

Maria Sofia Lannutti

Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza

Nei canzonieri che ci tramandano la lirica romanza delle Origini le forme con ritornello affiancano la canzone solistica di impianto trobadorico per assumere un ruolo di mediazione tra l'universo cortese e un retroterra culturale popolareggiante e arcaizzante. La loro posizione in alcuni casi non è affatto marginale e anzi essi diventano un mezzo di rinnovamento delle possibilità formali, contribuendo a determinare l'identità dei singoli repertori.

In questa occasione vorrei indicare dei percorsi di indagine per una valutazione complessiva delle principali strutture strofiche con ritornello, che metta in luce i tratti comuni ai diversi ambiti, riproponendo con nuovi argomenti l'idea che la prassi esecutiva della monodia medievale, in particolare liturgica, possa averne influenzato la formazione.

Salmodie. Il canto liturgico è soprattutto canto salmodico. Le sue principali forme sono riconducibili alle tre specie di salmodia: diretta, responsoriale e antifonica. Di esse solo la prima non prevede l'intervento del coro ed è quindi solistica. Le altre due comportano invece l'aggiunta ai versetti del salmo di un testo con musica che ha la funzione di ritornello, la cui esecuzione è corale.¹ Nelle forme improntate alla salmodia responsoriale, che sono le più complesse e elaborate, non di rado lo stesso materiale melodico viene impiegato sia nel versetto sia nel *responsum*, soprattutto nelle loro sezioni conclusive, con l'effetto di una

¹ Un'efficace sintesi delle tipologie musicali della liturgia è contenuta nel manuale di W. Apel, *Il canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, Edizione tradotta, riveduta e aggiornata da M. Della Sciuca, Lucca 1998. Rimane ancora fondamentale per la comprensione delle forme della liturgia il volume di P. Ferretti, *Estetica gregoriana, ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, Roma 1934.

rispondenza assimilabile a una rima musicale. Accade spesso ad esempio nei Graduali della Messa, ma è tipico soprattutto dell'Alleluia, la cui struttura esecutiva prevede che nella chiusa del versetto sia ripetuta interamente o in parte la melodia del *responsum*.² Nella salmodia antifonica originaria il canto dei versetti era affidato a due cori che si alternavano. Anche all'interno di essa si aggiunse ben presto un nuovo testo, l'antifona, cantato prima e dopo i versetti forse dai due cori riuniti, la cui funzione è dunque simile a quella di un ritornello. A differenza della salmodia responsoriale, dove versetto e *responsum* presentano analogie melodiche, nella salmodia antifonica il versetto e l'antifona sono autonomi per stile e materiale musicale, ma sono collegati tra loro dalle cosiddette *differetiae*, le formule cadenzali dei toni salmodici, la cui scelta era funzionale a preparare il passaggio tra la conclusione del versetto e la successiva antifona e a garantire l'unità modale.

Strutture responsoriali. Nel suo studio sulla *Vita ritmica di san Zeno*, in particolare nella sezione dedicata alla struttura responsoriale del componimento, Avalle cita una serie di inni in latino, il più antico dei quali è il celebre Verso della Sibilla di sant'Agostino. La tradizione manoscritta di questi componimenti, in origine solistici, attesta il passaggio a una versione responsoriale attraverso l'inserimento di uno o più ritornelli, il cui testo, derivato dalla prima strofe, presenta una melodia autonoma, ma collegata alla melodia della strofe grazie al reimpiego del materiale melodico della formula cadenzale.³ In altri termini, la parte finale della strofe anticipava la fine del ritornello, con una tecnica analoga a quella propria dei canti salmodici responsoriali, in cui, come si è visto, si registra spesso una sorta di rima musicale tra versetto e *responsum*.

La struttura della salmodia responsoriale è propria della maggior parte delle intonazioni associate ai componimenti con ritornello di ambito romanzo, che sono spesso caratterizzate da una rispondenza melodica tra ultima parte della strofe e ultima parte del ritornello, avvalorando l'ipotesi che proprio la rispondenza melodica tipica dell'esecuzione responsoriale abbia potuto esercitare un'influenza non trascurabile sulla definizione delle principali formule strofiche romanze con ritornello (la *chanson à refrain*, il *virelai*, la *dansa* provenzale, la ballata

² Ferretti, *Estetica gregoriana* cit., pp. 198-200.

³ d'A. S. Avalle, *Alcune particolarità metriche e linguistiche della «Vita ritmica di San Zeno»*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di C. Segre, Milano 1968, pp. 11-37, a pp. 17-29, dove si trattano gli aspetti metrici.

e il *villancico*), tutte caratterizzate da forme più o meno estese di rispondenza rimica tra ultima parte della strofe e ritornello.⁴

Le formule strofiche con ritornello ebbero, com'è noto, un notevole sviluppo in primo luogo nel repertorio lirico oitanico, a cominciare dalla *chanson à refrain*, che propongo di intendere in senso restrittivo, cioè in riferimento a componimenti in cui il *refrain* si combini con una strofe conformata secondo il canone bipartito proprio della canzone, con due sezioni principali a loro volta eventualmente suddivisibili in piedi o volte.⁵ Non disponiamo di studi complessivi sulla *chanson à refrain*, né il repertorio metrico della lirica oitanica, che annovera tra le *chansons à refrain* qualsiasi tipo di componimento con ritornello, limitandosi a distinguere le diverse specie di *refrain*, ci permette di desumere una valutazione generale.⁶ In mancanza di strumenti di ampia portata, può offrirci alcune indicazioni l'analisi dei componimenti con ritornello traditi con l'intonazione nella sezione adespota dei canzonieri KNPX, edita da Spanke.⁷ Trentaquattro dei quarantasei componimenti muniti di *refrain* possono essere considerati *chansons à refrain* vere e proprie, perché il *refrain*, che può essere variabile o fisso, può dirsi associato a una strofe di canzone, a cui è collegato attraverso lo schema rimico in più del settanta per cento dei casi.

⁴ *Ibid.*, p. 28: «Quello che però interessa maggiormente» scrive Avalle a proposito degli inni latini con ritornello «[...] è l'indubbia somiglianza strutturale fra questi testi e gli altri, più tardi, in lingua volgare, appartenenti al genere della "lauda" [...] e della "ballata" [...] in Italia, del "virelai" in Francia e del "villancico" in Spagna». Cfr. inoltre Id., *Schemi binari e schemi ternari*, "Strumenti critici", III (1988), pp. 335-66, a pp. 346-55.

⁵ *Ibid.*, pp. 358-59.

⁶ U. Mölk-F. Wolfzettel, *Repertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972, pp. 20-23. Prescinde dalla tipologia strofica anche la classificazione di F. Noak, *Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranzösischen Lyrik*, Marburg 1898, che individua tre gruppi di *chansons* munite di *refrain* in base al grado di rispondenza del *refrain* con la parte finale della strofe. Nessuna distinzione neppure nello studio di E. Doss-Quinby, *Les Refrains chez les trouvères du XII^e siècle au début du XIV^e*, New York 1984, in partic. le pp. 179-85.

⁷ H. Spanke, *Eine Altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle 1925.

Ordine ed. Spanke	RS	Refrain	Concord. rimica
I	1301	Var.	x
XI	227	Var.	x
XV	409	Fisso	x
XVIII	1367	Var.	x
XXII	1980	Fisso	
XXIII	569	Fisso	x
XXV	157	Var.	x
XXVIII	548	Var.	x
XXXIV	979	Var.	x
XXXV	1900	Var.	x
XLVIII	2033	Var.	
L	391	Var.	x
LI	824	Var.	x
LII	607	Var.	
LV	1883	Fisso	x
LVII	1680	Fisso	x
LVIII	100	Fisso	
LX	1449	Var.	
LXII	1401	Fisso	x
LXIV	471	Fisso	x
LXV	1725	Var.	x (I strofe)
LXVI	1382	Var.	x
LXVII	2002	Fisso	
LXVIII	1698	Var.	x
LXIX	459	Var.	x
LXXII	2064	Var.	x
LXXV	593	Fisso	x
XCI	236	Var.	x
CVI	468	Fisso	
CXXIII	1691	Fisso	x
CXXIV	85	Var.	
CXXXIII	988	Fisso	x
CXXXV	608	Fisso	x
CXXXVIII	2121	Var.	
CXLI	2045	Fisso	

Strutture antifoniche. Nessuna rispondenza melodica caratterizza invece, lo si è visto, la salmodia antifonica, in cui la formula cadenzale prescelta per concludere il versetto serve solo a introdurre l'antifona, collegando due sezioni musicali autonome e sottolineandone l'unità modale. Essa potrebbe aver contribuito a determinare l'origine di formule strofiche che presentano un ritornello rimicamente indipendente dalla strofe, proprie ad esempio di molti componimenti soprattutto oitanici, che si è soliti ricondurre al genere della *rotrouenge* (prov. *retroencha*), e della maggior parte delle *cantigas de refram* galego-portoghesi.

La *rotrouenge* è un genere dalla definizione problematica. Il termine è impiegato in ambito oitanico dagli stessi autori per definire componimenti che presentano strutture strofiche ripetitive: strofe monorime (o di romanza) con ritornello rimicamente indipendente (in quattro componimenti di Gontier de Soignies, RS 354: 8aaaa // BB; RS 1411: 11aaaa // 4B'11B'; RS 1505a: 11a'a'a'a'a' // B'B'; RS 1914: 8aaaa // BB), strofe a rime alternate o *coblas encadenadas* (RS 919: 8ababab) e strofe in cui si combinano sezioni monorime a sezioni a rime alternate (RS 602: 6a'a'a'a'7a'5b7a'5b, in *coblas singulares* con b rima fissa). Particolare interesse, tra le *rotrouenge* così definite dagli autori antichi, riveste un altro componimento di Gontier de Soignies (RS 636), l'unico pervenuto con la notazione, nella cui strofe i primi tre versi (monorimi) sono separati dagli ultimi due grazie a un verso breve con funzione di *refrain* che anticipa l'ultima rima (8aaa4B8ab). Nella monografia sulla *rotrouenge*, Gennrich lo associa a un componimento di Marcabru (BdT 293,18), anch'esso pervenuto con la notazione, in cui tuttavia il verso lungo è di sette sillabe (a cadenza tronca solo in ultima posizione) e il verso breve, anche qui con funzione di *refrain*, di tre sillabe a cadenza tronca (7a'a'a'3B7a'b).⁸ Vi è riconoscibile il modulo zagialesco seguito da due versi, il secondo dei quali ripete la rima finale del modulo, come in alcuni componimenti di Guglielmo IX d'Aquitania, su cui tornerò in seguito, che alternano anch'essi versi di otto e quattro sillabe.

Il repertorio provenzale annovera quattro componimenti definiti *retroencha* nelle rubriche, tre di Guiraut Riquier, datati 1270, 1275, 1278 e pervenuti con la notazione, e uno di Joan Esteve, del 1281.⁹ La prima *retroencha* di Guiraut Riquier (BdT 248,65) è costituita, analogamente alle *rotrouenges* francesi, da strofe a rime alternate e ritornello indipendente: 7ab'ab'ab'ab' // CC. La seconda e la terza *retroencha* di Guiraut Riquier (BdT 248,78 e 248,57) e la *retroencha* di Joan

⁸ F. Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle 1925, pp. 14-17.

⁹ *Ibid.*, pp. 77-83.

Esteve (BdT 266,11) presentano invece uno schema rimico più vicino alla strofe canonica di canzone, cioè suddivisibile in due sezioni che a loro volta possono essere bipartite (7a'b a'b , ba'b // C'C'; 10abba , ccdd // EE; 8a7b' 8a7b' , 5cc2d' 5cc2d' // 7EE), ma comunque privo di collegamento tra strofe e *refrain*.

La trattatistica sulla poesia provenzale impiega il termine *retroncha*, che viene solitamente considerato una variante di *retroencha* e su cui mi sembra opportuno tornare a riflettere. Secondo le *Leys d'Amors* per *retroncha* si intende un componimento in *coblas retronchadas*.¹⁰ La *cobla retronchada* o *retroncada* viene descritta come una strofe che implica procedimenti di ripetizione di una parola alla fine di ogni verso o alla fine della strofe (*cobla retronchada per dictio*) o di uno o più versi alla fine della strofe (*cobla retronchada per bordos*).¹¹ L'esempio di *cobla retronchada per bordos* portato dal trattatista lascia però chiaramente intendere che i versi ripetuti in posizione finale, così come le parole, appartengono alla strofe e non costituiscono un ritornello a sé stante.¹² Da questo punto di vista credo si possa dubitare dell'identità di significato tra il termine *rotrouenge* / *retroencha* impiegato nei componimenti analizzati e il termine *retroncha* che le *Leys d'Amors* mettono in rapporto con le *coblas retronchadas*. Il dubbio di una differenza tra le due denominazioni è giustificato anche da ragioni linguistiche, dal momento che *retroncha* e *retronchar* / *retroncar* potrebbero derivare dal lat. *RETRUNCARE, con allusione alla funzione di "troncamento", cioè di clausola, affidata alle parole o ai versi ripetuti in fine di strofe, mentre *rotrouenge* e *retroencha* potrebbero presupporre un etimo diverso, forse, come si è già pensato, un composto iniziante con RETRO, che potrebbe essere un non attestato *RETROIENTIA e che secondo Gennrich va messo in relazione con la circolarità e ripetitività della

¹⁰ «Retroncha es us dictatz ayssi generals come vers, que pot tractar de sen, de essenhamen, d'amors, de lauzors o de reprendemen, per castiar los malvatz. Et aquest dictatz sec lo compas de vers cant al so e cant a las coblas, quar pot haver de V a X coblas. Et es dicha retroncha quar es de coblas retronchada, no per altra cauza. E quar lassus havem mostrat qu'es cobla retronchada, per so no qual ques ayssi ne tractem» (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 Florans, 500.007) e B (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, S. Cugat del Vallés 13)*, tesi di dottorato, Firenze 1997, p. 219).

¹¹ «Cobla retroncada es dicha can en la fi de ciascun bordo o de dos en dos o de tres en tres o de mays, segon que s volra aquel que dictara, oz en la fi de cascuna cobla, hom retorna una meteysha dictio; o can en cascuna cobla hom retorna I meteysh bordo o dos; pero de dos no es gayre acostumat» (*Ibid.*, p. 176).

¹² *Ibid.*, p. 178.

struttura, senza peraltro escludere un collegamento con *rote* < HROTA ‘piccola arpa’, che potrebbe alludere al tipo di esecuzione musicale.¹³

Dall’analisi delle *rotrouenges* designate come tali in epoca antica si desumono due caratteristiche principali, la semplicità degli schemi di rime, monorimi o a due rime quasi sempre alternate (tranne che in una delle *retroenchas* di Guiraut Riquier e nella *retroencha* di Joan Esteve) e la presenza, frequente ma non obbligatoria, di un ritornello (due delle *rotrouenges* francesi ne sono prive), che è tuttavia rimicamente svincolato dalla strofe, con la sola eccezione del componimento RS 636 di Gontier de Soignies, in cui si trova un verso-*refrain* che anticipa la rima finale.

La povertà di rime e l’assenza di collegamento rimico tra strofe e ritornello sono caratteristiche della *cantiga de refram* galego-portoghese, che occupa una ampia porzione del repertorio a noi pervenuto ed è funzionale alla poetica delle connessioni e del parallelismo. Secondo le stime di Tavani, i due schemi rimici predominanti in assoluto, propri di più di un quarto del totale dei componimenti (490 su 1679), prevedono l’impiego di due rime e di un *refrain* svincolato: abba // CC; abab // CC. A questi schemi se ne aggiunge un terzo più semplice, anch’esso ampiamente diffuso (proprio di 117 componimenti), costituito da un distico monorimo seguito da un *refrain* di un verso con rima differente: aa // B.¹⁴

Strofe zagialesca. Nell’ambito delle strutture formali romanze con ritornello occupa una posizione di rilievo la cosiddetta strofe zagialesca, soprattutto per le sue implicazioni comparatistiche. La strofe zagialesca, tristico monorimo seguito da un verso con rima differente (aaab), è attestata, come si sa, trasversalmente, con o senza ritornello, sia in tutti i repertori lirici romanzi sia nell’innodia mediolatina sia nella poesia araba. L’ascendenza di questa formula strofica è ancora in discussione, soprattutto in riferimento alle versioni con ritornello, ritenute all’origine di una struttura formale anch’essa trasversale perché comune in linea di massima al *virelai* francese, alla *dansa* provenzale, alla ballata italiana e al *villancico* spagnolo, su cui tornerò in seguito. Riguardo all’impiego in ambito romanzo sembra tuttavia ormai accertata la sua derivazione dal repertorio mediolatino,

¹³ Su tutta la questione cfr. Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge* cit., pp. 83-84 e P. Bec, *La lyrique française au moyen âge (XIIe et XIIIe siècles)*, 2 voll., Paris 1977-1978, pp. 184-85.

¹⁴ G. Tavani, *Trovadores e Jograis. Introdução à poesia galego-portuguesa*, Lisboa 2002, pp. 131-34.

che può aver subito l'influenza dello *zajal* arabo-andaluso, analogamente conformato.¹⁵

I più antichi componimenti in strofe zagialesche di ambito mediolatino sono la sequenza *Verbum bonum et suave* (XI sec.) e il canto natalizio *In hoc anni circulo*, conservato anche nel ms. Paris, BnF, lat. 1139, tropario di S. Marziale di Limoges (inizi XII sec.), dove è costituito da un'alternanza di strofe in latino e in provenzale. Nell'inno *In hoc anni circulo*, le strofe, oltre che presentare una conformazione di tipo zagialesco, si chiudono con un verso di clausola, che si ripete più o meno identico («de virgine Maria», «in te, virgo Maria», «ego virgo Maria», «e pois virgo Maria», «er pois virgo Maria»), introducendo una rima fissa in ultima sede.¹⁶ In altre redazioni più tarde, a cominciare dalla metà del XIII secolo, troviamo l'aggiunta di un ritornello di due versi, il secondo dei quali ripete il verso di clausola: «Verbum caro factum est / de virgine Maria». ¹⁷ Sono invece privi di rima fissa in ultima sede i primi esemplari romanzi, alcuni componimenti di Guglielmo IX d'Aquitania, che impiega la strofe zagialesca, accanto al tristico monorimo puro e semplice, cinque volte, quasi sempre con una *cauda* di uno o due versi.¹⁸ Tre dei componimenti di Guglielmo in strofe zagialesche presentano un modulo sillabico in cui si combinano versi di otto sillabe e versi di quattro sillabe. Si tratta delle canzoni *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183,7), *Pos vezem de novel florir* (BdT 183,11), che rispondono allo schema 8aaa4b8a4b, e *Farai un vers pos mi sonelh* (BdT 183,12), in cui la cauda finale di due versi è in realtà indivisa (8aaa4b12b). Questo schema strofico, che è simile allo schema del citato componimento di Marcabru imitato da Gontier de Soignies e verrà replicato da Guillem de Berguedan (BdT 210, 6a) e, con qualche variante, in

¹⁵ La tesi di un'origine araba della strofe zagialesca è stata avanzata in Italia da A. Roncaglia, *Laisat estar lo gazel (contributo alla discussione sui rapporti fra lo zajal e la ritmica romanza)*, "Cultura Neolatina", IX (1949), pp. 67-99 (che è tornato sull'argomento in diverse occasioni, fino al saggio *Sequenza adamiana e strofe zagialesca*, in *La sequenza medievale*, Atti del convegno internazionale, Milano 7-8 aprile 1984, a cura di A. Ziino, Lucca 1992, pp. 141-54) ed è stata recentemente ripresa da M. L. Meneghetti, *Le origini*, Bari 1997, pp. 180-85. Propende invece per la priorità dell'origine mediolatina L. Lazzarini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001, pp. 24-26.

¹⁶ Cfr. in proposito Roncaglia, *Sequenza adamiana* cit., pp. 152-54; Meneghetti, *Le origini* cit., pp. 182-83.

¹⁷ A. Hughes, *In hoc anni circulo*, "The Musical Quarterly", LX (1974), pp. 37-45, a pp. 40-42.

¹⁸ Un quadro delle più antiche attestazioni della strofe zagialesca in ambito romanzo, con e senza rima fissa, si trova in Roncaglia, *Sequenza adamiana* cit., pp. 153-54.

una canzone francese con ritornello variamente attribuita (RS 317),¹⁹ è quasi coincidente con quello di due *conductus*, uno appartenente al *Ludus Danielis* di Hilarius, allievo di Abelardo, databile al terzo decennio del XII secolo, l'altro appartenente al *Ludus Danielis* di Beauvais, databile al decennio successivo: a⁸p^a8p^a8p^x4p // y⁷ppx⁴p.²⁰ La novità dei *conductus* mediolatini, fatta propria dalla canzone francese, sta nel fatto che la cauda di due versi della strofe di Guglielmo d'Aquitania assume in essi la funzione di un ritornello. Si tratta dunque di un'interpretazione responsoriale di uno schema strofico che in Guglielmo è invece *sine responsorio*, secondo un procedimento che può dirsi usuale nella tradizione dell'innodia mediolatina, dove vengono muniti di ritornello inni che ne sono originariamente privi, come accade nel caso del citato Verso della Sibilla di sant'Agostino e nelle versioni con ritornello dello stesso inno *In hoc anni circulo*.

Il fatto che una delle due più antiche attestazioni di strofe zagialesca con ritornello si trovi in un'opera originaria della Francia nord-orientale (Beauvais) non è forse senza significato. Nel repertorio lirico oitanico la strofe zagialesca con ritornello ha un impiego sostanzialmente limitato. Nella maggioranza dei casi, i componimenti in strofe zagialesche appartengono alla sezione di *ballette* del canzoniere I, proveniente proprio da quell'area geografica, in particolare dalla regione lorenese.²¹ La formula rimica adottata da Guglielmo d'Aquitania e affine a quella dei *conductus* del *Ludus Danielis* (aaab // ab), è anzi attestata esclusivamente in I, in sette componimenti dalla struttura sillabica variabile, due dei quali in forma di *rondeau*.²² E va notato che i versi corrispondenti alla rima b, comune a strofe e *refrain*, sono in tre casi versi brevi (RS 51, RS 532, RS 1770), analogamente alle canzoni di Guglielmo d'Aquitania e ai *conductus* mediolatini. Più diffusa risulta la formula con *refrain* di due versi monorimi (aaab // bb) che

¹⁹ Cfr. Guiot de Dijon, *Canzoni*, edizione critica a cura di M. S. Lannutti, Firenze 1999, pp. LIV-LVI.

²⁰ d'A. S. Avalle, «*Secundum speculationem rationemve*» (il «*Ludus Danielis*» di Beauvais), "Helikon", XXII-XXVII (1982-1987), pp. 3-59, a p. 21 per la datazione, a pp. 42-43 per l'analisi dei *conductus*; Id., *Sobemi binari* cit., pp. 348-50; H. Spanke, *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, Hildesheim-Zurich-New York 1983, pp. 68-72.

²¹ Se ne può vedere ora l'edizione con ampia introduzione e apparato di tabelle riguardanti soprattutto le strutture formali, *The Old French Ballette*. Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 308, Edited, Translated, and Introduced by E. Doss-Quinby and S. N. Rosemberg, Music Editions and Commentary by E. Aubrey, Genève 2006.

²² È quanto si desume dalla consultazione del repertorio metrico di Molk-Wolfzettel. Cfr. anche *The Old French Ballette* cit., p. CXX.

è propria di una quarantina di componimenti, ventitré dei quali attestati nel canzoniere I,²³ gli altri riconducibili perlopiù a generi tematici non aulici (canzoni di argomento sacro, canzoni di donna, *chansons d'histoire*, ecc.).

Se nel repertorio lirico oitanico la strofe zagialesca con ritornello sembra aver avuto un uso limitato per quantità e diffusione, negli altri repertori il suo impiego è ancora più circoscritto. In ambito galego-portoghese le formule *aaab // ab* e *aaab // bb* sono attestate in una trentina di componimenti.²⁴ In ambito provenzale non sono più di una decina, di cui cinque annoverati da Frank tra le *dansas*, cui si aggiunge un *rondeau*.²⁵ In ambito italiano le attestazioni possono addirittura dirsi rare, dal momento che si conoscono due soli componimenti con ritornello costituiti da strofe zagialesche di settenari doppi, uno appartenente ai Memoriali bolognesi (*Pur biù del vin, comadre*: $x^{7+7}x^{7+7} // a^{7+7}a^{7+7}a^{7+7}x^{7+7}$), l'altro alla cosiddetta raccolta mantovana, dove tuttavia alla strofe zagialesca si aggiunge un verso finale con funzione di volta (*Perdona b... a l'incolpata*: $x^9y^9 // a^{7+7}a^{7+7}a^{7+7}b^{11}x^{11}$).²⁶

La situazione cambia radicalmente se ci addentriamo nel repertorio lirico di argomento sacro, sia italiano (lauda) sia galego-portoghese (*Cantigas de santa Maria*), dove la strofe zagialesca con ritornello rappresenta il modulo strofico di gran lunga più diffuso,²⁷ affiancato da formule più complesse, nel repertorio

²³ *Ibid.*, p. CXXI.

²⁴ È quanto emerge dalla consultazione di G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967.

²⁵ Cfr. I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957. La *Liste des dansas* si trova a p. 70 del vol. II. Due dei componimenti in strofe zagialesche sono di Guiraut d'España (244,4) e Cerveri de Girona (434,9c). Gli altri sono anonimi (461,193a; 461,215c; 461,251b), compreso il *rondeau* (461,240a).

²⁶ I due testi sono editi rispettivamente da S. Orlando, *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, Bologna 2005, pp. 9-12, e da M. Zaggia in G. Schizzerotto, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, Mantova 1985, pp. 49-51. Per l'impiego dell'alessandrino cfr. inoltre M. S. 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 cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze 2005, pp. 157-97, a pp. 168-73.

²⁷ In mancanza di un repertorio metrico della lauda, è possibile farsi un'idea della preminenza della strofe zagialesca scorrendo il repertorio metrico a complemento dell'ed. a cura di M. Dürrer dei due laudari con notazione musicale, il laudario di Cortona e il laudario di Santo Spirito (M. Dürrer, *Altitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, 2 voll., Kassel-Basel-London-New York-Prag 1996, I, pp. 137-46). Per quanto riguarda le *Cantigas*

laudistico assimilabili alla ballata italiana profana (soprattutto nella produzione trecentesca, ad esempio nel laudario di Santo Spirito, compilato a Firenze in epoca arsnovistica) e nelle *Cantigas de santa Maria* al *virelai* e al *rondeau*, ma secondo conformazioni verbali che solo in casi sporadici appaiono corrispettive delle forme francesi vere e proprie (mentre, come si vedrà, sul piano puramente musicale la parentela è indubbiamente più stretta).²⁸

Considerando la produzione lirica romanza nel suo complesso si può quindi ritenere che la strofe zagialesca, già impiegata nell'innodia sacra mediolatina gravitante intorno all'abbazia di S. Marziale di Limoges, sia entrata nel sistema delle strutture formali romanze sin dalle prime esperienze poetiche di ambito provenzale. In una fase successiva la strofe zagialesca mediolatina acquisisce una connotazione responsoriale, che attecchisce molto precocemente nella Francia nord-orientale (*Ludus Danielis* di Beauvais). In ambito romanzo, essa potrebbe aver trovato terreno fertile soprattutto nel repertorio profano di quella stessa area geografica (canzoniere lorenese I), rimanendo sostanzialmente marginale negli altri repertori. Nel segno di una continuità con il suo originario impiego nella produzione sacra mediolatina, la strofe zagialesca con ritornello diventa invece frequente in ambito religioso, dimostrando di subire un processo

de Santa Maria (cfr. l'ed. di W. Mettman, Alfonso el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, 3 voll., Madrid 1986, 1988, 1989) va a mio avviso considerato che il modulo zagialesco si può ritenere proprio sia delle conformazioni semplici, del tipo xx // aaax, sia di conformazioni più complesse, che possono essere interpretate in versi doppi (ad es. settenario doppio), del tipo ab ab // cd cd cd cb → (y)x (y)x // (b)a (b)a (b)a (b)x, secondo una concezione binaria del verso che può essere ritenuta di ascendenza mediolatina. Sul rapporto tra verso semplice e verso doppio nel repertorio laudistico, si può vedere M. S. Lannutti, *Il verso di Iacopone*, in «La vita e l'opera di Iacopone da Todi», Atti del Convegno di studio, Todi, 3-7 dicembre 2006, a cura di E. Menestò, Spoleto 2007, pp. 113-34, a pp. 116-17. Di segno opposto l'interpretazione che considera la ballata come uno sviluppo della strofe zagialesca dovuto allo sdoppiamento di originari versi doppi: (y)x (y)x // (b)a (b)a (b)a (b)x → ab ab // cd cd cd cb. Cfr. L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana*, Milano-Napoli 1995, pp. XXXIX-XLI.

²⁸ Sui rapporti tra laudesi e compositori dell'Ars Nova fiorentina, cfr. K. von Fischer, *Quelques remarques sur les relations entre les laudesi e les compositeurs florentins du Trecento*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, III, a cura di F. A. Gallo, Certaldo 1970, pp. 247-52; F. A. D'Accone, *Le compagnie dei laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, *ibid.*, pp. 253-80. Sulla conformazione metrica delle *Cantigas de Santa Maria*, cfr. il cap. firmato da H. Spanke a corredo dell'ed. di H. Anglés, *La musica de las cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*, Facsimil, transcripción y estudio crítico, II. *Transcripción musical*, Barcelona 1943, pp. 189-237. Spanke segnala solo cinque *cantigas* in forma di *rondeau* e impiega il termine *virelai* anche per i componimenti in strofe zagialesche, definiti *sechzeitigen Virelais* (*ibid.*, pp. 222-35).

di specializzazione che la porterà a diventare il contrassegno formale dei repertori lirici di argomento sacro.

La musica. Uno sguardo alla tradizione manoscritta munita di notazione della produzione lirica romanza, inclusi i repertori sacri, rende subito evidente che i testimoni sono collocabili entro un circoscritto arco cronologico, tra la seconda metà del XIII e l'inizio del XIV secolo.²⁹ Sulla cronologia delle melodie, se risalcano cioè alla stessa epoca dei testi o siano il risultato di processi di riscrittura, il dibattito è ancora aperto.³⁰ La mia opinione è che le melodie vadano interpretate in linea di massa come un complemento riguardante la sfera esecutiva, che siano soggette a processi di adeguamento stilistico ma anche sostanziale messi in atto dai notatori, e che vadano quindi considerate come contemporanee alla compilazione dei manoscritti, non all'epoca di produzione dei componimenti poetici, senza per questo escludere la possibilità che in alcuni casi sia stata conservata la melodia originaria.³¹

Riguardo all'assetto strofico, che in questa sede interessa maggiormente, è noto che la strofe musicale associata alle canzoni solistiche del repertorio profano è in larga maggioranza strutturata in *pedes cum cauda vel sirmate*, del tipo AB

²⁹ Sono databili entro il Duecento i canzonieri francesi, tra i quali tre si possono ritenere della metà del secolo: *Chansonnier de Saint-Germain-des-Près* (Paris, BnF, fr. 20050 [fr. U, prov. X]); *Chansonnier du Roi* (Paris, BnF, fr. 844 [fr. M, prov. W]); *Chansonnier de l'Arsenal* (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 [fr. K]); i canzonieri provenzali G e R (Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.P.4; Paris, BnF, fr. 22543); il Laudario di Cortona (Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 91); i manoscritti delle *Cantigas de Santa Maria* (Madrid, Biblioteca Nacional, 10069 [To]; El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, T. j. I [I], El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, E1, j. b. 2 [E]), almeno secondo la datazione tradizionale, che li assegna agli anni 1275-1284, peraltro non da tutti condivisa: cfr. *Cobras e Son. Papers on the Text Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, ed. S. Parkinson, Oxford 2000, pp. 214-19). Sono probabilmente databili entro il XIII secolo anche il Pergamino Vindel (New York, Pierpont Morgan Library, Vindel M979, cfr. M. P. Ferreira, *O som de Martin Codax. Sobre a dimensao musical da lirica galego-portuguesa [séculos XII-XIV]*, Lisboa 1986) e il Pergamino Sharrer (Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fragmentos, cx. 20, n. 2, cfr. Id., *Cantus Coronatus. 7 Cantigas d'El Rei Dom Dinis*, Kassel 2005). Tra Duecento e Trecento sono stati compilati i canzonieri provenzali G e R (Milano, Bibl. Ambrosiana, S.P.4; Paris, BnF, fr. 22543, mentre il Laudario di Santo Spirito (Firenze, BNC, Banco Rari 18) è stato compilato non prima del 1309.

³⁰ Cfr. M. S. Lannutti, *Seguendo le «tracce». Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, "Medioevo romanzo", xxxi (2007), pp. 184-98, a pp. 193-98; Ead., *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, "Medioevo romanzo" xxxii (2008), pp. 3-28, in partic. le pp. 20-21.

³¹ *Ibid.*, pp. 12-16.

AB / CDEF e che un numero di gran lunga minore di intonazioni è invece in *oda continua* (ABCDEFGH...)³² È anche noto che non necessariamente il tipo strofico musicale coincide con il tipo strofico verbale, per cui si danno numerosi casi in cui ad esempio una melodia strutturata in *oda continua* è applicata a una strofe verbale suddivisa in piedi e sirma³³ o addirittura a una *chanson à refrain* costituita da strofe ripartita in piedi e sirma più ritornello (in tal caso viene naturalmente a mancare qualsiasi corrispondenza musicale tra strofe e ritornello).³⁴ Insomma, struttura strofica del testo e suddivisione della strofe musicale sono indipendenti l'una dall'altra, anche se si tratta di un'indipendenza che riguarda solo il tipo formale, e va sottolineato, a scanso di equivoci, che la scelta di un'intonazione in contrasto con la partizione della strofe verbale non esclude l'interazione tra testo e musica e può comportare un felice risultato estetico, ottenuto anche attraverso la contaminazione di strutture e registri stilistici differenti.³⁵

La maggioranza delle intonazioni associate a componimenti con ritornello adotta tuttavia, lo si è già accennato, una soluzione di tipo responsoriale: la melodia del verso finale della strofe anticipa in tutto o in parte la melodia del verso finale del ritornello. Accade spesso nelle *chansons à refrain*, dove la corrispondenza musicale investe la seconda parte della strofe (in molti casi l'ultimo verso) e il *refrain*, come è possibile verificare analizzando le intonazioni associate alle *chansons à refrain* contenute nella sezione adespota dei canzonieri KNPX, in cui la concordanza melodica riguarda ancora una volta più del settanta per cento dei casi.

³² Un quadro d'insieme delle strutture della strofe musicale nel repertorio trobadorico si trova in E. Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis 1996, pp. 146-74 (cap. V. *Form*). Sulla preponderanza del tipo AB AB / CDEF cfr. H. Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyric, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin 1936, p. 51; R. Monterosso, *Musica e poesia nel De vulgari Eloquentia*, in *Atti della Giornata internazionale di studio per il VII centenario*, Faenza 1965, pp. 83-100, a p. 95; G. Gonfroy, *Le reflet de la «canso» dans le «De vulgari eloquentia» et dans les «Leys d'Amors»*, "Cahiers de civilisation médiévale", xxv (1982), pp. 187-96, a p. 192.

³³ Cfr. in proposito, oltre che il cit. cap. del libro di E. Aubrey, Monterosso, *Musica e poesia* cit., pp. 97-98.

³⁴ Si può vedere ad es. il caso della canzone RS 1503 *Quant je voi plus felons rire* di Guiot de Dijon. Cfr. Guiot de Dijon, *Canzoni* cit., pp. 67-72.

³⁵ Sull'indipendenza di strofe verbale e strofe musicale cfr. H. Spanke, *Beziehungen* cit., p. 3.

Ordine ed. Spanke	RS	Refrain	Concord. melodica
I	1301	Var.	x
XI	227	Var.	
XV	409	Fisso	x
XVIII	1367	Var.	x
XXII	1980	Fisso	x
XXIII	569	Fisso	
XXV	157	Var.	x
XXVIII	548	Var.	x
XXXIV	979	Var.	x
XXXV	1900	Var.	x
XLVIII	2033	Var.	x
L	391	Var.	x
LI	824	Var.	
LII	607	Var.	
LV	1883	Fisso	x
LVII	1680	Fisso	x
LVIII	100	Fisso	x
LX	1449	Var.	x
LXII	1401	Fisso	
LXIV	471	Fisso	x
LXV	1725	Var.	
LXVI	1382	Var.	x
LXVII	2002	Fisso	
LXVIII	1698	Var.	x
LXIX	459	Var.	x
LXXII	2064	Var.	x
LXXV	593	Fisso	x
XCI	236	Var.	x
CVI	468	Fisso	x
CXXIII	1691	Fisso	x
CXXIV	85	Var.	
CXXXIII	988	Fisso	x
CXXXV	608	Fisso	
CXXXVIII	2121	Var.	x
CXLI	2045	Fisso	

Accade spesso anche nei componimenti in strofe zagialesche con ritornello (laude, *Cantigas de Santa Maria*), dove le soluzioni non sono tuttavia omogenee e la rispondenza può riguardare porzioni di intonazione di diversa lunghezza, dalla melodia della sola formula cadenzale all'intero ritornello. Il grado maggiore di rispondenza tra strofe e ritornello si registra in misura più larga nel laudario trecentesco di Santo Spirito ed è assolutamente maggioritario nelle *Cantigas de Santa Maria*, che quindi, dal punto di vista musicale, sono spesso assimilabili al *virelai*. Nelle *Cantigas de Santa Maria* si registrano inoltre intonazioni particolarmente iterative (in cui anche la prima parte della strofe condivide porzioni più o meno ampie della melodia del ritornello), che talvolta sono pienamente conformi al modulo musicale del *rondeau*.³⁶

L'intonazione associata al *conductus* del *Ludus Danielis* di Beauvais, che ci è pervenuto in un manoscritto unico munito di notazione, è anch'essa di tipo responsoriale, come ha sottolineato Avalle, e anzi la corrispondenza tra strofe e *refrain* coinvolge gli ultimi due versi della strofe e l'intera melodia del *responsum* ($a^8pa^8pa^8px^4p // y^7ppx^4p - \alpha\alpha\beta\gamma // \beta\gamma$), tanto che Avalle ritiene che il componimento possa essere considerato la prima attestazione della cosiddetta forma di ballata, comune alla ballata, al *virelai* e al *villancico*, che prevede una corrispondenza melodica tra volta e intera ripresa (si ricordi che il *ludus* è stato composto verso la metà del XII secolo).³⁷ L'analisi di Avalle va tuttavia precisata. Se è vero che il *conductus* costituisce un esempio antichissimo di componimento in strofe zagialesca con ritornello (le versioni con ritornello dell'inno *In hoc anni circulo* sono, lo si è visto, duecentesche), è anche vero che il manoscritto che lo conserva è stato compilato tra il 1227 e il 1234³⁸ e non si può quindi escludere che anche in questo caso le intonazioni abbiano subito processi di riscrittura. In altri termini la melodia di tipo responsoriale, così vicina alle forme responsoriali profane del XIII secolo, potrebbe non essere originale ma contemporanea all'epoca di compilazione del codice. Una conferma potrebbe venire da una delle versioni

³⁶ Per il repertorio laudistico, oltre al saggio di A. Ziino, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo 1968, si può vedere l'analisi di Dürrer, *Altitalienische Laudmelodien* cit., I, pp. 8-20; per le *Cantigas de Santa Maria*, cfr. Ped. di H. Anglés, *La musica de las cantigas de Santa Maria* cit., che è corredata dagli schemi metrico-melodici dei componimenti (pp. 397-416), nonché i lavori di M. P. Ferreira, *Rondeau and virelai: The music of Andalus and the Cantigas de Santa Maria*, "Plainsong and medieval music", XIII (2004), pp. 127-40; *Andalusian Music and the Cantigas de Santa Maria*, in *Cobras e Son* cit., pp. 7-19.

³⁷ Avalle, «*Secundum speculationem rationemve*» cit., pp. 42-43; Id., *Schemi binari* cit., pp. 348-51.

³⁸ Id., «*Secundum speculationem rationemve*» cit., p. 3.

con ritornello dell'inno *In hoc anni circulo*, conservata nel ms. n. 4 della Biblioteca del Seminario Maggiore di Aosta (fine del XIII secolo), in cui l'intonazione dell'antico ms. di Limoges è riscritta secondo modalità responsoriali del tutto analoghe a quelle del *conductus* del *Ludus Danielis*, con rispondenza melodica tra parte finale della strofe e intero ritornello.³⁹

Tornando al repertorio oitanico, dei 23 componimenti con schema aaab // bb attestati in I, solo due risultano traditi da altri manoscritti, uno dal canzoniere C (RS 766), anch'esso di area lorenese, l'altro (RS 1602), oltre che da C, dal canzoniere a, con corredo musicale. L'intonazione è anche in questo caso di tipo responsoriale, con corrispondenza melodica tra ultimo verso della strofe e *refrain*.⁴⁰

Riguardo ai componimenti con ritornello rimpicciamente indipendente dalla strofe, la situazione appare più sfumata. Scorrendo le melodie analizzate da Gennrich nella sua monografia sulla *rotrouenge*, si direbbe che le intonazioni possano presentare sia una conformazione responsoriale, secondo diversi gradi di corrispondenza tra strofe e *refrain*, sia una conformazione non responsoriale, priva di corrispondenza tra strofe e *refrain*.⁴¹ Lo stesso vale per le poche intonazioni di ambito provenzale e galego-portoghese conservate. Le melodie associate alle *retroenchas* di Guiraut Riquier non possono dirsi pienamente responsoriali, pur presentando somiglianze melodiche tra strofe e *refrain* di vario genere.⁴² Tutti i componimenti di Martim Codax, pervenuti com'è noto con la notazione, presentano un ritornello rimpicciamente svincolato dalla strofe, ma le intonazioni sono sia di tipo responsoriale sia di tipo non responsoriale.⁴³ Dei sette componimenti di Dom Dinis trascritti con la musica nel Pergamino Sharrer, cinque rispondono allo schema più diffuso di *cantiga de refram* (abba, cui segue un *refram* di uno o due versi, // C oppure // CC). La struttura delle intonazioni, di carattere prevalentemente iterativo, presenta spesso rispondenze anche ampie tra

³⁹ Hughes, *In hoc anni circulo* cit., p. 42.

⁴⁰ Ed. in *The Old French Ballette* cit., pp. 202-205.

⁴¹ Va detto che i criteri di definizione del genere adottati da Gennrich sono più generici e vertono sull'idea della circolarità e ripetitività della struttura. Non escludono quindi che il *refrain* possa essere rimpicciamente collegato alla strofe. Cfr. Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge* cit., pp. 83-84. Qui prendo in considerazione solo i componimenti analizzati da Gennrich con *refrain* rimpicciamente indipendente.

⁴² *Ibid.*, pp. 77-83.

⁴³ Ferreira, *O som de Martin Codax* cit.

strofe e ritornello, che tuttavia non sempre riguardano l'ultima parte della strofe, secondo conformazioni che si differenziano notevolmente da quelle tipiche della *chanson à refrain*.⁴⁴

Preistoria delle forme fisse francesi. Le forme con ritornello della lirica oitanica più antica sono ritenute all'origine delle cosiddette forme fisse francesi (*rondeau, virelai, ballade*), su cui è conformata quasi tutta la produzione lirica trecentesca. Alle analisi di Friedrich Gennrich, Hans Spanke e Pierre Bec,⁴⁵ si può aggiungere il capitolo di Andreas Haug sulla lirica medievale inserito in un recente manuale, in cui ampio spazio è riservato agli aspetti formali e di genere.⁴⁶ L'efficace sintesi di Haug pone l'accento su un'opposizione di massima, che tiene conto anche delle soluzioni formali verbali e musicali, tra *grosses Lied* e *kleines Lied*, cioè tra i componimenti di carattere prevalentemente aulico e privi di ritornello, *in primis* la canzone cortese di ascendenza trobadorica, e i componimenti di carattere prevalentemente non aulico muniti di ritornello. Questi ultimi sono caratterizzati da intonazioni iterative, mentre i primi sono generalmente associati a intonazioni di ampio respiro (non a caso l'*oda continua*, che non presenta ripetizioni, è citata nel *De vulgari eloquentia* in relazione a una canzone di Arnaut Daniel e a una canzone dello stesso Dante e può essere considerata un tratto caratteristico dello stile aulico).⁴⁷ L'opposizione si risolve nel Trecento proprio con l'affermazione delle forme fisse, che attuano una sorta di nobilitazione delle soluzioni con ritornello sostituendosi nel sistema dei generi alla canzone solistica.⁴⁸

La riflessione sui rapporti tra i generi minori con ritornello della prima stagione lirica oitanica e le forme maggiori trecentesche non ha ancora raggiunto risultati definitivi. Incerti rimangono ad esempio i confini tra la *ballete* e il *vireli*,

⁴⁴ Ferreira, *Cantus Coronatus* cit., pp. 129-41.

⁴⁵ F. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle 1932; Id., *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts, mit den überlieferten Melodien*, 3 voll., Dresden 1921, Halle 1927, Langen 1963; Spanke, *Beziehungen* cit.; Id., *Studien* cit.; Bec, *La lyrique française* cit.

⁴⁶ A. Haug, *Musikalische Lyrik im Mittelalter*, in *Musikalische Lyrik*, Hrsg. H. Danuser, Laaber 2004, pp. 59-129, a pp. 96-125.

⁴⁷ Cfr. M. S. Lannutti, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia», «Studi medievali», xli (2000), pp. 1-38, a pp. 20-22.

⁴⁸ Cfr. il par. conclusivo di Haug, *Musikalische Lyrik* cit., p. 125.

considerati da Pierre Bec, sebbene in modo del tutto ipotetico, antesignani della *ballade* da un lato e del *virelai* dall'altro, così come il *rondet* / *rondel* del *rondeau*.⁴⁹

Un primo problema è posto dalla definizione dei singoli generi formali in rapporto alla terminologia antica. *Ballet(t)e* è un *hapax* del canzoniere I, dove si trova, oltre che nella tavola, nelle rubriche iniziali e finali della sezione di componimenti già citata a proposito della strofe zagialesca, che sono quasi sempre provvisti di *refrain*, ma diversificati per forma metrica.⁵⁰

Tre dei componimenti di questa sezione si autodefiniscono *vireli*, sebbene non sembri che il termine abbia un significato tecnico, cioè si riferisca alla struttura formale, visto che i tre componimenti presentano diverse tipologie strofiche. Il primo nell'ordine di successione del manoscritto (RS 195) è una *chanson à refrain* con *refrain* variabile, costituita da due piedi di tre versi e da una sirma, a sua volta costituita da un primo verso che ripete rima e misura dell'ultimo verso del piede (si tratta della consueta *concatenatio*) e da una seconda parte che anticipa misura e rime del *refrain* (strofe I 7abc', abc'; c'b6d'2d' // 7B6D'2D' – strofe II 7abc', abc'; c'5d7d // 5D7D – strofe III 7abc', abc'; c'8b4d // 8B4D);⁵¹ il secondo (RS 1013) è assimilabile alle strutture formali dei componimenti anticamente designati con il termine *rotrouenge/retroencha*, essendo costituito da strofe monorime con *refrain* rimicamente indipendente (7a'a'a'a' // 4B7BB);⁵² il terzo appartiene al gruppo di componimenti in strofe zagialesche con ritornello rimicamente collegato alla strofe (7a'a'a'5b // 8B4B).⁵³ Sono quindi rappresentate tutte le tipologie con *refrain* che ho finora analizzato.

Un altro componimento (RS 813), con un ritornello che ripete le rime della strofe (7a5b'7a5b'7b'a // 7AB'), viene definito nell'*envoi* con la forma *balaide*, che può essere interpretata come variante lorenese di *balade*, corrispondente al provenzale *balada*.⁵⁴ *Balade* vengono definiti nei manoscritti un componimento di Guillaume le Vinier (RS 1405), ma solo in parte della tradizione (non nei canzonieri M e T, che impiegano il termine *chanson*) e forse un componimento di Guibert Kaukesel (RS 811), stando all'interpretazione di Meyer, che ritiene la

⁴⁹ Bec, *La lyrique française* cit., I, pp. 220-40.

⁵⁰ *The Old French Ballette* cit., pp. XXVI-XXIX.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 160-63.

⁵² *Ibid.*, pp. 306-307.

⁵³ *Ibid.*, pp. 424-25.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. XXXI-XXXII e 44-45.

forma *barade* il corrispettivo guascone di *balade*.⁵⁵ I due componimenti sono tuttavia costituiti da strofe zagialesche con *refrain* (RS 1405: 10aaa5b' // 10C5B'; RS 811: 10aaa6b' // CCB') e sono quindi difforni sia dalla *ballade* trecentesca, su cui tornerò tra poco, sia dalla *balada* provenzale. Con il termine *balada* Frank denomina nel suo repertorio metrico nove componimenti, tre di Cerveri de Girona e gli altri anonimi, strutturalmente molto vari, ma quasi tutti caratterizzati dalla presenza di un *refrain* cantato all'inizio e alla fine della strofe, il cui primo verso è ripetuto all'interno una o più volte.⁵⁶ Nei canzonieri, tuttavia, il termine *balada* è impiegato solo per quattro dei componimenti considerati da Frank come tali (un componimento di Cerveri de Girona, 434a,65, nella rubrica: 7aAb'Bab'ab' // AB'AB'; tre anonimi, 461,69, nel testo: 10aBaBabBB // BB; 461,73, nel testo: 8aBab // BB; 461,166, nella rubrica: 10aAaAaa // AA) e designa inoltre una pastorella esclusa dal novero delle *baladas* da Frank perché in realtà priva di ripresa e con uno schema strofico in cui si combinano quattro versi monorimi e sei versi a rime alternate, secondo un modulo che abbiamo visto essere tipico dei componimenti a cui nei manoscritti è associata la definizione di *rotrouenge* / *retroencha* (461,200: 8aaaa10b'8a10b'8a10b'8a).⁵⁷

Per quanto riguarda l'altro termine chiave, *rondel*/*rondet*, un elenco delle attestazioni antiche ci è offerto da Gennrich.⁵⁸ Il termine ricorre soprattutto nei romanzi, a cominciare dal *Chevalier de la Charrette* di Chrétien de Troyes, ed è spesso associato alla *carole*, cioè alla danza in tondo. Per la poesia lirica Gennrich riporta solo l'attestazione della variante *rondous*, in una pastorella con ritornello contenuta ancora nel canzoniere I (RS 71), che al v. 9 recita «et chantoit li viez rondous». Nel *De musica* di Iohannes de Grocheo il termine *rotundellus*, corrispettivo latino di *rondel*, è considerato sinonimo di *cantilena rotunda* e indica un tipo di forma musicale caratterizzato da una complessiva circolarità, visto che strofe e ritornello condividono la stessa melodia: «Cantilena vero quaelibet rotunda vel

⁵⁵ Cfr. R. Mullally, *The Ballade before Machaut*, "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur", CIV (1994), pp. 252-68, a pp. 255-56.

⁵⁶ Frank, *Répertoire métrique* cit., p. 70. Sui componimenti con ritornello di Cerveri de Girona cfr. il recente saggio di S. Asperti, *Generi poetici di Cerveri de Girona*, in *Trobadors a la península ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, ed. V. Beltran, M. Simó y E. Roig, Montserrat 2006, pp. 29-64, a pp. 37-38.

⁵⁷ Cfr. Mullally, *The Ballade* cit., pp. 254-55, e il recente art. di I. Zamuner, *Les balades occitanes: origen del gènere i definició del corpus*, "Mot so razo", VI (2007), pp. 61-74, in partic. pp. 62-65.

⁵⁸ *Rondeaux, Virelais und Balladen* cit., III (*Das altfranzösische Rondeau und Virelai im 12. und 13. Jabrundert*), pp. 3-16.

rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsa reflectitur et incipit et terminatur in eodem. Nos autem solum illam rotundam vel rotundellum dicimus, cuius partes non habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus». ⁵⁹

Il quadro delle attestazioni antiche sembra dunque dimostrare che i termini oggi in uso per le forme con ritornello più arcaiche siano in origine impiegati in modo incoerente e abbiano un'accezione tutto sommato generica. Tenendo conto di questi presupposti, un percorso di ricerca che intenda contribuire a chiarire i rapporti tra forme antiche e generi trecenteschi potrebbe a mio avviso partire, anziché dalla presunta esistenza di specifici generi minori arcaici, dai tre tipi formali con ritornello che ho cercato finora di descrivere, i tipi della *chanson à refrain* e della strofe zagialesca e il tipo che per comodità possiamo definire della *rotrouenge*.

La corrispondenza melodica tra ultimo verso della strofe e ultimo verso del *refrain* propria di molte *chansons à refrain* può essere infatti interpretata come la formulazione approssimativa di un meccanismo responsoriale che si trova perfezionato nella forma del *virelai*. Nella sua definitiva conformazione musicale, il *virelai*, la cui strofe presenta solitamente due piedi e una sirma, prevede infatti l'estensione della corrispondenza all'intera sirma della strofe e all'intero ritornello, intonati di norma su un'identica musica. Riguardo al testo verbale, si ha un'analoga estensione della corrispondenza rimica. Mentre nella *chanson à refrain* l'identità di rima coinvolge in genere solo l'ultimo verso della strofe e l'ultimo verso del *refrain*, nel *virelai* il *refrain* ripropone la struttura sillabica e le rime dell'intera sirma della strofe. Il legame tra *chanson* e *virelai* sembra d'altra parte confortato dalla definizione di *virelai* come *chanson baladée*, offerta nel *Remède de Fortune* da Guillaume de Machaut, autore che ha di certo contribuito in modo determinante all'assetto definitivo delle forme fisse, e nell'*Art de dictier* da Eustache Deschamps. ⁶⁰

⁵⁹ E. Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes Grocheo*, Leipzig 1967, p. 132.

⁶⁰ *Remède de Fortune*, vv. 3448-50 (Guillaume de Machaut, *Œuvres*, ed. E. Hoepffner, 3 voll., Paris 1908-1921, II, p. 126): «Encommencay cest virelay / Qu'on claimme chanson baladée / Einsi doit elle estre nomeé»; la sola espressione «virelay qu'on claimme chanson baladée» anche in *Prologue V*, vv. 14-15 (ed. Hoepffner cit., I, p. 6); Eustache Dechamps, *Œuvres complètes*, éd. A.H.E. De Queux De Saint-Hilaire et G. Raynaud, Paris, 1878-1904, rist. New York, 1966, VII, p. 281: «Après s'ensuit l'ordre de faire chansons baladées, que l'en appelle virelais». Cfr. K. F. Hehrer, *A history of the Virelai from its origin to the mid-fifteenth century*, The Ohio State University, Ph. D., 1975, pp. 48-50.

Nella definizione dei rapporti che intercorrono tra *chanson à refrain* e *virelai* si dovrà di necessità chiamare in causa anche la *dansa* provenzale, che nella trattatistica antica appare analoga al *virelai*, in quanto caratterizzata da una strofe bipartita, con la seconda parte identica al *refrain* per struttura sillabica e rimica.⁶¹ Come i termini *ballete*, *vireli*, *balada/balade*, *rondel/rondet*, anche il termine *dansa* può designare in epoca antica componimenti con ritornello che non corrispondono affatto alla conformazione regolare, ad es. nel caso di *Una danseta voil far* di Uc de Saint-Circ (BdT 457,41), dove il termine *danseta* è impiegato presumibilmente in accezione generica, considerando l'eccezionalità della struttura formale, con ritornello posposto di insolita lunghezza e slegato dalla strofe sia per la struttura sillabica sia per lo schema di rime (7a 4b 7a 4b // 3C 3C 7C 3C 3C 7C). Lo stesso vale anche per il componimento anonimo *Pres soi ses faillencha* (BdT 461,198), che la rubrica designa come *dansa*, ma che presenta una conformazione certo non canonica, sebbene con ritornello rimicamente collegato alla strofe (5 a' a' b 7a' 5b 7a' a' 5b // 1B 9B).⁶² D'altra parte, anche altri testi lirici annoverati da Frank nella *Liste des dansas* presentano in realtà diverse conformazioni, non sempre coincidenti con le descrizioni contenute nella trattatistica antica, soprattutto riguardo alla corrispondenza di struttura sillabica e rimica tra seconda parte della strofe e ritornello, che non è sempre rispettata.⁶³ Si direbbe dunque che anche i componimenti che si è soliti ricondurre al genere della *dansa* presentino una varietà di soluzioni strofiche senza dubbio caratterizzate da una modalità di tipo reponsoriale, che tuttavia non può considerarsi univoca.

La forma base del *rondeau* (aAab // AB) coincide per lo schema di rime con la strofe zagialesca ritornellata nella formulazione di Guglielmo d'Aquitania, già presente nei *conductus* dei due *Ludus Danielis*. Anche in questo caso, la forma del *rondeau* può essere vista come una variante della strofe zagialesca con ritornello del tipo aaab // ab caratterizzata da un'estensione delle corrispondenze tra strofe e *refrain*. Oltre all'integrazione del primo verso del *refrain* nella strofe, in seconda posizione, la forma del *rondeau* prevede un'intonazione costituita da due sole linee melodiche, con una disposizione che implica la totale coincidenza tra schema di rime e suddivisione della strofe musicale: aAab // AB – αααβ //

⁶¹ Si veda in proposito A. Radaelli, *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze 2004, pp. 27-30.

⁶² *Ibid.*, pp. 30-31.

⁶³ Frank, *Répertoire métrique* cit., p. 70.

$\alpha\beta$. E va notato che negli sviluppi trecenteschi il *rondeau* può assumere conformazioni della strofe verbale più complesse (con 8, 9, 10, 12 versi e oltre, ad es. ab AB ab c // AB C), ma la struttura della musica rimarrà invariata, conserverà cioè la partizione in sei sezioni secondo lo schema zagialesco $\alpha\alpha\alpha\beta$ // $\alpha\beta$, che verrà adattato al maggior numero di versi (α corrisponderà ad es. alle coppie ab e AB e β ai versi c e C).

La strofe di *ballade* nella conformazione trecentesca è di norma costituita da due piedi seguiti da una seconda sezione concatenata, chiusa da un verso finale identico in tutte le strofe, che svolge la funzione di un *refrain* (ad es. ab , ab ; bccx). L'assetto coincide con quello della canzone *sine responsorio*, visto che il verso-*refrain* è perfettamente integrato nella strofe e la sua funzione è percepibile solo se si mettono in relazione le diverse strofe di uno stesso componimento. Riguardo alla conformazione musicale, di norma a ognuno dei due piedi corrisponde la stessa intonazione, che viene esposta la prima volta con una cadenza sospensiva (*ouvert*) e la seconda con una cadenza conclusiva (*clos*), come talvolta nella *chanson à refrain* e regolarmente nel *virelai* trecentesco. La sirma presenta invece un'intonazione diversa, che si chiude con la cadenza conclusiva del secondo piede ($\alpha\beta\alpha\beta^? \gamma\delta\epsilon\zeta$ [ζ con cad. di $\beta^?$]): dal momento che il ritornello è parte integrante della strofe, la struttura strofica risulta bipartita e il collegamento responsoriale coinvolge eccezionalmente prima e seconda parte della strofe, contrariamente a quanto accade nella *chanson à refrain* e nel *virelai*, dove la struttura è invece tripartita perché il *refrain* non è integrato nella strofe, pur essendo ad essa rimicamente collegato. Si direbbe dunque che anche nel caso della *ballade* il punto di partenza sia la strofe di canzone, che subisce un adattamento responsoriale attuato con il ricorso alle tecniche di ripetizione che nelle *Leys d'Amors* sono descritte, come si è visto, nel capitolo dedicato alla *cobla retrornada*.⁶⁴ In conclusione si può avanzare la seguente ipotesi interpretativa. Sia la strofe di canzone sia la strofe zagialesca, in origine non responsoriali, potrebbero aver subito degli adattamenti responsoriali, secondo una tendenza propria già della poesia lirica mediolatina.⁶⁴

Nel caso della strofe di canzone si assiste da un lato all'aggiunta di un ritornello collegato con la strofe mediante la corrispondenza di melodia, metro e rima tra ultimo verso della strofe e ultimo verso del ritornello (*chanson à refrain*) e successivamente a un'estensione della corrispondenza, che nel *virelai* finirà per

⁶⁴ La tendenza a «trasformare in strutture ritornellate composizioni originariamente scritte ed intonate senza il refrain» è considerata propria di una prassi esecutiva tipicamente duecentesca, sebbene «ancora scarsamente documentata», da Ziino, *Strutture strofiche* cit., *Appendice*, p. 76.

coinvolgere l'intera sirma e l'intero ritornello, sia dal punto di vista melodico sia dal punto di vista metrico; dall'altro all'impiego di un ritornello integrato nella strofe, secondo una tecnica analoga a quella propria dei componimenti in *coblas retronchadas* descritti nelle *Leys d'Amors*, che diventerà tipico della forma di *ballade*.

Nel caso della strofe zagialesca, le varianti strutturali interessano soprattutto la musica. A una struttura della strofe verbale che rimane sostanzialmente invariata dalla prima attestazione nei due *Ludus Danielis* possono essere associate intonazioni responsoriali con diversi gradi di rispondenza tra strofe e ritornello, sul modello della *chanson à refrain* (identità melodica tra ultimo verso della strofe e ultimo verso del *refrain*), del *virelai* (identità melodica tra ultima parte della strofe e intero *refrain*), fino alla variante più iterativa propria della forma base del *rondeau*, che implica l'equivalenza tra suddivisione dell'intonazione e schema di rime ed è sottolineata nel testo verbale dalla ripetizione di un verso del *refrain* nella strofe.

Preistoria della ballata. La forma del *virelai* è analoga a quella della ballata italiana e del più tardo *villancico* spagnolo, dove tuttavia il collegamento rimico tra strofe e ritornello è limitato ai soli versi finali (nel *virelai*, come si è visto, l'identità di rime è più estesa). Va detto che l'accostamento che ho proposto tra *chanson à refrain* e *virelai* è in contraddizione con le principali ipotesi di ascendenza avanzate sinora, che in un'ottica di tipo evolucionistico vedono la forma comune a *virelai*, ballata e *villancico* come uno sviluppo dei generi ritornellati minori, caratterizzati da formule strofiche più semplici, come in particolare la strofe zagialesca.⁶⁵ La marginalità della strofe zagialesca con ritornello nei repertori profani delle Origini traditi dai canzonieri, che ho già avuto modo di evidenziare, a cui si oppone il ruolo centrale nella lirica sacra, mi sembra tuttavia non deporre in favore di questa interpretazione. Tanto più se si considera che anche nel seriore repertorio spagnolo la strofe zagialesca con ritornello è sostanzialmente estranea alla lirica cortese tradita dai canzonieri, come sottolinea Tomás Navarro, per il quale il *villancico* deriverebbe dalla *cantiga de estribillo*, conformata in modo analogo alla *chanson à refrain* francese.⁶⁶

⁶⁵ L'interpretazione, lo si è già visto, è condivisa da Bec, *La lyrique française* cit., pp. 220-40. Per l'ambito italiano cfr. Pagnotta, *Repertorio metrico* cit., pp. XXXVI-XLI; P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna 2002⁴, pp. 290-91 e nota 71. Per l'ambito iberico si possono vedere i lavori di Ferreira, *Rondeau and virelai* cit., e *Andalusian music* cit., dove si ripropone anche la tesi dell'ascendenza araba.

⁶⁶ T. Navarro, *Métrica española*, Syracuse (N.Y.) 1956, pp. 147-50.

Riguardo all'ambito italiano, si dovrà in primo luogo notare che la ballata, unico genere con ritornello, è totalmente assente nella poesia dei Siciliani e che i più antichi esempi, alcuni componimenti profani di Guittone d'Arezzo, di cui ci dà notizia la *Poetica* di Gian Giorgio Trissino, e altri di argomento sacro dello stesso autore, contenuti nel canzoniere Laurenziano, hanno una strutturazione complessa, affine alla strofe di canzone e certo lontana dalla forma zagalesca,⁶⁷ che, come ho già osservato, può vantare due sole attestazioni duecentesche, estranee al repertorio dei canzonieri (e altre cinque, aggiungo, in tutto il repertorio trecentesco).⁶⁸

All'assenza di componimenti con ritornello nella poesia siciliana fa da controcanto la conformazione di almeno uno dei più antichi componimenti lirici in volgare di sì, il Frammento piacentino, e forse anche dell'altro, la Canzone ravennate.

Il Frammento piacentino, recentemente scoperto e pubblicato da Claudio Vela,⁶⁹ è costituito da strofe di tre o quattro settenari doppi monorimi seguiti da un ritornello rimicamente indipendente dalla strofe. Si tratta quindi di una struttura unica nel repertorio italiano, che può dirsi analoga a quella della *rotrouenge* francese, come ho già avuto modo di sottolineare in altra occasione.⁷⁰

Riguardo alla Canzone ravennate, ho già proposto di considerare il testo breve associato nel manoscritto alle cinque strofe di canzone come un ritornello aggiunto a completamento di una conformazione strofica che presenta una rima fissa in ultima sede, secondo il modello della *chanson à refrain* francese.⁷¹ Oltre alla rima fissa in ultima sede, un'altra caratteristica formale potrebbe avvalorare l'ipotesi dell'interpretazione responsoriale del componimento. Mi riferisco alla fronte tripartita, attestata raramente nel repertorio duecentesco, che a cominciare dalla generazione dei siculo-toscani, e in particolare proprio da Guittone d'Arezzo, fino a tutto il Trecento diventa esclusiva dei componimenti in forma

⁶⁷ Pagnotta, *Repertorio metrico* cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

⁶⁸ Cfr. M. S. Lannutti, *Preistoria delle forme con ritornello nella poesia italiana del medioevo: la canzone ravennate e il frammento piacentino*, in *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, Bericht über die Tagung in Jena vom 1.-3. Juli 2005, Hrsg. O. Huck-S. Dieckmann-S. Rotter-Broman-A. Scotti, Hildesheim 2007, pp. 179-88, a pp. 182-85.

⁶⁹ *Nuovi versi d'amore delle Origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa* cit., pp. 3-29.

⁷⁰ Lannutti, *Poesia cantata* cit., pp. 168-73.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 173-83.

di ballata.⁷² Da questo punto di vista si può pensare che anche in ambito italiano l'assetto regolare della forma di ballata, così come viene descritto nella trattatistica, cioè con volta sillabicamente equivalente alla ripresa e ad essa collegata mediante l'ultima rima, vada interpretato come una variante perfezionata della *chanson à refrain*. L'ipotesi è avvalorata dal non trascurabile numero di ballate duecentesche, tutte con fronte tripartita, in cui manca una piena equivalenza di struttura sillabica tra volta e ripresa: L 11 GuAr *O bon Giezi*: $x^8x^8y^8z^8$ // $a^{11}b^{11}$, $a^{11}b^{11}$, $a^{11}b^{11}$; $b^{8z^8}c^8c^8z^8$; P 109 BoOr *S'eo sono innamorato*: $x^{11}(y)z^{11}$ // $a^{11}b^{11}$, $a^{11}b^{11}$, $a^{11}b^{11}$; z^{11} ; P 106 Sala Messer, *lo nostro amore*: $w^7x^8(x)y^{11}(y)z^{11}$ // a^7b^{11} , a^7b^{11} , a^7b^{11} ; (c)d¹¹ (d)z¹¹; P 114 *Ala dança*: $z^{11}z^{11}$ // $a^{11}b^{11}$, $a^{11}b^{11}$, $a^{11}b^{11}$; z^{11} .⁷³ Esse possono essere viste come espressione di una conformazione intermedia tra la *chanson à refrain* e la forma canonica di ballata, assunta tra i generi d'arte e destinata a ridursi durante il Trecento a poche figure fondamentali.⁷⁴ D'altra parte, componimenti muniti di ritornello ma non riconducibili alla forma canonica si trovano in repertori marginali rispetto alla produzione selezionata dai compilatori dei canzonieri, come ad esempio *For de la bella bella cayba*, appartenente al corpus dei Memoriali bolognesi, in cui il ritornello è costituito da due settenari,⁷⁵ mentre la strofe è in versi senari organizzati simmetricamente in quattro coppie, senza che sia possibile individuare una vera e propria volta sillabicamente corrispondente alla ripresa, secondo lo schema y^7x^7 // a^6b^6 , a^6b^6 ; x^6x^6 , x^6x^6 .⁷⁶

⁷² Lannutti, *Preistoria delle forme con ritornello* cit., pp. 178-82.

⁷³ Per l'identificazione dei componimenti adotto il sistema delle *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO), a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli 1992: sigla del manoscritto, numero progressivo del componimento ed eventuale sigla dell'autore a cui il componimento è attribuito.

⁷⁴ Pagnotta, *Repertorio metrico* cit., pp. LVII-LXII.

⁷⁵ Almeno secondo l'interpretazione di Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli 1960, I, p. 782, e cfr. S. Orlando, *Rime due e trecentesche* cit. pp. 92 e 162. E in effetti il secondo *bella* non sarà forse da conteggiare, se è assimilabile alle parole ripetute negli incipit dei componimenti arsnovistici studiate da A. Ziino, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel 1984, pp. 93-120. Andrà osservato che *bella* è ripetuto anche nella versione limitata al ritornello e alla prima strofe conservata in un memoriale del 1288 e inclusa nelle CLPIO (B 44) (Orlando, *Rime due e trecentesche* cit., p. 162).

⁷⁶ E strutture responsoriali anomale rispetto al canone della ballata sembrano essere proprie di alcuni componimenti con ritornello databili presumibilmente entro il Duecento e ancora inediti, recentemente ritrovati sul retro di un documento notarile conservato presso l'Archivio di Stato di

Tra Duecento e Trecento. L'idea di una connessione tra il processo di nobilitazione dei generi con ritornello, cui si assiste nei diversi repertori, e l'adozione di conformazioni strofiche improntate a una maggiore regolarità può forse costituire il punto di partenza per un bilancio delle osservazioni che ho offerto finora. Si può pensare che le due tipologie fondamentali di strofe con ritornello, che ho proposto di collegare alla salmodia responsoriale e alla salmodia antifonica, abbiano assunto nella produzione più antica una grande varietà di soluzioni strofiche ed esecutive, secondo una poetica dello sperimentalismo che utilizza le forme con ritornello per attuare processi di contaminazione tra generi e registri aulici e popolareggianti. Il processo di selezione delle strutture e di assunzione nella poesia d'arte potrà dirsi pienamente concluso con la fine del Duecento e comporterà un inaridimento delle possibilità combinatorie della strofe contestuale alla formazione di veri e propri generi poetici. Tra le conformazioni antiche il tipo *rotrouenge* è il meno fecondo, rimanendo circoscritto alla produzione duecentesca galloromanza, in particolare oitanica, e galego-portoghese. La strofe *zagialesca* ha invece trovato una via di sviluppo in ambito francese, nella forma base del *rondeau*, genere formale destinato a perdurare per secoli, mentre in Italia e nella penisola iberica essa esaurisce ben più precocemente la sua vitalità nei repertori sacri duecenteschi (laude e *Cantigas de Santa Maria*). Mi sembra verosimile, infine, che le forme maggiori derivino da un adattamento responsoriale della strofe di canzone, che appare quindi all'origine del *virelai* e della *ballade* in Francia, della ballata in Italia, del *villancico* in Spagna.

Bologna da Armando Antonelli, che li ha presentati a Milano, in trascrizione diplomatica, in occasione del Seminario organizzato l'8 giugno 2007 nell'ambito della Scuola di dottorato europea in Filologia romanza e coordinato da Maria Luisa Meneghetti.