo altrettanto preciso dello schema rimico e delle rime.⁵⁰ Secondo questa interpretazione, nella percezione di Bertran de Born la modalità esecutiva assume un'importanza maggiore del componimento vero e proprio: la *modulatio*, per dirla con Dante, assume un'importanza maggiore della *cantio*.⁵¹ Sulla base di quanto è emerso dall'analisi della tradizione manoscritta delle intonazioni, credo invece che se anche ci fosse pervenuta l'intonazione associata a uno dei due componimenti, non potremmo sentirci autorizzati ad applicarla anche all'altro. E se anche i due componimenti fossero pervenuti con la stessa intonazione in uno stesso manoscritto o in manoscritti provenienti da uno stesso centro scrittoria, dovremmo considerare la possibilità che la corrispondenza melodica sia un portato della tradizione manoscritta.⁵²

50. *Ibidem*, pp. 295-7, p. 297: «il est fort possible qu'il [Bertran de Born] se rappelât très exactement la mélodie du modèle et reproduisit donc sa charpente métrique, sans avoir toutefois un souvenir précis de l'agencement et du timbre des rimes».

51. «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. Nullum enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi quantum nupta est alicui cantioni» (II viii 5): cfr. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Pier Vincenzo Mengaldo, Ricciardi, Milano - Napoli 1979, p. 202.

52. Su questo aspetto del rapporto tra autorialità e tradizione manoscritta della musica è recentemente intervenuto, a proposito di Colin Muset, Christopher Callahan, che tende ad attri-

Nella valutazione di Marshall è implicita la convinzione che l'intonazione costituisca la struttura portante del componimento poetico, che il numero dei neumi di ogni linea melodica serva a stabilire il numero di sillabe dei singoli versi, mentre per Dante la melodia realizza concretamente una struttura sillabica stabilita a priori dal poeta secondo proporzioni musicali teoriche, cioè secondo uno dei tipi di *cantus divisio* (*oda continua, pedes cum cauda vel sirmate, frons cum versibus*).⁵³ L'analisi di Dante è confermata dai trattati sulla poesia provenzale in cui si descrivono i diversi generi, come la *Doctrina de compondre dictats* e le *Leys d'Amors*. La descrizione dei generi presente in questi trattati contiene anche l'indicazione del tipo di melodia da associare al testo poetico. Ne emerge che una melodia può condizionare la struttura del testo poetico solo in via eccezionale, nella creazione di componimenti appartenenti a generi minori, che le *Leys d'Amors* annoverano d'altra parte tra i dic-

buire ai cantori e ai notatori l'opera di rivestimento musicale dei testi lirici. Si veda ID., *La tradition manuscrite et le rôle de la musique pour appréhender la personnalité poétique de Colin Muset*, in *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*, éd. par Marie-Geneviève Grossel et Jean-Charles Herbin, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes 2008, pp. 25–37, a p. 35 «Dans le deux cas que nous avons discutés, les mélodies montrent une sensibilité frappante à la forme et au contenu poétique, menant à conclure à un rapport indéniable, dans les oeuvres de Colin, entre le contour mélodique et la façon dont son personnage poétique se présente. Mais de là à conclure que c'est Colin qui est responsable de ce rapport, il y a un pas que l'on doit hésiter à franchir. Il convient plutôt d'attribuer cette conscience, cette attitude compositionnelle, à la masse anonyme des chantes et scribes de l'époque»; p. 37: «Dans quelle mesure est-il donc possible de savoir si tel air est réellement de Thibaut, de Gace, de Colin? Étant donné les témoignages contradictoires d'une part et la pratique encore mal comprise de la contrafacture d'autre part, tout ce que nous pouvons affirmer avec certitude, c'est que telle source associe telle mélodie — e celles-ci peuvent être bien disparates — à tel poème. En ce qui concerne Colin Muset, il faut se rendre à l'évidence: les mélodies en elles-mêmes se prêtent bien moins volontiers que les textes à l'identification du poète. Dans la mesure seulement où on les considère de pair, il est possible de reconnaître une volonté et un dessein organisateurs. Mais étant donné le poète que nous essayons de cerner, qui se cache derrière un sobriquet relevant de l'universalité, il faut reconnaître dans ce dessein la marque d'une conscience collective et non pas celle d'un individu». Si veda inoltre sull'argomento il mio ultimo contributo sui rapporti tra poesia e musica nel medioevo, *La canzone nel medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, in *Da Carlo Martello al Nome della rosa. Il Medioevo rivisitato*, Atti del Convegno di Siena, 19–20 aprile 2010, «Semicerchio», XLIV 2011, pp. 55–67.

53. Cfr. in proposito LANNUTTI, *Dalla parte della musica*, cit., pp. 148–9; EAD. «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia», «Studi medievali», XLI 2000, pp. 1–38: 13–8, nonché il paragrafo *Poesia e musica* dell'introduzione all'edizione del *De vulgari eloquentia* con traduzione e commento di Mirko Tavoni in Dante Alighieri, *Opere*, Edizione diretta da Marco Santagata, vol. 1: *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a c. di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni e Mirko Tavoni, Mondadori, Milano 2010, pp. 1105–8.

tatz no principals,⁵⁴ come l'estampida di cui ho parlato all'inizio, che è originariamente e primariamente un genere strumentale, oppure il *bal*, descritto nelle *Leys d'Amors* in opposizione alla *dansa* proprio perché, a differenza della *dansa*, anche in questo caso il testo poetico si costruisce su una melodia strumentale preesistente.⁵⁵ A queste due forme credo vada associata la *cantiga de seguir*, descritta nell'*Arte de trovar* del canzoniere Colocci-Brancuti, che andrebbe vista, a mio avviso, esclusivamente nella sua natura di genere minore, non come una generica tecnica imitativa, una modalità compositiva estensibile a qualsiasi tipo di componimento.⁵⁶ Lo conferma, d'altra parte, la sua posizione nel trattato, a conclusione della sezione dedicata ai generi, che si apre con la *cantiga d'amor* e la *cantiga d'amigo* e prosegue secondo un ordine che appare decrescente rispetto al grado di importanza: *cantiga d'escarnho*, *cantiga de maldizer*, *tenso*, *cantiga de vilão*, *cantiga de seguir*.⁵⁷ Secondo la descrizione,

54. Si veda sull'argomento PAOLO CANETTIERI, *L'«empositio del nom» e i «dictatz no principals»: appunti sui generi possibili della lirica trobadorica*, in *Actes du IV Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Vitoria-Gasteiz, 22–28 Agosto 1993, éd. par Ricardo Cierbide, 2 voll., AIEO, Vitoria-Gasteiz 1994, vol. 1, pp. 47–60.

55. La *Doctrina de compondre dictats* risale presumibilmente alla seconda metà del XIII secolo, cfr. JOHN HENRY MARSHALL, *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal and Associated Texts*, Oxford Univ. Press, London 1972, pp. LXXI–LXXIX per la datazione, pp. 95–7 per le descrizioni; la sezione più antica delle *Leys d'Amors*, che contiene la descrizione dei generi, risale agli anni 1328–1338, cfr. BEATRICE 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)*, tesi di dottorato, 1997, pp. XXXV–XLIV per la datazione, pp. 214–21 per le descrizioni. Vedi anche LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio», cit., pp. 10–3. Queste le definizioni di *estampida* e *bal* nelle *Leys d'Amors*: «Encaras havem estampida. Et aquesta ha respieg alunas vetz quant al so d'esturmens, et adonx d'aquesta no curam. Et alunas vetz ha respieg no tant solamen al so, ans o ha al dictat qu'om fa d'amors o de lauzors a la maniera de vers o de chanso. Et adonx segon nostra sciensa pot haver loc» (p. 221); «Item alqu fan bals ab maniera de dansa amb i respos et am motas coblas. Pero bals es divers de dansa, quar dansa no ha mays tres coblas, estiers lo respos 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 cominalmen fa et ordena lo dictat de dansa e pueyeh li enpauza so, e l contrari fay hom leumen en bal, quar hom primeramen no vol [sic] so amb esturmens e pueys, aquel trobat, hom fa lo dictat de bal» (p. 221). Sulle caratteristiche metriche dell'*estampida* lirica si può vedere DOMINIQUE BILLY, *Les empreintes métriques de la musique dans l'estampe lyrique*, «Romania», CVIII 1987, pp. 207–29.

56. Cfr. ad es. LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Gli agli verdi (una canzone di scherno di Johan de Gaya)*, «Studi di letteratura spagnola», III 1966, pp. 141–53, in cui, a proposito della *cantiga de seguir*, si parla di «tecnica del seguir, che in latino si indicava come *contrafactio*» (p. 145).

57. L'*Arte de trovar* è stata edita da GIUSEPPE TAVANI, *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Colibri, Lisboa 1999. Un'interpretazione e contestualizzazione della descrizione relativa alla *cantiga de seguir* si trova anche in CANETTIERI – PULSONI, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica*, cit., pp. 119–21.

in alcuni punti non del tutto chiara, la *cantiga de seguir* consiste nel rifacimento sulla stessa melodia di un componimento preesistente, rifacimento che nella sua forma più elaborata può comportare la ripresa di parole o di parti più ampie, ad esempio l'eventuale *refrain*, a cui si conferisce diverso significato. Se si eccettuano questi generi secondari, in cui il testo verbale si costruisce su una melodia preesistente, di norma l'intonazione si applica al testo solo dopo la sua creazione, e sia la *Doctrina de compondre dictats* sia le *Leys d'Amors* prevedono che possa essere un'intonazione appositamente composta, com'è la norma per i generi aulici per eccellenza, la *canço* e il *vers*, o un'intonazione preesistente, ammessa (non prescritta) per il *sirventes*, la *pastorela*, il *planh*, le *coblas esparsas*, la *tenso*.⁵⁸ Ma nulla vieta che una stessa melodia possa essere applicata a componimenti con struttura strofica anche notevolmente differente, come abbiamo avuto modo di vedere. Insomma, credo che il reimpiego di un'intonazione, la scelta di una modalità esecutiva in origine legata a un altro componimento, rientri nella gamma di elementi che possono essere coinvolti nella rete di rimandi intertestuali, anche a prescindere dall'imitazione metrica. Ma non si deve in ogni caso trascurare l'eventualità che le corrispondenze melodiche siano dovute all'iniziativa dei copisti, sforzandosi all'occorrenza di spostare l'ottica di valutazione dal versante della produzione al versante della ricezione. Nel caso esaminato di *Kalenda maya* e del suo affine metrico francese, una volta scartata l'ipotesi del *contrafactum* nell'accensione comune, si può sostenere che le melodie affini siano funzionali a sottolineare i legami strutturali tra i due componimenti, ma non si può escludere che le versioni pervenute siano il frutto di scelte operate nel corso della tradizione manoscritta, che possono aver comportato il rifacimento o addirittura la sostituzione delle melodie originarie.

L'analisi che ho proposto credo sia sufficiente a dimostrare l'inadeguatezza della terminologia corrente che definisce i casi di coincidenza metrica in assenza di corredo melodico come imitazione metrico-melodica o *contrafactum*, a meno che non si voglia tornare ad attribuire a questo termine l'originaria valenza esclusivamente letteraria. A maggior ragione ritengo inattendibili le ricostruzioni proposte da Schulze, ad esempio nel libro sulla ballata stilnovistica, dove melodie attinte dai due laudari notati, il Cortonese e il laudario di Santo Spirito,⁵⁹ sono applicate a una ballata anonima e a ballate di Bonagiunta da Lucca, Pucciandone Martelli, Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia,⁶⁰ e nel citato volume sulla lirica galego-portoghese, dove Antoni Rossell introduce la no-

zione di «intermelodicità», corrispettivo di intertestualità, e di «intenzionalità intermelodica dell'imitazione», con i rischi di infondatezza che appariranno a questo punto evidenti, e applica ai casi di imitazione metrica individuati da Canettieri e Pulsoni le melodie associate ai presunti modelli provenzali.⁶¹

Concludo con un'ultima riflessione. Parafrasando un passo in cui Contini ribadisce la validità del metodo filologico lachmanniano anche per le tradizioni definite come «parzialmente mnemoniche» (cioè particolarmente attive) e riproponendo l'accostamento delle intonazioni della lirica romanza ai generi semipopolari, si può dire che la tradizione del testo musicale differisce da quella del testo verbale «solo quantitativamente», ed è per questo che è neces-

61. ANTONI ROSSELL, *Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese*, in BILLY et al., *La lirica galego-portoghese*, cit., pp. 167–222: 209–19; cfr. p. 195: «Gli studi sull'imitazione e i *contrafacta* nella letteratura galego-portoghese si avvalgono di un articolo di Canettieri, Pulsoni (cfr. il saggio dei due autori raccolto in questo volume) nel quale incontriamo non solo una tipologia del *contrafactum*, in cui si dimostra la duttilità del processo di imitazione metrico-melodico nel repertorio trobadorico, ma anche una serie di imitazioni metriche nel repertorio galego-portoghese a partire da modelli occitani e francesi. Le imitazioni melodiche proposte dai due filologi italiani sono: [...]»; p. 196: «Abbiamo finora trattato le relazioni melodiche per *contrafactum*, la nostra ipotesi di lavoro parte però dal principio dell'intenzionalità intermelodica dell'imitazione, quando cioè il compositore sceglie un modello da imitare per caratterizzare, grazie a una serie di riferimenti melodico-testuali recepiti dall'uditorio, il nuovo testo con il significato del testo lirico imitato e con la finalità quindi di produrre negli ascoltatori sentimenti di pietà, comicità, timore ecc.»; p. 201: «In appendice ricostruiremo i *contrafacta* proposti da Canettieri, Pulsoni e quello di Alvar, con i quali la lista di canzoni interpretabili musicalmente (aspettando un'edizione del pergamino Sharrer [nel frattempo uscita: MANUEL PEDRO FERREIRA, *Cantus Coronatus. 7 Cantigas d'El Rei Dom Dinis*, Reichenberger, Kassel 2005]) si amplia significativamente». Si veda sull'argomento anche ANTONI ROSSELL, *L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica trobadorica*, in Vettori e percorsi tematici, cit., pp. 33–42, dove si trova una definizione dell'intermelodicità come equivalente musicale dell'intertestualità: «Per definire quindi l'intermelodicità, data la stretta relazione tra poesia e musica, basterebbe unicamente parafrasare la definizione di intertestualità, cambiando il vocabolo che si riferisce al testo poetico con quello attinente alla composizione» (p. 34). Un'analisi dei processi imitativi nelle *Cantigas de Santa Maria* secondo analoghi presupposti è contenuto in un altro intervento di ANTONI ROSSELL, *La imitación métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las 'Cantigas de Santa Maria' de Alfonso X*, in *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. a. c. de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Instituto interuniversitario de filologia valenciana, Alicante 2005, pp. 1421–32.

58. Vedi ancora LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio», cit., pp. 10–3.

59. Cortona, Bibl. Comunale e dell'Accademia Etrusca, 91; Firenze, BNC, Banco Rari 18.

60. SCHULZE, *Ballata und Ballata-Musik*, cit., pp. 157–61.

sario sforzarsi di trattarla secondo analoghi fondamenti metodologici: la sua specificità, avrebbe detto Contini, «procura difficoltà di ordine pratico [...]; non tocca i principi del ragionamento».⁶²

62. GIANFRANCO CONTINI, *La critica testuale come studio di strutture*, in *Atti del II Congresso internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto*, Venezia, 18–22 settembre 1967, a c. di Bruno Paradisi, 2 voll., Olschki, Firenze 1971, vol. I, pp. 11–23, poi in *Breviario di ecdotica*, Ricciardi, Milano – Napoli 1986, pp. 135–48: 146–7, e ora in *Frammenti di Filologia romana*, a c. di Giancarlo Breschi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, 2 voll., vol. I, pp. 63–74: «La tradizione orale differisce dalla scritta solo quantitativamente, per maggiori probabilità di scarto dall'originale o di contaminazione, o semmai va assimilata al comportamento di quegli scribi che intervengono sugli errori visibili e non ne lasciano comparire alcuno. Ciò procura difficoltà di ordine pratico, e può rendere ineseguibile in definitiva l'«edizione critica» (almeno compiuta) d'un testo 'popolare'; non tocca i principi del ragionamento».

JAN HERLINGER

L'INFLUSSO DI MARCHETTO: PROVE MANOSCRITTE

Tra il 1317 e il 1319 Marchetto da Padova scrisse due trattati che cambiarono l'orientamento della teoria musicale. Il suo *Lucidarium in arte musice plane* enunciò una teoria della melodia che per la prima volta includeva il cromaticismo, introdusse un sistema di accordatura basato sulla divisione frazionaria del tono che aprì la strada allo sviluppo del temperamento equabile, e fissò una teoria dei modi che divenne il fondamento della teoria modale polifonica del Rinascimento. Il suo *Pomerium in arte musice mensurate* stabilì le linee generali della notazione del Trecento italiano ed è il più antico trattato databile che descriva la divisione binaria della *brevis*.¹

* Traduzione di Antonio Calvia. Sono molto grato a Bonnie Blackburn per aver portato alla mia attenzione il manoscritto Venezia, BNM, lat. VIII.35; a Edward Lowinsky per avermi permesso di esaminare il microfilm dello stesso in suo possesso; e ad Alberto Gallo per aver condiviso la sua vasta conoscenza dei manoscritti italiani dell'epoca. Le ricerche per questo saggio sono state condotte in Italia, nel 1982, grazie a una borsa di studio del Duke University Research Council, e nel 2002 grazie a una borsa della Gladys Krieble Delmas Foundation: a entrambi esprimo la mia gratitudine. Un ringraziamento speciale va alla Professoressa Maria Caraci Vela per l'invito a pubblicare in italiano una versione aggiornata del presente contributo.

[Si usano le seguenti abbreviazioni: BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana; BNM = Biblioteca Nazionale Marciana; BML = Biblioteca Medicea Laurenziana; Bibl. = Biblioteca / Bibliothèque / Bibliothek (N.d.T.).]

1. Il *Lucidarium* fu scritto tra il 20 maggio 1317 e l'11 luglio 1318, il *Pomerium* poco dopo, ma prima del 5 febbraio 1319. Per le datazioni, cfr. JAN W. HERLINGER, *The Lucidarium of Marchetto of Padua: A Critical Edition, Translation, and Commentary*, University of Chicago Press, Chicago 1985, pp. 3–4; OLIVER STRUNK, *On the Date of Marchetto da Padova*, in *id.*, *Essays on Music in the Western World*, W. W. Norton, New York 1974, pp. 39–43, originariamente pubblicato come *Intorno a Marchetto da Padova*, «Rassegna musicale», xx 1950, pp. 312–5; e NINO PIRROTTA, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, «Musica disciplina», ix 1955, pp. 55–71.