

ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

ATTI DEI CONVEGNI LINCEI

273

Convegno Internazionale

**AURELIO RONCAGLIA E
LA FILOLOGIA ROMANZA**

(Roma, 8 marzo 2012)



ROMA 2013
SCIENZE E LETTERE
EDITORE COMMERCIALE

SA. FM. MG.

AC 809.

COIARE

© by Accademia Nazionale dei Lincei

*Si ringrazia la «Associazione Amici dell'Accademia dei Lincei»
per la collaborazione offerta alla edizione del presente volume*

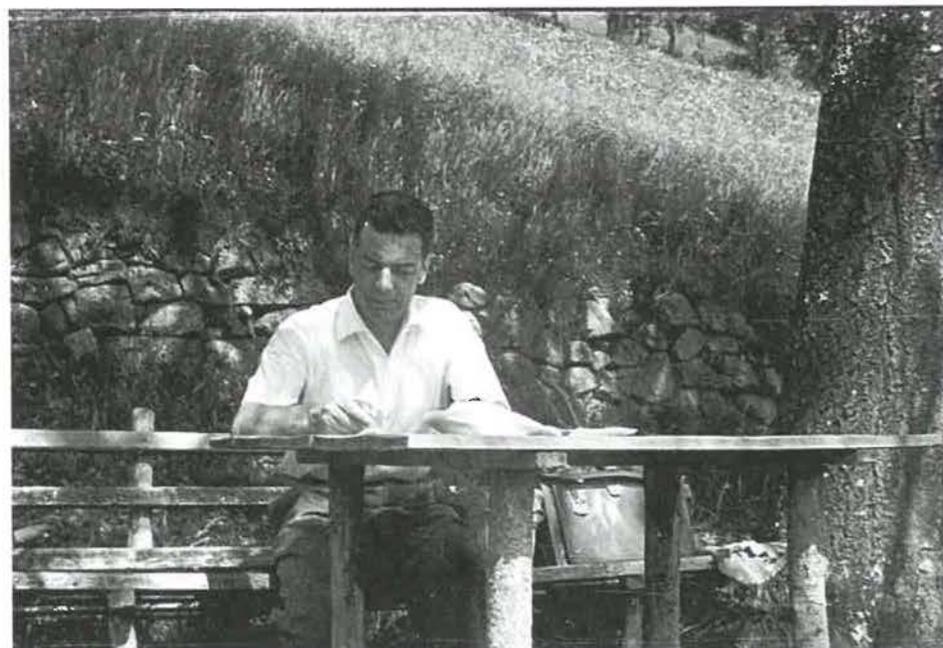
ISSN: 0391-805X

ISBN: 978-88-218-1074-9

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI SETTEMBRE 2013

Antica Tipografia dal 1876 S.r.l. – 00186 Roma, Piazza delle Cinque Lune, 113

Azienda con Sistema Qualità certificata ISO 9001 – 14001



Aurelio Roncaglia

INDICE

COMITATO ORDINATORE	Pag.	6
PROGRAMMA	»	7
A. QUADRIO CURZIO – Parole di saluto	»	9
A. PIOLETTI – Parole di saluto	»	11
R. ANTONELLI – Aurelio Roncaglia, la Filologia romanza	»	13
M. TYSENS – La littérature française médiévale	»	33
G. TAVANI – Aurelio Roncaglia fra trovatori e canzonieri	»	45
V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO – Aurelio Roncaglia e la lirica galego-portoghese	»	53
A. STUSSI – La Filologia italiana di Aurelio Roncaglia	»	61
A. MENICHETTI – Il contributo di Aurelio Roncaglia agli studi metrici	»	75
A. ZIINO – Il “divorzio” dopo Roncaglia	»	85
F. RICO – Las fronteras españolas de Aurelio Roncaglia	»	123

COMITATO ORDINATORE

ROBERTO ANTONELLI (Coordinatore)

CESARE SEGRE

MANLIO SIMONETTI

ALFREDO STUSSI

ALBERTO VARVARO

MAURIZIO VITALE

PROGRAMMA

Giovedì 8 marzo 2012

9.30 Indirizzi di saluto:

ALBERTO QUADRIO CURZIO, Presidente della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche

ANTONIO PIOLETTI, Presidente della Società italiana di Filologia romanza

Presiede CESARE SEGRE (Accademia dei Lincei)

10.00 ROBERTO ANTONELLI (Accademia dei Lincei): *Aurelio Roncaglia, la filologia romanza*

10.30 MADELEINE TYSENS (Académie Royale de Belgique): *La littérature française médiévale*

11.00 Intervallo

11.30 ULRICH MÖLK (Universität Göttingen): *Le prologue d'Alberic réexaminé*

12.00 GIUSEPPE TAVANI (Sapienza Università di Roma): *Aurelio Roncaglia fra trovatori e canzonieri*

12.30 VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO (Università di Pisa): *Aurelio Roncaglia e la lirica galego-portoghese*

Presiede ALBERTO VARVARO (Accademia dei Lincei)

15.30 ALFREDO STUSSI (Accademia dei Lincei): *La filologia italiana di Aurelio Roncaglia*

16.00 ALDO MENICHETTI (Accademia della Crusca, Firenze): *Il contributo di Aurelio Roncaglia agli studi metrici*

16.30 Intervallo

16.45 AGOSTINO ZIINO (Università di Roma Tor Vergata): *Poesia e musica*

17.15 FRANCISCO RICO (Accademia dei Lincei): *Tant fort gramavi*

ALBERTO QUADRIO CURZIO

Sono particolarmente lieto di portare il saluto dell'Accademia Nazionale dei Lincei a questo Convegno Internazionale: «Aurelio Roncaglia e la Filologia romanza». Ancor più sono onorato, come Presidente della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche dell'Accademia, di aprire un Convegno dedicato ad un Linceo che per quasi 30 anni è stato parte attiva del nostro Sodalizio.

Il Comitato Ordinatore del Convegno, coordinato da Roberto Antonelli, ha impegnato il proprio ingegno, ma anche il proprio affetto e direi la propria devota stima verso Aurelio Roncaglia nel progettare questo Convegno internazionale al quale partecipano insigni studiosi italiani e non italiani. Non v'era dubbio che il risultato sarebbe stato eccellente visto il Comitato ordinatore composto, oltreché da Roberto Antonelli, da Cesare Segre (che purtroppo non può essere oggi con noi causa grave influenza ma che mi ha inviato un telegramma nel quale scrive «Sono dolentissimo perché il Convegno, alla cui organizzazione collaborai, è una grande occasione per esprimere tutto il nostro debito verso un collega di grandi capacità intellettuali e scientifiche») da Manlio Simonetti, da Alfredo Stussi, da Alberto Varvaro e da Maurizio Vitale.

Non ho competenza sufficiente per entrare nel merito del Convegno stesso, anche se ho abbastanza sensibilità per capire quanto rilevante sia stata la personalità di Aurelio Roncaglia, sia nell'ambito delle discipline che Egli ha professato, sia per la scuola di allievi che ha cresciuto, sia per il rilievo avuto all'Accademia Nazionale dei Lincei.

Questo può essere testimoniato in vari modi e tra questi ho oggi l'onore ed il piacere di dare lettura di un telegramma che il Presidente Emerito della Repubblica, Carlo Azeglio Ciampi, mi ha indirizzato.

«Signor Presidente, caro Professor Quadrio Curzio, desidero innanzitutto ringraziarla per il cortese invito al Convegno Internazionale promosso dall'Accademia dei Lincei in onore di Aurelio Roncaglia, filologo raffinato, studioso di altissimo profilo e per me, soprattutto, amico carissimo.

Ed è all'amico che oggi avrei desiderato rendere testimonianza, partecipando a questa giornata di studio, se l'età – severa ed intransigente amministratrice delle mie giornate – non me lo impedisse.

Quello che l'anagrafe non mi può precludere, tuttavia, è di sentirmi idealmente presente ed insieme con voi tutti – familiari, allievi, estimatori ed amici – rendere ad Aurelio Roncaglia il tributo della mia profonda considerazione per i suoi meriti scientifici, della mia stima per il suo impegno accademico, del mio affetto per l'amicizia di una vita.

Nel rinnovare il mio ringraziamento, colgo con piacere l'occasione per rivolgere a Lei ed a tutti i partecipanti dell'incontro odierno il mio più cordiale saluto».

La testimonianza del Presidente Ciampi dimostra non solo la profonda stima verso lo studioso, ma anche il rapporto umano di due personalità che certamente hanno reso onore, nelle rispettive opere, al nostro Paese.

ANTONIO PIOLETTI



Egregio Presidente, care colleghe e cari colleghi,

è per me un grande piacere, oltre che un onore, portare in questo prestigioso consesso, in occasione del X anniversario della scomparsa di Aurelio Roncaglia, il saluto della Società Italiana di Filologia Romanza, nel ricordo quanto mai vivo e commosso dell'uomo e dello studioso.

Non è mera formalità ricordare innanzitutto che Roncaglia è stato, a partire dal 1990, il primo Presidente della SIFR per la sua statura di studioso e per il prestigio nazionale e internazionale di cui godeva: dal 1984 Accademico del Lincei, Vicepresidente dell'Union Académique Internationale, Presidente della Société de Linguistique Romane, dell'Unione Accademica Nazionale, della Società Filologica Romana, dell'International Society of Courtly Literature, dal 1992 corrispondente dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres di Parigi.

Ricordare questi riconoscimenti non sembri un omaggio retorico. Essi sono uno dei segni del ruolo che Roncaglia ha ricoperto nel panorama non solo europeo degli studi romanzi.

La fondazione della SIFR rispondeva all'intento di potenziare e sviluppare non solo e non tanto un singolo campo disciplinare quanto un asse formativo di centrale importanza nell'ambito delle scienze linguistiche, filologiche e letterarie, per mantenere viva una tradizione e per riattualizzarla costantemente nei fondamenti che ne costituiscono la base: la centralità del testo, l'interpretazione, il respiro comparatistico.

Le relazioni che seguiranno entreranno puntualmente nel merito del contributo scientifico che Roncaglia ha portato nei diversi ambiti linguistico-letterari di cui si è occupato. Una lezione che mantiene intatta la sua attualità e della quale vorrei qui rilevare alcuni passaggi significativi.

Innanzitutto il rilievo dato a quello che Roncaglia definisce, nel bel *Saggio introduttivo a Mimesis* di E. Auerbach, come «'europeismo' filologico non [...] un'escogitazione occasionale e di parata, ma qualcosa d'intimamente connaturato alla nostra attività, perché – come il radicamento storicista di cui abbiamo parlato – ha una motivazione interna alla logica stessa della nostra disciplina».

La visione panromanza, dunque, nell'approccio ai nostri studi, una «concezione unitaria ed europeista della filologia romanza», che tale sia

«tra i più pensosi e generosi: coloro i quali nei loro studi sentono una responsabilità morale che impegna la tecnica a non restare tale».

Un'applicazione di fondamenti teorici e metodi che ha abbracciato gli ambiti della critica del testo e dell'interpretazione letteraria con rigore scientifico, con tratti di spiccata originalità e di grande sensibilità culturale.

L'attenzione, infine, rivolta agli strumenti necessari alla formazione dei giovani.

Nei tempi di crisi pesante e devastante che viviamo le sue parole ritornano come esempio limpido della tensione ideale che deve animarci nel non perdere di vista la dimensione morale e civile che deve orientare ricerca e didattica.

ROBERTO ANTONELLI

AURELIO RONCAGLIA, LA FILOLOGIA ROMANZA

A dieci anni dalla scomparsa, la figura scientifica e umana di Aurelio Roncaglia è non solo ancora vivissima nella memoria degli studiosi e di quanti hanno avuto la fortuna di conoscerlo e frequentarlo o di leggerlo pur non avendolo magari mai incontrato, ma costituisce tuttora una presenza attiva, un interlocutore autorevole e insieme amichevole e solidale, cui si rivolge il pensiero di quanti praticano la filologia e linguistica romanza e la storia della linguistica e delle letterature romanze, dalle origini ai giorni nostri. Lo testimoniano non solo la decisione dell'Accademia di ricordarlo in questo convegno ma il concorso di presenze e di messaggi, la cui imponenza è tale e tanta che rende ancor più difficile il compito di quanti oggi sono chiamati a parlare. Una ragione fondamentale per un tale concorso di stima — ma certo non la sola — credo la si possa già preliminarmente provare ad indicare: Roncaglia ha davvero rappresentato per molti decenni, nella maniera scientificamente più impegnata e approfondita e nell'impegno dialettico più forte, una vera e propria polarità positiva d'intendere e praticare la Filologia romanza, disciplina dai vasti, molteplici e contrastati confini spaziali e temporali: dall'Europa romanza alla Americhe, all'Africa, perfino all'Asia; dall'età tardo-antica all'Umanesimo, alla contemporaneità. Una disciplina soggetta quindi anch'essa, nel tempo e nello spazio, alle più varie interpretazioni ed esecuzioni teoriche e pratiche, che sempre però aspiravano ad una definizione e ad un punto di coagulazione, o almeno ad una polarità, quella appunto che Roncaglia ha saputo interpretare, per riconoscimento unanime.

I protocolli retorici di circostanza vorrebbero che liminarmente illustrassi l'importanza e la statura scientifica e culturale di Roncaglia, tracciandone la biografia (a cominciare dal folgorante accesso alla Scuola Normale, famosissimo per l'alto punteggio raggiunto) e il *cursus studiorum e honorum*, ed elencando magari tutti i grandi e numerosi riconoscimenti internazionali, dalle lauree *honoris causa*, alle presidenze di numerose e prestigiose istituzioni e Accademie che lo hanno visto insieme autorevolissimo mem-

bro e protagonista, dalla Société de linguistique internationale alla Union académique internationale, alla Società Italiana di Filologia Romanza, che qui sono state rappresentate nel saluto del nostro Presidente e del Presidente della SIFR, l'associazione italiana dei filologi romanzi. Un ricordo particolare, in questa nostra sede, merita però il suo impegno quale segretario e poi presidente dell'Union académique internationale, alla quale ha dedicato, proprio nell'edificio di fronte, anni di proficua attività, con riconosciuto beneficio di molte intraprese scientifiche della nostra Accademia e di quelle consorelle, in Italia e in Europa, a cominciare dal quel *Corpus tropatorum* cui dedicò attentissime cure a passione.

Sarebbe certamente giusto e doveroso soffermarci su questo aspetto, ma il convegno è dedicato innanzitutto a ricordare quel che ad Aurelio Roncaglia è sempre stato più e profondamente a cuore, prima di ogni altro riconoscimento ufficiale o accademico: l'attività di ricerca e l'avanzamento degli studi della sua disciplina, la filologia romanza. Ed al legame fra Roncaglia e la filologia romanza è dedicato il convegno, non solo perché egli ha rappresentato una figura oggi sempre più rara (ma tale era già ai tempi del giovane Roncaglia, che indagava sulle ragioni storiche del cambiamento), una figura sempre più rara di filologo romanzo attivo sull'intera area neolatina, dal Portogallo, dalla Spagna e dalla Romania atlantica, anzi caraibica, alla Romania e dalla Sicilia a Liegi e al Nord-Europa: per di più aperto, culturalmente e scientificamente, a un'Europa comprensiva di tutta la cultura mediterranea, bizantina, araba ed ebraica e a tutta la Slavia. Lo testimonia eloquentemente già il programma del convegno con tanti e illustri relatori che parleranno in modo specifico su tutti, o meglio *quasi* tutti, gli aspetti dell'attività scientifica di Roncaglia, pur se l'assenza del collega Mölk, a cui rivolgiamo i migliori auguri per una pronta guarigione, ci ha privati per ora del contributo importante di uno degli interlocutori più apprezzati dal Maestro.

A spingerci ad analizzare non solo il rapporto di Roncaglia con la sua disciplina ma ad identificare quasi il suo percorso esistenziale e scientifico con la sua disciplina (*Aurelio Roncaglia, la Filologia romanza*), ci ha però indotto non solo quella sua fisionomia complessiva così estesa e competente di studioso, ma la continuità e centralità che nella sua opera ha goduto la riflessione sulle origini, lo sviluppo e il destino futuro della Filologia romanza: un tema presente in alcuni passaggi-chiave della sua ricerca e della sua carriera e una preoccupazione costante di tutta la sua attività scientifica, accademica e politico-culturale.

Quando nel 1954, a soli 37 anni, si insediava come ordinario sulla prestigiosa cattedra dell'Università di Pavia, erano appunto le «ragioni ideali» della Filologia romanza che proponeva all'attenzione dei nuovi colleghi e

degli studenti nella sua prolusione⁽¹⁾ (già ricordata da Madeleine Tyssens in altra occasione⁽²⁾), in un momento in cui la sua disciplina sembrava «attraversare un periodo di crisi» nell'ordinamento universitario (non mi produrrò in facili battute su quel che sarebbe stata la sua reazione nella situazione odierna):

«Come attuare e mantenere l'unità scientifica e didattica di una disciplina che in linea di diritto aspira ad abbracciare tutto il complesso mondo culturale delle lingue e delle letterature romanze, scendendo dai primi documenti linguistici in volgare, anzi dai primi volgarismi attestati negli antichi scrittori, fino ai testi letterari nostri contemporanei, e spaziando dalle coste rumene sul Mar Nero a quelle portoghesi sull'Atlantico, ed ancora, oltre Oceano, fino all'America latina, fino ai dialetti creoli del capo Verde e di Macao?»⁽³⁾.

Se pure quest'ambizione poteva apparire naturale dall'esterno, nei paesi di lingua non neolatina – aggiungeva forse maliziosamente il giovane Roncaglia, sottolineando in realtà una pratica comune sul piano internazionale – «altrettanto naturale è che in ciascuno dei paesi neolatini almeno lo studio della lingua e della letteratura nazionale si distacchi per più diretto impegno da quello delle altre». Tanto naturale che pochi anni dopo un suo ex-docente alla Normale, Gianfranco Contini, poteva a sua volta constatare – forse per autoproiezione – che i grandi maestri della Filologia romanza novecentesca erano stati nella pratica cultori soprattutto o quasi esclusivamente della propria filologia nazionale, e tanto naturale che lo stesso Roncaglia riconosceva le ragioni profonde del processo che stava progressivamente riducendo «quella larghezza di d'interessi e di preparazione che fu di un Vossler» e ch'era allora di uno Spitzer⁽⁴⁾.

«Dappertutto la specializzazione si afferma come necessità, ed è naturale, inevitabile, per molti rispetti anche vantaggioso al progresso degli studi,

⁽¹⁾ *Prolusione a un corso di filologia romanza*, in «Aut aut», 2, 1954, pp. 93-110. I corsivi talvolta utilizzati nelle citazioni sono sempre nostri.

⁽²⁾ Analizzata insieme alla prolusione romana: cf. MADELEINE TYSENS, *Aurelio Roncaglia e la cultura europea medievale*, in *La filologia romanza oggi*, Atti della Giornata di Studio in onore di Aurelio Roncaglia (Modena 19 ottobre 2002), a cura di P. Paradisi e C. Robustelli, Modena 2004, pp. 41-50.

⁽³⁾ *Prolusione a un corso* cit., p. 93.

⁽⁴⁾ E che Roncaglia riconosceva e sottolineava in Giulio Bertoni e Angelo Monteverdi, quali maestri esemplari della propria tradizione; così nel ricordo dedicato ad *Angelo Monteverdi*, in *Cento e Duecento. Nuovi saggi su lingua e letteratura italiana dei primi secoli*, Roma 1971, p. 311: «Non c'era area dell'Europa neolatina, dal Portogallo alla Rumenia, né epoca della sua storia, dall'alto medio evo all'età contemporanea, su cui egli non abbia fermato la sua penetrante attenzione. Non v'è aspetto della ricerca filologica – dalla linguistica alla letteratura, dalla critica testuale alla storia della cultura, dell'indagine erudita all'interpretazione estetica – che non sia stato da lui perseguito con uguale sicurezza ed eleganza metodologica».

che essa affermi le sue esigenze nel campo tanto vasto della nostra materia: dove tende a sceverare, secondo diversi piani di sfaldatura, nella dimensione sociale la linguistica dalla critica letteraria, nella dimensione spaziale lo studio di ciascuna lingua e letteratura da quello delle altre, infine nella dimensione cronologica lo studio del Medio Evo da quello dell'Età Moderna»⁽⁵⁾.

Ma un conto per Roncaglia era riconoscere priorità "nazionali" alle filologie del proprio paese in un ambito romanzo unitario, altra cosa ridurre tutto a filologia nazionale e frazionare aprioristicamente la disciplina per compartimenti stagni; lì poteva effettivamente annidarsi il pericolo:

«La Filologia romanza è destinata a frazionarsi e a risolversi, prima o poi, senza residuo nelle singole discipline speciali? O conserva di fronte ad esse, in mezzo ad esse, una propria giustificazione e un proprio ambito?»⁽⁶⁾.

A tale domanda aiutavano a rispondere non solo le posizioni più volte espresse dai suoi predecessori sulla cattedra romana, e cioè Giulio Bertoni e Angelo Monteverdi (che al tema aveva anch'egli dedicato, fra l'altro, la sua prolusione milanese e il completamento delle monumentali *Origini* di Francesco Novati), ma anche due Maestri di altra disciplina, Giorgio Pasquali e Giacomo Devoto: occorreva rivendicare «contro il dominante "verticalismo didattico" la fecondità di quel punto di vista "orizzontale", largamente sintetico»⁽⁷⁾, che appunto la filologia romanza è rimasta sola a rappresentare nel nostro ordinamento universitario. [...] Nella tradizione latina del medio evo consiste infatti [...] l'unità della nostra materia: è quello il solo nucleo intorno al quale i dati di una ricerca "orizzontale" possono comporsi *a superare il comparatismo nella storia concreta*. E proprio la presenza documentaria di una tradizione che trascende le possibilità ricostruttive della comparazione e largamente attesta spiriti e forme di quella cultura da cui il sorgere delle letterature nazionali fu *preceduto, accompagnato e permeato*, proprio tale presenza è fondamento all'originalità ed esemplarità metodologica dell'esperienza peculiare al neolatinista, *necessariamente filologo* di fronte al puro glottologo indoeuropeista, *naturalmente storico* di una civiltà unitaria di fronte al sociologo studioso di letterature comparate»⁽⁸⁾. Potremmo aggiungere, comparatista nel senso più pieno della parola, proprio perché da tali presupposti Roncaglia deriva una visione unitaria e insieme *sincronica e diacronica* del comparatismo, quella propria tutti i grandi filologi romanzi

⁽⁵⁾ *Prolusione a un corso* cit., p. 94. Il problema, come molti di quelli affrontati nella prolusione pavese, sarà ripreso nella prolusione alla cattedra romana, *Prospettive della Filologia romanza*, in «Cultura neolatina», XVI (1956), pp. 1-13, e sp. p. 3 segg., in una situazione già mutata, con la creazione delle cattedre di Lingua e letteratura latina medievale.

⁽⁶⁾ *Ibid.*

⁽⁷⁾ L'«esigenza di una visione sintetica era ulteriormente riproposta, articolata e arricchita, in *Prospettive della Filologia romanza* cit., p. 4 sgg.

⁽⁸⁾ *Prolusione a un corso* cit., p. 95.

del Novecento; senza pretese egemoniche, come purtroppo si è favoleggiato per anni, con notevoli danni per la disciplina, ma con la coscienza di una specificità propria e appunto, per ragioni storiche, unica nel panorama disciplinare delle lingue e letterature moderne:

«L'istanza unitaria della filologia romanza è dunque legata alla considerazione del momento medievale come costitutivo fondamentale della nostra civiltà. Logico perciò che le cosiddette "questioni d'origini" e la fase medievale delle nuove letterature occupino il primo posto nella nostra attenzione, come già l'occuparono presso i nostri predecessori»⁽⁹⁾.

Con quanto immediatamente segue:

«Ciò non significa che il filologo romanzo debba limitare la sua attività entro i confini cronologici del medio evo; ma in realtà, anche quando egli esce da quei confini, il riferimento alla comune eredità medievale è quel che distingue la sua visuale da quella dello studioso di letterature comparate»⁽¹⁰⁾. È concetto ribadito anche nella prolusione romanza del 1956, ulteriormente articolata, a comprendere anche «quanto si estende ben oltre i confini del mondo romanzo», poiché «non la sola civiltà neolatina, ma tutta la civiltà europea occidentale ha in essa [sc. l'unità culturale del medio evo] le sue radici vitali, la sua solida base comune».

Una storia di "lunga durata" è dunque organica alla stessa natura della filologia romanza, pur se essa non può «pretendere ad un assurdo ruolo di supercattedra: che costringendo, sul piano scientifico, a sintesi inevitabilmente troppo schematiche o troppo disinvolute, finirebbe poi, al limite, col ridurre il filologo romanzo al ruolo di brillante generico»⁽¹¹⁾. È perciò per Roncaglia evidente «che non risolverebbe affatto questo problema chi, posto di fronte al contrasto d'opinioni dianzi prospettato, credesse di poterlo conciliare empiricamente col dire – cosa fin troppo ovvia – che, in fondo, ogni scienza ha i suoi "universalisti" e i suoi specialisti, e che gli uni e gli altri possono benissimo coesistere, ciascuno seguendo la sua vocazione [...]». In realtà, infatti, «La necessità d'integrare un certo specialismo particolaristico con un certo universalismo panromanzo ed europeo è il problema fondamentale e addirittura costitutivo della nostra disciplina; la dualità di prospettive che ne scaturisce condiziona intrinsecamente ogni aspetto ed ogni

⁽⁹⁾ *Ibid.*; è quanto sottolineava, con evidente empatia, ancora una volta, nella personalità del Maestro Angelo Monteverdi: «Al centro della tematica monteverdiana si colloca dunque il nucleo stesso della problematica da cui si definisce la filologia romanza: il lungo e complesso travaglio del trapasso dal mondo antico al moderno, il riconoscimento delle basi su cui questo è venuto costruendosi, delle forze che alla sua formazione hanno variamente concorso, dei valori che si sono realizzati e che ne hanno configurata dal profondo la struttura spirituale», in *Angelo Monteverdi* cit., p. 316.

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*

⁽¹¹⁾ *Prospettive della Filologia romanza* cit., p. 8.

momento della nostra attività. Proprio ciò spiega quella ricorrente sensazione di crisi che ne ha accompagnato lo sviluppo dopo gli iniziali entusiasmi romantici, e che ne domina l'attuale struttura nel quadro generale degli insegnamenti universitari, rendendola così elastica, così restia a lasciarsi cristallizzare in un'accezione rigida e univoca, *Si tratta d'una crisi non contingente e temporanea, ma permanente e connaturata alla stessa definizione della filologia romanza. Frazionamento specialistico ed espansione universalistica sono due prospettive immanenti alla nostra disciplina, perché sono in ogni momento le condizioni esistenziali del suo oggetto*⁽¹²⁾.

La Filologia romanza rimanda dunque a una "lunga durata" particolare, quella garantita dai circa mille e più anni di cultura postclassica comune e dunque da strutture e istituzioni culturali la cui permanenza nel tempo ha formato e forma un nucleo identitario preciso, a condizione di saperne riconoscere il vero specifico: una civiltà formata dall'incontro e dall'incrocio di popolazioni, lingue e culture diverse, anche diversissime, cui il riconoscimento di una lingua e di una cultura comune, quella della tradizione classico-cristiana⁽¹³⁾, fornisce per centinaia d'anni l'elemento di coagulo e reciproco riconoscimento, pur fra tanti conflitti.

Nello stesso anno della prolusione romana (1956) usciva *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* di Erich Auerbach, con quell'introduzione di Roncaglia che ne ha guidato la ricezione italiana e che costituisce uno dei suoi capolavori critici. Le interrelazioni con le prolusioni romana e pavese sono molteplici ed evidenti e particolarmente preziose le convergenze, essendo *Mimesis* ancora oggi, con *Letteratura europea e Medio Evo*

⁽¹²⁾ *Ibid.*, pp. 8-9. La risposta — aggiunge nelle conclusioni, p. 13 —: «non può essere né un'espansione che guardi solo alle ragioni ideali, prescindendo dalle esigenze della specializzazione, né una sfaldatura secondo quel quadro di nazionalità, che rappresenta sì la cristallizzazione di un certo equilibrio, ma non il processo per cui vi si pervenne e non può essere anticipato, né considerato definitivo, senza cadere in una forma di determinismo naturalistico. La filologia romanza può e deve lasciare ad altre discipline tutto ciò che si svolge entro questo quadro senza alterarlo; suo oggetto specifico sarà non la statica, ma la dinamica di questo equilibrio: anzitutto dunque il processo del suo costituirsi (le cosiddette "origini"), ma poi anche tutti quei movimenti attraverso i quali esso viene lentamente modificandosi [...]. Se dunque l'oggetto della filologia romanza è la dinamica di un equilibrio, potremo dire, e non sarà un gioco di parole, che la sua unità non può realizzarsi altrimenti che in un equilibrio dinamico: fra studio delle lingue e studio delle letterature; fra indirizzo naturalistico e indirizzo culturalistico; al limite: fra la prospettiva del frazionamento e la prospettiva dell'espansione.»

⁽¹³⁾ C'è un autore mediolatino, fra i tantissimi studiati, amati e citati da Roncaglia, che torna spesso nei suoi lavori dedicati al nostro tema, Otfried von Weissenburg, poiché, pur animato da spinte "nazionali", tanto da usare letterariamente il proprio volgare, tributava suo malgrado il più alto omaggio al latino e al nuovo crogiolo culturale stabilizzato ed esaltato dalla riforma carolina: «Res mira, tam magnos viros, prudentia deditos, cautela precipuos, agilitate suffultos, sapientia latos, sanctitate praeclaros, cuncta haec in alienae linguae gloriam transferre et usum scripturae in propria lingua non habere!».

latino di Curtius, una delle due più importanti trattazioni dedicate alla letteratura europea intesa come storia di "lunga durata", da Omero a Virginia Woolf. E all'europeismo filologico di Auerbach, Roncaglia dedica ovviamente attenzione particolare: «Questo "europeismo" filologico non è un'escoogitazione occasionale e di parata, ma qualcosa d'intimamente connaturato alla nostra attività, perché [...] ha una motivazione interna alla logica stessa della nostra disciplina. Se non è una mera espressione geografica [...] che altro significa "Europa" se non una tradizione di civiltà comune? E che altro sono le "origini romanze" se non le origini stesse di questa civiltà, le origini dell'Europa? Non dirò che questa concezione unitaria ed europeista della filologia romanza sia generale. Basta che lo sia tra i più pensosi e generosi: coloro i quali nei loro studi sentono una responsabilità morale che impegna la tecnica a non rimanere tale. [...] Presso uno studioso animato da questo ethos, oltre che fornito di larga preparazione, è naturale che il carattere sintetico della nostra disciplina soverchi la spinta alla divisione specialistica del lavoro, e che della filologia romanza non solo si realizzi sul piano tecnico la concezione unitaria, ma s'attui sul piano ideale la concezione più espansiva: la tendenza a porsi come centro per la comprensione e interpretazione storica dello spirito europeo»⁽¹⁴⁾. Roncaglia ne rileva l'estensione, a «trascendere in qualche modo la stessa nozione tradizionale d'"Europa"», cui pure, nota ancora, Auerbach ritorna, usando «il termine di Europa», negli *Epilegomena*⁽¹⁵⁾ a *Mimesis*, «più spesso e volentieri che il termine Occidente», malgrado stesse probabilmente già pensando, sull'esempio goethiano, a una *Philologie der Weltliteratur*⁽¹⁶⁾. Ma, soprattutto, Roncaglia coglie il nodo metodologico fondamentale di *Mimesis*, sottolineando non solo il problema del rapporto fra sincronia e diacronia ma quello fra conoscenza storica e conoscenza strutturale, in un anno, il 1956, in cui le problematiche strutturali erano patrimonio ancora esoterico: «Esiste, certo, il rischio d'irrigidire il discorso critico in astrazioni tipologiche, così come esiste, d'altro canto, l'opposto rischio di disgregare il discorso critico in una contemplazione d'oggetti irrelati. Proprio nella consapevolezza di questi due pericoli sembra a noi di riconoscere il motivo determinante della struttura di *Mimesis*, che cerca garanzia contro il secondo nella linea "storica" assunta come asse della ricerca, e contro il primo nel "metodo dei campioni". È una solu-

⁽¹⁴⁾ *Introduzione* a E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956, pp. XVI-XVII.

⁽¹⁵⁾ *Epilegomena zu Mimesis*, in «Romanische Forschungen», LXV, 1950, pp. 1-18, tr. it. in *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Milano 1973, pp. 233-253.

⁽¹⁶⁾ E. AUERBACH, *Philologie der Weltliteratur* (1952), poi in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern und München 1967, tr. it. in S. Francesco Dante Vico, e altri saggi di filologia romanza, Bari 1970, pp. 177-191 (rist., con introduzione di A. Varvaro, Roma 1987).

zione che può essere discussa, ma che ha il merito d'affrontare in pieno un problema oggi fondamentale; quello del rapporto fra conoscenza storica e conoscenza strutturale, fra considerazione sintetica e considerazione diacronica. Certo si lasciano sfuggire la più generosa ispirazione del libro, coloro che vi leggono soltanto una raccolta di saggi staccati»⁽¹⁷⁾.

Se rimanessimo però soltanto sul terreno metodologico e tralasciassimo quello più direttamente storico, tradiremmo quel che già nel 1954 costituiva un altro elemento innovatore dell'analisi di Roncaglia: la capacità di cogliere, nell'interpretazione delle origini delle lingue e letterature moderne, accanto alla continuità, che le sottrae all'ipoteca ideologica romantico-positivista⁽¹⁸⁾, anche la discontinuità fra mondo classico e moderno e soprattutto la ragione profonda di quella discontinuità e di quelle novità che segnano la fine del mondo antico e la nascita del moderno. Roncaglia è il primo che mentre sottolinea con sottigliezza anche psicologica (ma storicamente fondata, ritengo, sull'acuta e innovatrice prospettiva storiografica del Muratori), una sorta di nazionalismo latente da parte dei romantici francesi e tedeschi, invaghiti delle «vergini energie dei barbari invasori» nell'interpretazione di tale discontinuità, rileva d'altra parte nella «nostra retorica nazionale» l'abitudine opposta: «collocarci col sentimento dal lato della classicità, quasi identificando istintivamente noi stessi nell'antica classe colta imperiale»⁽¹⁹⁾.

Non solo «inconsueto», perciò, come egli stesso affermava, il collocarsi «da un altro punto di vista, *sociale* prima che *etnico*», ma effettivamente del tutto nuovo in un'interpretazione delle *Origini* e quindi, come abbiamo visto, delle tavole costitutive della stessa filologia romanza. Roncaglia, utilizzando acutamente le analisi del Rostovzev e del giovane e coetaneo Sante Mazzarino, indica infatti nella chiusura della classe colta romana, «nell'inerte attaccamento ai propri privilegi», insomma nell'incapacità della classe dirigente romana a rispondere politicamente e culturalmente alla spinta delle masse non urbanizzate la radice profonda della discontinuità: «Per questo il medio evo [...] non è semplice involuzione del mondo classico», dovuta esclusivamente a spinte esterne, «ma evoluzione di nuove forze sociali dopo la frattura col mondo classico»⁽²⁰⁾, sia dal punto di vista linguistico che culturale.

⁽¹⁷⁾ *Introduzione cit.*, pp. XXVII-XXVIII.

⁽¹⁸⁾ La contestazione dell'interpretazione «romantico-positivista» delle *Origini* e la sua relazione con la nascita della filologia romanza sono per Roncaglia sempre preliminari ad ogni discorso sulle *Origini* o sulla filologia romanza: cf. almeno *Le origini* in *Storia della Letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, I. *Le origini e il Duecento*, Milano 1965, pp. 3-269; in particolare 3-17.

⁽¹⁹⁾ *Prolusione a un corso cit.*, p. 100. A conferma, basti del resto pensare alla diversa formula con cui vengono indicate da altri quel che noi ancora definiamo «invasioni barbariche»: per i tedeschi più semplicemente «trasmigrazioni di popoli».

⁽²⁰⁾ *Ibid.*, p. 103.

Per questo — si scuserà l'inconsuetamente lunga citazione — «La cultura elaborata dalla società antica, una volta crollata quella società, orientalizzato e segregato quel nucleo più resistente che in qualche modo poteva continuarla, era rimasta come un immenso relitto galleggiante sul mare tempestoso della società nuova. Questa era formata non soltanto e neppure prevalentemente da barbari (i quali infatti ne furono assorbiti), ma anche e soprattutto da quelle masse, specialmente rurali, che la classicità aveva lasciato vegetare, partecipi dei suoi fondamenti elementari e generici, ma estranee alla sua attiva e profonda elaborazione. Tali masse, eterogenee e prive di proprie tradizioni capaci di significato universale, non potevano non rifarsi all'ideale di quella cultura, della cui luce era pure filtrato in loro qualche barlume, e che sempre sentivano superiore ed esemplare, anche quando non la comprendevano bene o non la comprendevano più. Ma, perduta ormai ogni possibilità di diretto assorbimento, di graduale trapasso, nemmeno potevano svolgerla mantenendosi sullo stesso piano. Dovevano ritrovarne il senso in se stesse, svolgendolo da quel piano elementare che era comune anche a loro, riscoprirlo in quelle tracce e rovine che intorno a loro ne erano rimaste, reinterpretarlo in uno sforzo di lenta elevazione, finché dal loro seno emergesse una cultura nuova, pari in dignità all'antica»⁽²¹⁾.

È un caposaldo interpretativo che tornerà di nuovo nella prolusione romana del 1956, con ulteriori articolazioni, anche diacroniche:

«Perciò lo stesso sorgere delle letterature nazionali non tanto rappresenta, nelle sue immediate conseguenze, la frattura di un'unità spirituale, quanto piuttosto un'estensione di tale unità nella dimensione sociale. Infatti, pur essendo intimamente fecondate dalla cultura dei loro iniziatori, le nuove letterature per la loro veste linguistica facilmente penetrano e presto si diffondono in ogni strato della società. Si popolarizzano così quelle figure e quei miti, quelle immagini e quelle espressioni dell'onore e dell'eroismo guerriero, del corteggiamento e della dedizione amorosa, che avevano primamente ricevuto vita ed elaborazione in ambienti feudali e cortesi. Epica feudale, lirica e romanzo cortese riescono in questo modo a creare il sentimento popolare europeo, e lo improntano per secoli, depositandovi un patrimonio comune che sopravviverà anche al successivo differenziarsi delle tradizioni letterarie e al loro cristallizzarsi come tradizioni nazionali [...]»⁽²²⁾.

Nella grande trattazione delle *Origini* del 1965⁽²³⁾ per la *Storia della letteratura italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, il filo conduttore sarà dunque e sempre, fin dal primo capitolo e dunque prima ancora della forte riaffermazione della singolarità delle origini romanze (cap. II),

⁽²¹⁾ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁽²²⁾ *Prospettive della Filologia romanza cit.*, p. 6.

⁽²³⁾ *Le origini cit.*, pp. 3-269.

il rapporto fra continuità e discontinuità, a partire da quell'analisi storico-sociale ma declinato sul terreno più propriamente culturale e letterario nella dialettica tradizione-innovazione. Roncaglia parte dall'inversione di prestigio determinata dall'avvento del cristianesimo, e quindi dai Padri della Chiesa e dalla fondazione della tradizione classico-cristiana, e ne segue analiticamente gli sviluppi per tutto il Medio Evo sia sul terreno linguistico che letterario, tracciando così implicitamente anche una vera e propria storia del dotto medievale, nella quale il lettore è portato a riconoscere progressivamente la nascita e il primo sviluppo dell'Europa, della cultura europea e dei suoi intellettuali. Una prospettiva che sarà poi esplicitamente perseguita vent'anni dopo, nel 1985, in un capitolo che alle *Origini* del 1965 possiamo considerare come strettamente complementare: il grandioso e minuzioso saggio sulle corti medievali nel volume della *Letteratura italiana* Einaudi dedicato appunto a *Il letterato e le istituzioni*: un insieme di dati e interpretazioni del tutto nuovo e insuperato, come non superate sono le *Origini* del 1965, fortunatamente sottratte all'incultura delle grandi case editrici e dei grandi quotidiani dalla riedizione stampata nel 2006 dalla UTET⁽²⁴⁾ (*Il Corriere della sera* aveva eliminato e malamente sostituito il capitolo in una ristampa dell'intera opera destinata a un vasto pubblico⁽²⁵⁾).

Pensieri certo fondati su fonti e testi e ricerche, ma anche, sarebbe difficile e perfino antistorico negarlo, sulla sensibilità politico-culturale nuova e specifica di Roncaglia quale intellettuale moderno, osservatore per tutta la vita attento e partecipe dei processi storico-politici contemporanei e capace sempre di operare congiunzioni consapevoli fra Passato e Presente⁽²⁶⁾. E del resto non è proprio lui, convinto storicista, che in più occasioni ricorda la famosa proposizione crociana secondo cui ogni storia è storia contemporanea?

A confermarcelo sono ancora le conclusioni della prolusione pavese, in modo del tutto esplicito (e si ricordi la data in cui fu pronunciata, 1954), e quanto mai attuali più di cinquant'anni dopo, in questi giorni:

«Le origini romanze s'identificano, in sostanza, con le origini dell'Europa, ossia della civiltà moderna; e il filologo romanzo si trova proprio sul passaggio obbligato a penetrare, attraverso i documenti della sua formazio-

⁽²⁴⁾ AU. RONCAGLIA, *Le origini della lingua e della letteratura italiana*, Torino 2006.

⁽²⁵⁾ Col titolo *La letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, in venti volumi pubblicati settimanalmente ("Iniziativa in edicola") dal 2005.

⁽²⁶⁾ Si veda del resto la significativa generalizzazione proposta in *Lingue nazionali e koiné latina*, Torino 1988, p. 555: «[...] la diglossia non costituisce un fatto eccezionale. Al contrario, essa può considerarsi carattere naturale d'ogni società in cui tra le classi subalterne e i gruppi detentori del potere (economico e politico) esista (come esisteva nel medio evo, complicato per di più da differenze di composizione etnica) uno stacco marcato (quasi castale) e un accentuato squilibrio di composizione numerica».

ne, questa civiltà nella cui tradizione, nel cui linguaggio ancora viviamo. [...] L'unità d'Europa non è un fatto geografico od etnico, non è in altre parole un dato di natura; ma neppure è un fantasma astratto. È una complessa unità ideale, meglio un processo storico d'unificazione; ed appunto per questo suo inerire alla libera azione umana rappresenta un "valore" sempre in gioco. [...] *Qui è il motivo di un interesse non dilettantesco o accademico, ma concretamente storico, che dà significato e valore ai nostri studi. Qui la responsabilità che impegna la nostra preparazione tecnica a non rimanere puramente tale*»⁽²⁷⁾.

Europa dunque, ma non eurocentrismo: Europa come punto d'incrocio non solo latino-germanico, pur se questo ne costituisce la base più rilevante. Molto precocemente, dal 1949⁽²⁸⁾, inserendosi in un dibattito allora molto acceso e ancor oggi oggetto di discussione, ma stabilendo da allora un punto fermo ineludibile nell'interpretazione delle origini della lirica romanza, Roncaglia riconosceva con nuovi argomenti in una forma ritmica della tradizione arabo-ispánica, la strofa zagialesca, possibili antecedenti della lirica provenzale, per essere confortato poco dopo dalla sensazionale scoperta delle *kharagiat* mozarabiche di Samuel Stern ed Emilio Garcia Gomez. Alla scoperta dedicava prontamente (1953) una raccolta di testi⁽²⁹⁾ e una serie nutrita di saggi, dal 1950⁽³⁰⁾ fino agli ultimi anni della sua vita, quale "Primo capitolo nella storia della lirica europea", come apertamente dichiara il titolo del lavoro pubblicato nel 1973⁽³¹⁾, tesi alla quale convinse anche l'inizialmente scettico Angelo Monteverdi.

La tradizione lirica arabo- ed ebraico-ispánica poteva apparentemente confermare quell'interpretazione "romantico-positivista" delle Origini contro cui i maestri di Roncaglia e lo stesso Roncaglia avevano combattuto e

⁽²⁷⁾ *Prolusione a un corso* cit., p. 108. E alla funzione della filologia romanza nella nuova Europa, che «si avvia alla non facile saldatura soprannazionale delle proprie strutture economico-politiche» è dedicata particolare attenzione anche nell'editoriale *Continuità e rinnovamento* premesso alla nuova serie di «Cultura neolatina», LII (1992), p. 14, attraversato da nuovi timori sul destino della disciplina, e ancora in *L'Europa e la Filologia romanza*, in «Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques», 6e série, IX (1998), pp. 83-94.

⁽²⁸⁾ *Laisat estar lo gazel*, (Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza), in «Cultura neolatina», IX (199), pp. 67-99.

⁽²⁹⁾ *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolarasca. Dalle kharage mozarabiche a Lope de Vega*, Modena 1953.

⁽³⁰⁾ *Muratori e la tesi araba sulle origini della ritmica romanza*, in «Atti della Deputazione di Storia patria per le antiche province modenesi» VIII (1950), pp. 16-30 e in *Miscellanea muratoriana*, Atti del Convegno di Studi Storici in onore di L. A. Muratori (Modena, 14-16 aprile 1950, Modena 1951, pp. 300-314 e *Di una tradizione lirica pretovatoresca in lingua volgare*, in «Cultura neolatina», XI (1951), pp. 213-249.

⁽³¹⁾ *Il primo capitolo nella storia della lirica europea*, in *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, a cura di V. Branca, Firenze 1973, pp. 247-268.

vinto una lunga e dura battaglia storiografica. Roncaglia ne coglie immediatamente le ascendenze in realtà colte⁽³²⁾, frutto di quell'incontro fra la cultura araba e il lato orientale di quella cultura mediterranea che è anch'essa parte ineludibile della storia europea. Non origini popolari dunque della lirica romanza, ma tradizione colta filtrata nella cultura mediolatina e trobadorica dall'anfizona afro-asiatica attraverso la cultura araba ed ebraica di Spagna.

Anche in questo caso la sua posizione è fondata su dati di fatto desunti dall'interpretazione storica dei testi, ovvero su una strenua contestualizzazione storica, su quel culto filologico del *documento* così radicato nella tradizione modenese, da Castelvetro a Barbieri, a Muratori, a Bertoni. Invitato da Diego Carpitella al primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia, in qualità sia di filologo che di musicologo, per tradizione familiare e per proprie competenze e passione, Roncaglia precisa ulteriormente la sua posizione, non pregiudizialmente contraria ad ammettere il ruolo della tradizione orale in un campo particolare, quello appunto del canto popolare, la cui storia toccava in parte «i termini primi del cosiddetto “problema delle origini”, basilare della filologia romanza al momento del suo costituirsi in disciplina scientifico-storica»⁽³³⁾. Definita però l'area dell'etnomusicologia «come quella che ricopre il “campo di suoni” posto al di fuori dell'esperienza culta occidentale euro-centrica» ne riconosce senza esitazione il ruolo e la funzione basilare «per un settore problematico residuo e tuttora irrisolto: un rincalzo specialistico indispensabile al progredire della filologia romanza stessa»⁽³⁴⁾. Se infatti era caduto il presupposto ideologico per cui le “origini” «finivano per lo smarrirsi nelle nebbie della preistoria etnica e dell'ispirazione collettiva» e se dai «precedenti supposti l'attenzione è tornata alle opere esistenti, restituite alla storia del loro tempo», non si poteva «tuttavia negare che fossero rimasti dei residui irrisolti, specialmente concernenti certi aspetti della lirica. S'ha un bel ripetere, col Vossler, che il più antico trovatore conosciuto, Guglielmo IX d'Aquitania, “non ha bisogno di precursori, poiché è egli stesso un precursore”. La formula brillante non giova a spiegare come e dietro quali impulsi questo “precursore” abbia ritrovato le condizioni proprie del canto popolare, con la sua nativa unità di parola e musica, né dov'egli abbia raccolto, sia pure per trattarli da gran signore, qual era, certi spunti tematici visibilmente tradizionali e di sapore

⁽³²⁾ Confermate anche nella soluzione dell'etimologia del verbo *garrire*, in *Il verbum* dicendi 'garrire' nelle kharagiat mozarabiche, in *Letterature comparate; problemi e metodo. Studi in onore di E. Paratore*, Bologna 1981, 4 voll.; III: pp. 973-982.

⁽³³⁾ *Etnomusicologia e filologia romanza*, in *L'etnomusicologia in Italia*, a cura di D. Carpitella, Palermo 1975, pp. 51-67; p. 53.

⁽³⁴⁾ *Ibid.*

popolaresco, certe formule espressive altrettanto scopertamente riconducibili a tecniche d'improvvisazione orale o a schemi memoriali di tipo paremiologico»⁽³⁵⁾. Fino a concludere:

«In questo senso, uno storicismo più aperto alla considerazione di dati sociologici e strutturali, insomma più concreto di quello idealistico-individualista della generazione crociana, viene oggi accorgendosi che una volta spogliate d'apriorismi ideologici insidiosi quanto inessenziali, anche vecchie ricerche di scuola romantico-positivistica, come quelle d'uno Jeanroy o d'un Menéndez Pidal, offrono intuizioni ed osservazioni recuperabili: soprattutto per quanto riguarda il genere tipico dei canti d'amore in persona di donna (*chansons de femme*, *Frauenlieder*, *cantigas de amigo*) e altri generi connessi (come, per esempio, le albe)»⁽³⁶⁾.

Estrema apertura ai dati “sperimentali”, potremmo dire, senza apriorismi, in nome del “vero” e del “certo” vichiano ma soprattutto della tradizione modenese, specialmente muratoriana, fino a Bertoni (è un capitolo fondamentale della filologia di Roncaglia, su cui sono in questa sede obbligato a sorvolare e su cui peraltro già molto di condivisibile è stato scritto⁽³⁷⁾): filologia e storia costituiscono dunque un binomio inscindibile, per l'accertamento dei fatti e dei testi, un'istanza unitaria imprescindibile per l'ecdotica anche dei testi moderni, così legata eppure così diversa e particolare rispetto a quella dei classici.

Quando precedentemente abbiamo citato l'introduzione a *Mimesis*, non sarà sfuggito il cenno di Roncaglia alla «spinta» che in Auerbach avrebbe potuto soverchiare la «divisione specialistica del lavoro». Non credo si possa assumerla come una critica al grande filologo tedesco, ma certamente come una precisazione rispetto alle proprie personali propensioni metodologiche, all'interno di quel quadro unitario che Roncaglia ha proposto della Filologia romanza come di disciplina “connaturalmente” in crisi fra spinte “sintetiche” e “specialistiche”. E in effetti non sarebbe completa l'equivalenza proposta *in limine* fra Roncaglia e la Filologia romanza se prescindessimo dalla sua pratica specialistica, in realtà il terreno su cui più ha lavorato: anzi, il suo terreno forse prediletto.

Se è lecito un ricordo personale, quando mi presentò in Biblioteca vaticana, al mio primo ingresso in uno dei luoghi mitici della ricerca storica e filologica, al segretario addetto alle tessere, che si profondeva in grandi complimenti per le *Origini* della Garzanti, appena uscite, rispose quasi con

⁽³⁵⁾ *Ibid.*, p. 56.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*, p. 63.

⁽³⁷⁾ Cf. F. MARRI, *Roncaglia e Muratori*, in *La filologia romanza oggi* cit., pp. 91-94; nello stesso volume è ristampato il saggio di Roncaglia su *Ludovico Antonio Muratori e le origini dell'Europa* alle pp. 125-138.

una smorfia, in lui caratteristica, dichiarando che in realtà egli preferiva il lavoro di scavo, i sondaggi su argomenti specifici: era quelli i terreni che egli considerava di vera ricerca. Ne rimasi stupito: pensai che la risposta fosse dettata da *understatement* o da un pizzico di snobismo, ma in realtà nell'affermazione c'era molto di vero e caratteristico della sua personalità, sottolineato non per nulla anche nel suo ricordo di Angelo Monteverdi⁽³⁸⁾: il piacere del lavoro di scavo e dell'approfondita e individua prospezione ed interpretazione dei testi, tanto da considerare sempre del tutto inessenziale la raccolta dei propri scritti (ma un volume dedicato ai saggi sull'epica francese è proprio da oggi disponibile⁽³⁹⁾) e dal non aver quindi mai provveduto ad unificare le proprie edizioni marcabruniane o i saggi di provenzalistica.

Ecdotica ed edizioni costituiscono, come esercizio specialistico privilegiato, l'altro aspetto fondamentale della filologia romanza (per quanto ovviamente non esclusivo), ad essa «connaturato», per usare un termine dello stesso Roncaglia. Per Roncaglia è stato, durante tutta la vita, un assioma valido tanto nella teoria quanto nella pratica, tanto da far affermare molto recisamente, nella Giornata di Studio modenese del 2002, come un dato emergesse «chiaro e incontrovertibile» dalla bibliografia dei suoi scritti: «il prevalere su tutti gli altri dell'interesse per la critica del testo»⁽⁴⁰⁾.

Se in ambito antico-francese alla *Chanson de Roland* dedicò un'edizione integrale, ancora giovanissimo, nel 1947 (ma del versante antico-francese della sua produzione parlerà con ben altra competenza Madeleine Tyssens), è certamente alla filologia provenzale, e in particolare trobadorica, che Roncaglia ha dedicato attenzioni particolari e continue (pur se le correzioni al *Mistero provenzale di S. Agnese*⁽⁴¹⁾ costituiscono ancora oggi un passaggio decisivo per l'edizione del dramma). Fra tutti i trovatori scelse uno dei più difficili e rappresentati nella tradizione manoscritta, Marcabruno, pubblicando i componimenti più ardui e controversi, a tradizione plurima, mentre di molti altri forniva nei corsi universitari e nelle relative dispense nuove edizioni provvisorie e nuove soluzioni per passi fino ad allora incompresi. Le particolari caratteristiche della tradizione di Marcabruno si prestavano in modo particolare a praticare una rigorosa metodologia neo-lachmanniana, quella appresa da maestri come Michele Barbi, Giorgio Pasquali, Alfredo

⁽³⁸⁾ MONTEVERDI, *Cento e Duecento* cit., p. 314.

⁽³⁹⁾ AU. RONCAGLIA, *Epica francese medievale*, a cura di A. Ferrari e M. Tyssens, Roma 2012.

⁽⁴⁰⁾ S. GUIDA, *Aurelio Roncaglia editore di testi romanzi*, in *La filologia romanza* cit., pp. 79-90, p. 79.

⁽⁴¹⁾ *Il mistero provenzale di Sant'Agnese*, Testi e appunti del corso di Filologia romanza tenuto dal prof. Aurelio Roncaglia per l'anno accademico 1966-67, Roma 1967, e *Appunti per una nuova edizione del mistero provenzale di Sant'Agnese*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli 1973, pp. 573-591.

Schiaffini, Angelo Monteverdi, il giovanissimo Gianfranco Contini e tanti altri con cui si trovò giovanissimo in contatto, ma soprattutto, nel caso specifico, i grandi linguisti e provenzalisti tedeschi della prima metà del Novecento, che avevano collocato all'avanguardia la provenzalistica fra i vari rami dell'ecdotica romanza. Il presupposto ineludibile di un'ecdotica filologicamente matura era per Roncaglia la tensione verso la lezione genuina dell'autore, esercizio preliminarmente ed ineludibilmente linguistico⁽⁴²⁾ e storico-culturale, particolarmente importante, delicato e complesso per un autore come Marcabruno:

«Si tratta [...] di ricercare nei documenti e di ricercare in noi stessi il maggior numero possibile dei presupposti che furono familiari a quegli ascoltatori ed al poeta stesso. Ricerche di lessicologia e fraseologia che rivendicano, chiariscono, o anche solo confermano il significato di vocaboli ed espressioni, rievocazioni di motivi che vivevano nella simbologia biblico-esegetica o nella tradizione proverbiale corrente, riferimenti a dati di storia, di geografia e di costume deducibili da fonti coeve, riscontri con passi paralleli di Marcabruno e dei suoi imitatori, permettono [...] di stringere più da vicino il testo, e di fornire un'interpretazione più completa e più coerente di quelle date sinora»⁽⁴³⁾.

A tali principi è restato fedele in ogni lavoro, tanto che ancor oggi, malgrado una recente edizione completa di Marcabruno, preparata in *équipe*, i suoi saggi rimangono fondamentali e in realtà richiamano all'opportunità di riprendere il cammino interrotto (lo conferma giustamente il sito online "Rialto" affiancando all'edizione inglese tutti i contributi marcabruniani pubblicati in edizione definitiva da Roncaglia).

Attento anche alla possibilità della presenza di varianti d'autore (ne rilevò una presenza sicura proprio in Marcabruno, poi adottata nei manuali quale caso esemplare), ovvero alla possibilità pratica di rispondere a uno degli argomenti teoricamente più solidi nella famosa contestazione di Bédier al sistema lachmanniano, non ha mai esitato a ricercare anche tramite la contaminazione di lezioni (perlomeno in caso di errori evidenti o di senso mancante⁽⁴⁴⁾), e dunque nel punto più controverso, oggi, dell'approc-

⁽⁴²⁾ Alla linguistica Roncaglia dedicò molteplici saggi e lavori, comprese due grammatiche storiche, d'oc e d'oïl, ancora oggi largamente in uso.

⁽⁴³⁾ *Marcabruno*: Al departir del brau tempier (*BdT* 393, 3), in «Cultura neolatina», XIII (1953), pp. 5-33; in particolare, p. 6.

⁽⁴⁴⁾ «J'ai voulu simplement montrer que pour éditer convenablement les poèmes des troubadours force nous est de combiner les témoignages. C'est en somme la même thèse que M. Delbouille a soutenu dans sa communication plus générale sur *La philologie médiévale et la critique textuelle* au Congrès de Québec (1971). On ne peut pas renoncer à des interventions de critique combinatoire et conjecturale là où il s'agit de la substance même du texte, pour ne pas courir le risque de quelque mélange arbitraire là où il ne s'agit que de détails insignifiants», in *La critique*

cio neo- e trans-lachmanniano, quella «genuinità e correttezza» della lezione tramandata, «in ogni particolare di sostanza e di forma». L'accertamento della lezione "autentica" costituiva lo scopo della filologia, come affermava in limine ai *Principi e applicazioni di critica testuale*⁽⁴⁵⁾ e non si stancava di ripetere, individuando in tale tensione, come Joseph Bédier, seppure con metodologia diversa, un dovere *etico*, lo stesso che aveva riconosciuto in Auerbach e nell'attitudine necessaria ad ogni filologo. È quanto ribadirà ancora una volta esplicitamente nel 1978, avanzando la proposta di un'edizione complessiva della lirica provenzale, il *Corpus Tropatorum*, a proposito delle particolari problematiche ecdotiche poste dalla tradizione trobadorica:

«Tout philologue roman conscient de la qualité stylistique donc de la dignité littéraire de la lyrique des troubadours, ne pourra jamais se satisfaire de solutions textuelles moins rigoureuses de celles que tout philologue classique exige pour les monuments de la lyrique ancienne. Même si dans notre cas la tradition est plus mouvante, car la distance qui sépare les auteurs et les copistes n'est pas si grande, et la langue des uns est encore la langue vivante des autres; même si dans la tradition des chansonniers médiévaux des faits de contamination (à la limite: des prises de copie d'après la récitation orale) ont pu se greffer plus facilement, avec la conséquence de brouiller l'image formelle du *stemma codicum*, les exigences primaires et irrenonçables de la critique textuelle vis-à-vis des troubadours ne diffèrent guère de celles que tout le monde reconnaît valables vis-à-vis des poètes grecs et latins»⁽⁴⁶⁾.

Anche in tale occasione⁽⁴⁷⁾, riconosceva peraltro, con apertura precoce (affiancabile a quanto contemporaneamente proponeva il grande amico D'Arco Silvio Avalle⁽⁴⁸⁾), la complementarità di un diverso principio, quello teso a ricostruire la storia e il senso di ogni singolo manoscritto. Era una posizione che risaliva in parte ad uno dei suoi maestri, Giorgio Pasquali, quando questi contro Paul Maas sosteneva la necessità di una «storia della tradizione e critica del testo». Proprio nella sua scuola, con Anna Ferrari, a partire dalla filologia lusitana⁽⁴⁹⁾, tale inclinazione trovava nuovo impulso e

textuelle et les troubadours (quelques considérations), in «Cultura neolatina» XXXVIII (1978), pp. 207-214; p. 214.

⁽⁴⁵⁾ AU. RONCAGLIA, *Principi e applicazioni di critica testuale*, Anno accademico 1974-75, Roma 1975, dispense poi ristampate in volume più volte.

⁽⁴⁶⁾ AU. RONCAGLIA, *La critique textuelle* cit., p. 208.

⁽⁴⁷⁾ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁽⁴⁸⁾ D'A. S. AVALLE, *Fenomenologia ecdotica del Medioevo romanzo* (1972), ora in D'A. S. Avalle, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze 2002, pp. 125-153; *La filologia romanza e i codici* (1991), ora in *La doppia verità* cit. pp. 205-211.

⁽⁴⁹⁾ A. FERRARI, *Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti)*, Paris, 1979; per la definizione di "filologia

si veniva definendo come «filologia materiale», intendendo con ciò riprendere intuizioni del fondatore della scuola romana, Ernesto Monaci, e nel contempo sottolineare le condizioni specifiche della filologia romanza in quanto filologia moderna, come con formula icastica aveva enunciato Gianfranco Contini, proprio nell'epicedio di Joseph Bédier:

«Le sue teorie non fanno che illustrare la libertà dello scriba romanzo, la sostanziale equivalenza di nuova copia a nuova edizione; ossia in un altro aspetto, la definizione stessa di filologia romanza».

Roncaglia ha sempre affermato l'imprescindibilità, nella critica del testo, di «corredare le affermazioni teoriche e i consigli metodologici con esempi concreti, tratti dal lavoro critico», poiché «Ogni caso costituisce un problema a sé, e non esiste un metodo assoluto, buono per tutti i casi. Quello che chiamiamo metodo è in realtà una somma d'indicazioni estratte da concrete esperienze storiche, e nello stesso modo – storicamente – s'evolve e si perfeziona»⁽⁵⁰⁾.

Forse proprio a partire da tali riflessioni, nel 1974, chiamato a esporre nel *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza* la propria visione generale della critica testuale, in dittico dialettico col grande bédieriano francese Félix Lécroy, ne estraeva la sostanza metodologica e proponeva quella che a tutt'oggi appare la più sottile e stimolante esposizione delle problematiche teoriche della critica testuale romanza post-lachmanniana e che varrà quindi ricordare per intero:

«[...] bisogna riconoscere con chiarezza e mantenere ben saldo che i due tipi d'edizione tra i quali oscilla la pratica e disputa la teoria – da un lato il ricostruttivo, fedele ai principi lachmanniani canonizzati *geometrico more* dal Maas (o perseguito attraverso procedimenti probabilistici anche diversi da quelli della stemmatica tradizionale); d'altro lato il documentario, ancorato, secondo l'insegnamento bédieriano, a un "manoscritto di base", con eventuale estensione d'interventi restaurativi rigorosamente circoscritta ai casi in cui risulti indiscutibile l'evidenza interna della corruttela e altresì del modo di sanarla- non rappresentano un'opposizione di metodi in concorrenza per un medesimo scopo, ma un'alterità di soluzioni pertinenti a problemi distinti e funzionali a scopi differenti. Attraverso un vaglio razionale di tutte le attestazioni in nostro possesso, l'edizione ricostruttiva si sforza di scoprire e ripercorrere le linee del sistema di collegamento che ha trasmesso a noi il testo, nell'ambizione di raggiungere, come oggetto ideale di conoscenza, uno stato del testo quanto più possibile conforme a quello impostato in partenza dall'emittente d'origine [...]. L'edizione documentaria-

materiale" R. ANTONELLI, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOF ROSA, IV. *L'interpretazione*, Torino 1985, 141-243, in particolare p. 207.

⁽⁵⁰⁾ *Principi e applicazioni* cit., p. 16.

ria, invece, concentra l'attenzione su una singola stazione ripetitrice, assunta come particolarmente significativa, e mira a riprodurre con fedeltà, nella sua natura d'oggetto reale d'esperienza, il testo messaggio quale fu recepito e ritrasceso nel momento e nell'ambiente determinati che quella stazione rappresenta, prescindendo dal grado della sua conformità all'originale e solo curando quella congruenza interna che l'eliminazione dei più flagranti e intollerabili rumori meccanici basta a restaurare [...]. L'alternativa che si pone a ogni editore di testi non concerne dunque la metodologia generale, ma la *finalità specifica*: non si tratta di scegliere quale procedimento sia in ogni caso da preferire, ma caso per caso *quale testo più importi presentare: il rappresentante empiricamente dato d'una fase della tradizione, o il capostipite idealmente ricostruito di tutta la tradizione*»⁽⁵¹⁾.

Nella critica trobadorica Marcabruno rappresentava però, oltre che un caso ecdotico esemplare, anche un punto di snodo fondamentale per l'interpretazione di tutta la poesia provenzale, già nella tradizione filologica ottonecentesca.

Sin dai primi lavori marcabruniani Roncaglia riconosce l'unità ideologica e culturale della lirica di Marcabruno, un poeta di valore assoluto, spesso accostato a Dante per la forza linguistica e per l'esposizione ideologica, impegnato in un'aspra battaglia moralizzatrice e moralistica, fino alla trivialità, contro la *fin'amor* cortese, in nome di un'altra *fin'amor*, clericale e vicina alle posizioni cisterciensi. In interventi successivi dedicati a capire appunto il dettato originario dell'autore, Roncaglia smonta le interpretazioni precedenti, che proponevano una doppia immagine di Marcabruno, poiché non riuscivano a dar conto di alcuni componimenti apparentemente difforni dalla linea poetica maggioritaria.

Al nucleo marcabruniano, e in stretta connessione, si affiancano complementariamente molteplici ricerche, in parte pubblicate come saggi autonomi, in parte affidate alle dispense dei corsi universitari, sempre concepiti in stretta interconnessione con l'attività scientifica. Roncaglia⁽⁵²⁾ affronta così, con una strategia che almeno *a posteriori* appare programmatica, pur rispondendo talvolta a stimoli contingenti, alcuni punti chiave della storia della lirica provenzale: il riconoscimento della partecipazione di Chrétien de Troyes al dibattito fra Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga sulla

⁽⁵¹⁾ *La critica testuale*, in XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza (Napoli, 15-20 aprile 1974), *Atti*, Napoli-Amsterdam, 1977-1981, 5 voll.; I: 1978, pp. 481-488, e particolarmente p. 482. Si tenga presente che negli stessi anni Roncaglia aveva promosso, e prefato, l'edizione fotografica e lo studio codicologico del grande canzoniere estense: *Il canzoniere provenzale estense*, riprodotto per il centenario della nascita di Giulio Bertoni, con introduzione di D'A. S. Avalle e E. Casamassima, parte I, Modena 1979.

⁽⁵²⁾ Che aveva già pubblicato una famosa antologia della letteratura d'oc e d'oïl, *Le più belle pagine delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano 1961.

concezione amorosa, già individuato dal suo grande Maestro e amico Maurice Delbouille (un evento capitale nella storia della lirica provenzale)⁽⁵³⁾, l'edizione e l'interpretazione della tenzone fra Uc Catola e Marcabruno sull'ideologia d'amore⁽⁵⁴⁾, la tenzone fra Raimbaut d'Aurenga e Guiraut de Bornelh sulla funzione della poesia, la famosa rassegna canonizzante di Peire d'Alvernha (*Chantarai d'aquetsz trobadors*), la poesia di Bernardo di Ventadorn⁽⁵⁵⁾, ecc. ecc., sempre con rilevanti accertamenti ecdotici e/o storico-culturali.

Nel 1969, stimolato da un libro di Ulrich Mölk, *Trobar clus*⁽⁵⁶⁾ affrontava analiticamente, ma sempre a partire dalla specificità e dalla storicità dei testi, alcuni problemi fondamentali per l'interpretazione della lirica trobadorica, fino a coinvolgere, in garbata polemica, anche le metodologie ermeneutiche elaborate da Paul Zumthor e Robert Guette, convinti assertori dell'inesistenza di una dimensione ideologica nella poesia trobadorica, concepita come «una poesia [...] essenzialmente formale, dove "le thème n'est qu'un pretexte [...] Le style est tout, et l'argument idéologique n'est qu'un matériau"»⁽⁵⁷⁾. Proprio a partire dall'interpretazione di un sintagma marcabruniano, *trobar naturau*, Roncaglia ne indicava l'estrema pertinenza ideologica e storico-culturale e ne ricostruiva, lungo la tradizione trobadorica, le presenze e il senso, disegnando un quadro complessivo nuovo, avvincente e convincente, sia sul piano storiografico che metodologico, almeno per quanto riguardava le prime tre generazioni poetiche trobadoriche, con rilevanti ricadute anche teoriche. La risposta di Erich Köhler⁽⁵⁸⁾ tentava di riproporre un'immagine di Marcabruno e della storia della lirica provenzale sostanzialmente tradizionale, cui Roncaglia replicava con successive conferme⁽⁵⁹⁾, fin-

⁽⁵³⁾ M. DELBOUILLE, *Les «senhals» littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages*, in «Cultura neolatina» XVII, pp. 49-73; AU. RONCAGLIA, *Carestia*, in «Cultura neolatina» XVIII, pp. 121-137.

⁽⁵⁴⁾ *La tenzone fra Ugo Catola e Marcabruno*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano 1968, pp. 203-254.

⁽⁵⁵⁾ *La generazione trobadorica del 1170*, testi e appunti del corso ... a.a. 1967-68, Roma 1968; *I trovatori*, testi e appunti per il corso a.a. 1969-70, Roma 1970; *Lobadol*, in *Studi in onore di F. Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno*, Roma 1984, pp. 655-660; *Il trovatore Bernart de Ventadorn*, materiali e appunti per il corso ... a.a. 1984-85, Roma 1985, ecc. oltre a numerosissime recensioni e schede in «Cultura neolatina», a volte con rilievi del tutto nuovi e importanti.

⁽⁵⁶⁾ U. MÖLK, *Trobar clus, trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der trobadors*, München 1968.

⁽⁵⁷⁾ AU. RONCAGLIA, «Trobar clus: discussione aperta», in «Cultura neolatina», XXIX (1969), pp. 5-51.

⁽⁵⁸⁾ E. KÖHLER, «Trobar clus»: discussione aperta. Marcabru und die beiden «Schulen», in «Cultura neolatina», XXX (1970), pp. 300-314.

⁽⁵⁹⁾ *Riflessi di posizioni cisterciensi nella poesia del XII secolo*, in *I Cisterciensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Roma* (17-21 maggio 1977), Roma, pp. 11-22 (rist. in *La lirica*, a c. di L. Formisano, Bologna 1990, pp. 257-282).

ché Nicolò Pasero⁽⁶⁰⁾, con metodologia intertestuale affine a quella dispiegata da Delbouille e Roncaglia nell'accertamento del dibattito ideologico fra Bernardo, Raimbaut e Chrétien, riconosceva nella pastorella di Marcabruno un attacco contro Guglielmo IX, confermando non solo l'interpretazione della pastorella già fornita da Roncaglia, ma accertando definitivamente il ruolo ideologico giocato da Marcabruno e dalla sua poesia nella costituzione della tradizione lirica trobadorica. Non *trobar clus* o *trobar leu* (o almeno, non soltanto differenziazioni puramente stilistiche) non poesia formale, ma differenti linee storico-culturali e veri e propri scontri ideologici.

Insomma un mosaico, quello trobadorico costruito da Roncaglia in tanti anni di strenua attività di ricerca, che offre già i pezzi principali di una nuova ideale storia della lirica provenzale: per frammenti sì, ma in realtà per punti chiave che indirizzano a nuove interpretazioni; qualcosa ancora da fare. Perché non ce la offrì il suo stesso fondatore? Credo che una delle ragioni fondamentali, apparentemente contraddittoria in uno studioso talvolta così audace nelle proposte ecdotiche e storico-culturali relative a singoli argomenti e questioni, sia stata proprio la sua somma prudenza storico-filologica e quella tensione scientifica tutta volta agli accertamenti specialistici, quelli che amava definire i «sondaggi in profondità»: il grande affresco storico si sarebbe potuto comporre quando si fossero chiariti i punti ancora problematici, a cominciare dalla posizione di quel Jaufrè Rudel intorno a cui non a caso moltissimo pensò e disse ma poco scrisse, perché – confidava – non gli era ancora del tutto chiaro il suo ruolo fra Guglielmo IX e Marcabruno.

Non il rifiuto aprioristico quindi del quadro complessivo: quello l'aveva già offerto almeno due volte, nelle *Origini* e nelle *Corti medievali*, ma ancora una volta la convinzione che la Filologia romanza consiste nella ricerca dell'ottimo punto d'equilibrio fra ricerca specialistica e interpretazione complessiva «in quanto prospettive immanenti alla disciplina» e che così delicato punto d'equilibrio non è vincolabile a circostanze esterne, a un libro e a un editore: in qualche modo è immanente alla ricerca stessa nella sua articolazione e varietà, quando è vera ricerca. Roncaglia il punto di equilibrio all'interno della propria ricerca lo aveva trovato da tempo nei suoi sondaggi in profondità e nella straordinaria articolazione e coerenza del suo impegno. Non avvertiva affatto la necessità di ulteriori esposizioni: dovevano essere i ricercatori e i lettori, semmai, a rendersene conto, che è proprio ciò che tentiamo ancora di fare con questo convegno.

⁽⁶⁰⁾ N. PASERO, *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità* in «L'autrier jost'una sebissa» (*BdT* 293, 30), in «Cultura Neolatina», XLIII (1983), pp. 9-25 (rist. parziale in *Il punto su: i trovatori*, a cura di M. Mancini, Roma-Bari 1991, pp. 153-162).

MADELEINE TYSENS

LA LITTERATURE FRANÇAISE MEDIEVALE

Dans l'œuvre foisonnante que nous évoquons aujourd'hui, deux massifs se détachent tout particulièrement, révélant l'intérêt passionné d'Aurelio Roncaglia pour l'éclosion, au nord et au sud du territoire gallo-roman, de deux genres qui devaient façonner l'imaginaire européen.

Le premier concerne l'épopée française, qui fut assurément l'un de ses terrains de prédilection. Sans tenir compte de quelques notes bibliographiques ou d'articles de vulgarisation, on relève dix-sept études, très amples pour la plupart, et très fouillées. Douze de ces études se trouvent aujourd'hui réunies dans ce recueil *Epica francese medievale*, opportunément sorti de presse depuis peu⁽¹⁾ et dont il avait lui-même autrefois conçu le projet et prévu l'ordonnance.

Il avait voulu placer en tête l'exposé qu'il avait prononcé en 1969 au colloque international *La poesia epica e la sua formazione*, consacré par cette même Académie aux manifestations de la narration héroïque, depuis la plus haute Antiquité, dans toute l'Europe et dans le monde oriental⁽²⁾.

Il convient de replacer cet exposé⁽³⁾, *Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta*, dans le discours critique de l'époque.

La première moitié du XX^e siècle avait été animée par une polémique où s'opposaient les systèmes théoriques qui entendaient décrire la genèse de toutes nos chansons. A la suite des romantiques, les traditionalistes imaginaient qu'une série de brefs poèmes avaient transmis la mémoire des faits carolingiens, en les déformant et en les amplifiant peu à peu; au contraire, les individualistes, à la suite de Joseph Bédier, attribuaient à l'inspiration d'un poète la construction libre de chaque chanson, au départ de bribes de

⁽¹⁾ In «Storia e Letteratura, Raccolta di Studi e Testi» 245, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, XXI-282 pp.

⁽²⁾ Atti del Convegno Internazionale (Roma 28 marzo-3 aprile 1969) Roma Accad. Naz dei Lincei, 1970.

⁽³⁾ *Ibid.* pp. 277-293. Cet exposé est reproduit aux pp. 3-22 du volume *Epica Francese Medievale* évoqué ci-dessus (n. 1).

narration, conservées, avec des reliques, dans les monastères installés au long des routes de pèlerinages.

Dans les années '50, le débat s'était fait plus vif: d'une part, les néo-traditionalistes pensaient pouvoir retrouver, au départ d'indices de toute nature, le contenu des poèmes successifs qui avaient scandé le parcours du fait historique vers la chanson légendaire; d'autre part, on mettait l'accent sur le style formulaire des épopées françaises, on le comparait à celui de l'épopée homérique ou à d'autres pratiques narratives attestées dans des domaines parfois fort éloignés, et on pensait trouver là la preuve d'une diffusion, voire d'une composition et d'une permanente recomposition orale.

Roncaglia dénonça à diverses reprises – non seulement pour la naissance de la chanson de geste, mais aussi pour la naissance du *trobar* provençal – la vanité de théories qui prétendent unilatéralement la naissance d'un genre, avec ses thèmes et ses structures formelles. Il prônait une tout autre démarche: l'examen au cas par cas, sans *a priori*, et la mise en place chronologique des éléments significatifs de contenu et de forme.

En 1957 déjà, au colloque de Liège, *La technique littéraire des chansons de geste*, il avait illustré cette démarche par l'examen d'un problème précis, celui des relations entre le refrain des plus anciennes chansons et l'hexasyllabe féminin, dit «vers orphelin», qui clôtüre les laisses de certaines chansons plus tardives: le second apparaît comme un succédané du premier, l'un et l'autre, clausule, marquant, avec le vers initial, les frontières de la laisse⁽⁴⁾.

Ici même donc, en 1969, il s'attache à nouveau à illustrer cette démarche pour deux problèmes précis: un problème de contenu historique et un problème formel.

– Au départ de versions parallèles, la critique s'efforce, on l'a dit, de reconstituer les poèmes archaïques antérieurs à nos chansons. Mais, observe Roncaglia, elle ne parvient pas à remonter au-delà de l'an Mil:

«sembra che ci sia un salto, come se la fioritura epico-legendaria, che nei secoli XI e XII prorompe da ogni lato, avesse compiuto un recupero di memorie in qualche modo archiviate».

La chanson *Raoul de Cambrai* illustre bien cette récupération. Composée au XII^e siècle, elle évoque un conflit féodal de 943: mais la personnalité des adversaires, les péripéries sauvages du conflit évoquent une autre guerre,

⁽⁴⁾ «Petit vers et refrain dans les chansons de geste», in *La technique littéraire des chansons de geste*, Colloque international tenu à l'Université de Liège du 4 au 6 septembre 1957, Les Belles Lettres, Paris 1959, pp. 141-159. Cet exposé est reproduit aux pp.127-140 du volume *Epica Francese Medievale*.

plus récente, qui opposa Louis VII et Raoul de Vermandois à Thibaut IV de Champagne: l'évocation du passé légendaire et des souvenirs liés aux traditions dynastiques des grandes familles émane de l'actualité vivante.

– On l'a dit, le style formulaire semble à beaucoup la marque d'un art populaire, traditionnel et largement improvisé. Roncaglia rappelle que nos formules sont conditionnées par la coupe 4/6 du décasyllabe épique; que l'origine savante de ce vers (dérivé peut-être de l'alcmancien classique) ne fait aucun doute, et qu'il apparaît très tôt (avant le IX^e siècle) dans la poésie savante (poésie rythmique médiolatine, poésie liturgique) avant de passer dans les anciennes Vies de saint en langue vulgaire. Il souligne que cette filiation formelle, et d'ailleurs l'ensemble des procédés stylistico-rhétoriques mis en œuvre, révèlent la personnalité d'auteurs lettrés, qui voient dans la mort héroïque du combattant une autre forme du martyr:

«Quella che s'intravvede non è una tradizione spontanea, orale, ma una tradizione curiale, archivistica e scolastica, deliberatamente mantenuta e deliberatamente variata, in funzione d'interessi precisi da una consapevole pubblicistica letteraria».

Car l'hypothèse bédierienne des routes de pèlerinage est loin de rendre compte de toute la texture des chansons. L'auteur du *Roland*, en effet, ne développe pas seulement les thèmes édifiants de la mort héroïque, du combat entre le Bien et le Mal; il se fait aussi l'écho de grands intérêts politico-religieux, impliquant les puissants, la papauté et de grandes familles de toute l'Europe.

La plupart des recherches épiques d'Aurelio Roncaglia sont consacrées à cette *Chanson de Roland*, «vertice poetico e centro ideale della fioritura epica francese». Edition, commentaires textuels, synthèses historiques, enquêtes géographiques, s'échelonnent sur 50 années, de 1947 à 1997.

Notre confrère a toujours professé que l'exigence à laquelle répond la critique textuelle est fondamentalement une exigence morale plus encore qu'une exigence scientifique, «la volontà d'attingere e il dovere di rispettare scrupolosamente [...] il genuino articolarsi di sostanza e forma del testo-messaggio». Son édition de la version oxonienne de la *Chanson de Roland*⁽⁵⁾ est un modèle de critique textuelle attentive et pondérée; il refuse toute reconstruction arbitraire, mais il n'accepte pas davantage l'hyperconservatisme de l'école française. Justifiant chacune de ses interventions, il corrigera donc les leçons qui contreviennent au sens, à la métrique ou à

⁽⁵⁾ *La Chanson de Roland*. Edizione integrale con apparato critico, introduzione e appendice, Società Tipografica Modenese, Modena 1947 (Testi e Manuale dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Univ. di Roma n. 27), 256 pagine.

l'usus scribendi. Dans un article ultérieur⁽⁶⁾, il démontrera d'ailleurs comment, à regrouper les fautes similaires contre la métrique, on peut mettre en évidence le mécanisme d'une faute récurrente, la tendance analytique d'un copiste qui répète une préposition là où le poète usait du complément polymembre.

Ailleurs, une enquête sémantique, dépassant le seul lexique gallo-roman, lui permet de démontrer que la formule *Saraguce, ki est en une muntaigne* n'est ni une bévue d'ignorance géographique ni une fiction épique, mais un écho du vocabulaire ibérique médiéval⁽⁷⁾.

Plus encore que l'édition du poème ou son commentaire, l'identification du milieu qui l'a vu naître et, surtout, la reconstitution du paysage historique qu'il reflète ont mobilisé l'attention opiniâtre de Roncaglia, sa «caparbieta storicistica» selon ses propres termes.

Sous le titre plaisant *Préhistoire d'O*⁽⁸⁾, il évoque le milieu des clercs et les abbayes qui, dès la fin du XI^e siècle étaient en relation avec le *Studium Oxoniense* (entre autres celles de Ste Marie d'Oseney, propriétaire du manuscrit *O* depuis 1263, et celle d'Abingdon, siège d'un important *scriptorium*). On le sait, après la conquête de l'île, le pouvoir normand favorisa le développement de l'Université d'Oxford, et les barons patronnèrent les abbayes. Cette élite guerrière et intellectuelle a pu constituer, pour la *Chanson*, un public idéal, ardemment engagé dans un esprit de conquêtes qu'elle magnifie d'images carolingiennes. Et c'est peut-être au sein de cette élite qu'il convient de chercher Turol, dans la personne de ce Théroulde mort en 1098, qui avait été successivement évêque de Bayeux, combattant à Hastings, abbé de Malmesbury, puis abbé de Peterborough: de toutes les identifications proposées, c'est celle qui s'accorde le mieux avec les données chronologiques.

Dès 1947, Roncaglia avait une idée très précise du moment où l'œuvre est née et du climat politico-religieux qui l'a inspirée. A lire d'affilée les grandes études de synthèse qu'il a consacrées au sujet⁽⁹⁾, on perçoit la ferme

⁽⁶⁾ «Un divario sintattico tra autore e copista nel *Roland oxoniense*», in «Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena», 5^a s., XIV (1956), pp. 151-171. Cet exposé est reproduit aux pp. 65-74 du volume *Epica Francese Medievale*.

⁽⁷⁾ *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Società Tipografica Editrice Modenese, Modena 1959, 2 voll.; II, pp. 629-640. Cet article est reproduit aux pp. 155-166 du volume *Epica Francese Medievale*.

⁽⁸⁾ *VIII Congreso de la Société Rencesvals* (Pamplona-Santiago de Compostela, 15 a 25 agosto de 1978), Pamplona 1981, pp. 413-416 et 480. Cet exposé est reproduit aux pp. 55-64 du volume *Epica Francese Medievale*.

⁽⁹⁾ «Gli studi del Grégoire e l'ambiente storico della *Chanson de Roland*», in *Cultura Neolatina VI-VII* (1946-1947), pp. 92-122; «Il silenzio del *Roland* su sant'Jacopo: le vie dei pellegrinaggi e le vie della storia» in *Coloquios de Roncesvalles* (agosto 1955), Institución Príncipe de

permanence d'une vision, à chaque étape renforcée de détails nouveaux. Recherche insatiable, soutenue par une mémoire prodigieuse et un regard imaginatif et perspicace.

De nombreux critiques estiment que la *Chanson* est postérieure à la première croisade d'Orient. Pour Roncaglia, elle est étroitement liée aux expéditions d'Espagne. Durant tout le XI^e siècle, les seigneurs occidentaux s'efforcèrent de reconquérir la péninsule ibérique. A partir de 1070, les rois de l'Espagne du Nord, les Normands de Sicile, des barons français, unis les uns aux autres par des alliances politiques et matrimoniales, multiplient les expéditions guerrières; leurs ambitions territoriales servent les visées théocratiques de la papauté. La *Chanson*, composée sans doute entre 1070 et 1085, projette aux temps carolingiens l'hégémonie sur toute l'Europe du Siècle de saint Pierre. Certains décasyllabes dévoilent clairement cette idéologie politique. Charlemagne porte la bannière de Rome «Seint Piere fut, si avoit num Romaine»; il a conquis «A oes seint Pere» l'Angleterre et les régions italiennes de Pouille et de Calabre. Avec l'aide de ses barons, il a déjà reconquis presque toute l'Espagne.

En 1996, l'exégèse d'un autre décasyllabe apporte une nouvelle pièce à cette construction chronologiquement serrée. Se vantant de ses victoires passées, Roland déclare en premier lieu: «Je vos conquis et Noples et Commibles». Pour *Commibles*, on y avait reconnu sans peine Coimbra. En revanche, les textes épiques tardifs, et la critique après eux, avaient, dans une belle incohérence géographique, identifié *Noples* avec Constantinople, Naples, Grenoble ou Dax. Très judicieusement, Roncaglia cherche aux environs de Coimbra et découvre Nobres, sur la rive droite du Mondego, port du château de Montemor-o-Velho, une des forteresses les plus disputées de la frontière chrétienne, qui fut définitivement reconquise, tout comme Coimbra, en 1064.

Ces mises en perspective rigoureuses, fermement articulées, étayées par une documentation impressionnante, laissent aussi deviner un regard passionné porté sur le vaste panorama politico-militaire qui devait faire le monde de Turol.

La même passion attentive, le même regard perspicace gouvernent ses recherches dans un autre domaine, celui du *trobar* courtois.

Il ne m'appartient pas d'évoquer cette part majeure de son œuvre, les nombreux commentaires qu'il a consacrés à l'art et à la pensée des plus anciens poètes d'oc et ses recherches magistrales de critique textuelle.

Viana, Diputación Foral de Navarra, Zaragoza 1956, pp. 151-171; «Geografia storica di leggende e fiabe: da *Roland* a *Auberon*» in «Cultura Neolatina» LVI (1996), pp. 45-99. Ces trois études sont reproduites dans le volume *Epica Francese Medievale* aux pp. 23-54, 105-126 et 183-236.

Mais un élément caractéristique de notre lyrique d'oïl, les clausules variables qui apparaissent à la fin de chacune des strophes des chansons dites «avec des refrains», constitue le point de départ de sa réflexion *Di una tradizione lirica pretrobatorescha in lingua volgare*⁽¹⁰⁾.

Ces refrains, évoqués aussi dans certains romans, où ils sont liés à des divertissements de société, étaient tenus pour des fragments de chansons à danser; ils semblaient témoigner de l'existence d'une plus ancienne lyrique populaire, postulée par la vision romantique des origines.

Dans les premières pages de cet article, Roncaglia rappelle, dans une synthèse très dense, les positions antagonistes: le livre d'Alfred Jeanroy qui, s'appuyant justement sur ces refrains, s'efforçait de fonder le postulat romantique par les méthodes de la philologie positiviste, et les objections de Bédier, de Scheludko, d'Errante.

Il rappelle ensuite que Ménéndez Pidal avait développé une démonstration analogue au départ des *cantigas d'amigo* galégo-portugaises et des *villancicos* castillans, dont la thématique et la structure simple renvoyaient à une plus ancienne lyrique ibéro-romane.

Publiées en 1948, puis en 1950, une soixantaine de *kharjas* en dialecte mozarabe, brèves strophes conclusives attachées à la dernière strophe de poèmes en hébreu et en arabe classique (les *muwashahas*) étaient venues donner consistance aux intuitions pidaliennes: même thématique (plaintes ou confidences de jeune fille amoureuse), même structure strophique simple, effet piquant créé par le changement de ton et le changement de langue (arabe vulgaire ou vulgaire roman).

Leur statut de citations, c'est à dire de textes empruntés, à l'occasion transposés d'une composition à une autre, les apparente évidemment à nos refrains français. Comme Jeanroy, la critique espagnole y voyait les débris d'une lyrique populaire et prétroubadouresque.

Prétroubadouresque, assurément, puisque le plus ancien des poèmes qui s'achèvent sur une *kharja* romane est daté précisément de 1042. Entre autres choses, Roncaglia trouve là un enseignement méthodologique:

«la critica post-romantica ha ecceduto nella reazione, quando, per timore d'allucinazioni mitologiche, non solo ha rinunciato a spingere lo sguardo nel buio, di là dai i testi conservati, ma ha rifiutato addirittura d'ammettere che in quel buio potesse esserci qualcos'altro diverso da quel che si conosceva».

Mais il écarte résolument, pour cette lyrique, la qualification de «populaire», terme ambigu qui amalgame les notions de simplicité de ton, de

⁽¹⁰⁾ In «Cultura Neolatina» XI (1951), pp. 213-249.

naissance dans un milieu inculte, de transmission orale et de mouvance; il la voit plutôt «popularisante», destinée à un milieu plus large que le public aristocratique.

Il s'attache surtout à relier ce petit répertoire à une tradition littéraire savante plus ancienne. Par exemple, à propos du refrain contrastant, il rappelle le cas de la célèbre aube bilingue que l'on situe à la frontière du X^e et du XI^e siècle. Pour la thématique amoureuse, il fait voir que certaines formules d'apparence populaire transposent presque textuellement des énoncés d'Ovide, voire de Théocrite, ou encore de la Bible, ou du *Pervigilium Veneris*, «una tradizione [...] compiaciuta si d'accordi popolareschi, ma anche legata a stilismi e schemi scolastici già fissi».

«Précédents» plutôt que «sources», transmission d'héritage plutôt que surgissement *ex nihilo*, interaction continue, impulsions novatrices, tels sont les axes où s'ordonne la mise en perspective de notre histoire littéraire et culturelle.

Le départ de la lyrique courtoise d'oïl, épigone du *trobar* provençal, est assurément moins insaisissable que les origines de la lyrique romane. Comme on le sait, le premier trouvère connu n'est autre que Chrétien de Troyes, dont la tradition nous a conservé deux chansons au moins.

En 1957, à la suite de Carl Appel et de Walter Pattison, mon maître Maurice Delbouille avait consacré une importante recherche aux *senhals* «Joglar», «Linhaura» et «Tristan», qui, dans les poèmes d'Azalais de Porcairagues, de Guiraut de Bornhel et de Bernart de Ventadorn, cachaient le troubadour Raimbaut d'Aurenga⁽¹¹⁾. Ces *senhals* ne sont qu'un des éléments de ces échanges littéraires ludiques, parmi d'autres pratiques allusives, comme les reprises de rimes ou de schémas strophiques. Pour les trois *senhals* qui nous occupent, il apparaît qu'à chaque fois, l'idée du surnom qui le désigne a été suggérée par une comparaison ou une plaisanterie préalablement énoncée par Raimbaut lui-même. Ainsi, dans sa chanson *No chan per auzel ni per flor*, Raimbaut compare son amour à celui de Tristan, et dès lors Bernart lui attribue le *senhal* «Tristan» dans la célèbre chanson de l'alouette; par ailleurs, les deux pièces présentent une structure strophique analogue.

Or, dans la *tornada* de la chanson de Raimbaut, apparaît un autre *senhal*: «Carestia»; ce surnom était tenu pour celui d'un jongleur, et Delbouille ne s'y était pas attardé. Mais Roncaglia bondit aussitôt sur la balle et propose, dès l'année suivante⁽¹²⁾, un rapprochement inattendu: «Carestia», c'est Chrétien de Troyes, nouveau partenaire de ces jeux poétiques. Les pro-

⁽¹¹⁾ «Les «senhals» littéraires désignant Raimbaut d'Aurenga et la chronologie de ces témoignages», in «Cultura Neolatina» XVII (1957), pp. 49-73.

⁽¹²⁾ *Carestia*, in «Cultura Neolatina» XVIII (1958), pp. 121-137.

tagonistes ont eu l'occasion de se rencontrer dans l'entourage d'Eléonore d'Aquitaine et de Marie de Champagne au cours des années 1170-1173. On tient peut-être là l'un des premiers maillons – sinon le premier – de la chaîne qui relie le *trobar* du Nord à celui du Sud.

Dans la chanson de Chrétien *D'Amors qui m'a tolu a moi*, on peut relever des correspondances textuelles, évidemment calculées, avec la chanson de la *lauzetta*, mais aussi, en réplique au vers de Raimbaut *Car ieu begui de la amor*, une formule qui oppose l'élection volontaire, justifiée par les qualités de la Dame, à l'amour fatal symbolisé par le philtre: *Onques del buvrage ne bui Dont Tristan fu enpoisonnez*.

Les vv. 41-43 de la chanson fournissent pour le *senhal* "Carestia" une clef de lecture décisive. Alors que Bernart déclare renoncer à un amour sans espoir, Chrétien au contraire, exhorte son cœur à la patience: le bonheur est d'autant plus doux qu'il s'est fait attendre; la rareté en fait tout le prix (*Ja, mon los plenté n'amera, Ne pour chier tans ne t'esmaier; Bien adoucist par delaier*). Ce *chier tans*, c'est la disette amoureuse, la *carestia*. L'opposition *plenté* ('abondance')/*chier tans* ('disette') s'inscrit dans la ligne des traités ovidiens, dont on sait, par le prologue du *Cligès*, que Chrétien les avait traduits: «*copia tollat amorem*». Ainsi «il settentrionale Chrétien si scopre paradossalmente maestro di raffinamento morale ai raffinati poeti del mezzogiorno».

Quatre études enfin – et quelques *Testi e appunti per corso* – révèlent l'intérêt de Roncaglia pour le genre du roman.

Dans l'article intitulé de façon significative «*Romanzo*» *Scheda anamnestica d'un termine chiave*⁽¹³⁾, il s'attache une fois encore au moment de la naissance, aux plus anciens témoins. Au départ d'une vingtaine d'occurrences, disséquant attentivement les contextes, le jeu des analogies et des oppositions, il trace le parcours sémantique du mot «roman», depuis l'adverbe latin *romanice* jusqu'au sens «large récit d'aventures fabuleuses, héroïques ou sentimentales» et finalement au sens moderne «genre littéraire». Mais il marque aussi, étape par étape, les distinctions essentielles: parole *vs* chant, lecture *vs* diffusion orale, laisse *vs* couplet, roman *vs* conte. En sorte que cet exposé constitue une dense synthèse de l'histoire et de la nature du roman médiéval.

La parution en 1947 de l'ouvrage de Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, suscite aussitôt chez lui certaines réserves,

⁽¹³⁾ In *Il Romanzo*, a cura di M.L. Meneghetti, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 209-227; publié une première fois dans un volume de *Testi e appunti*, pour un cours de l'année académique 1980-1981.

auxquelles il ajoute quelques réflexions personnelles sur la poétique médiévale⁽¹⁴⁾. Pour le lecteur moderne, il importe de rechercher en lui-même d'autres dimensions anciennes et oubliées, la suggestion fantastique de l'espace, la densité symbolique des objets, l'interprétation métaphysique du mystère. Dans la perspective d'une lecture symbolique, il est nécessaire de distinguer l'allégorie et le symbole, le symbolisme des XII^e et XIII^e siècle et le symbolisme moderne. Mais le jugement esthétique n'a que faire de ces distinctions:

«tutte le intenzioni del poeta, come tutte le caratterizzazioni relative al suo simbolismo che ci è sforzati di raggiungere non sostituiscono il giudizio estetico e l'unica distinzione ch'esso ammette: tra poesia et non-poesia».

Roncaglia cherche alors dans quelques passages d'*Erec*, le secret du style inimitable de Chrétien, qui est peut-être «nella combinazione di un ritmo straordinariamente veloce [...] con una singolare fermezza e nitidezza visive d'immagini». Il évoque enfin le dernier épisode, la recherche de la Joie de la Cour, dénomination sur laquelle Chrétien laisse planer le mystère: la *Joie*, ce n'est pas seulement une parole thématique qui structure le sens de tout le parcours d'*Erec*; c'est une parole symbolique, le *gaudium* de la philosophie augustinienne, élargi et approfondi de significations religieuses et courtoises.

Les deux derniers articles analysent deux passages du *Tristan* de Thomas d'Angleterre. On découvre ici, à côté du philologue et de l'historien, le lecteur sensible, le critique attentif à toutes les nuances d'un texte infiniment complexe.

Les passages en cause se situent aux temps de l'exil en Bretagne. Tristan a épousé la fille du duc, Iseut-aux-Blanches-Mains, mais il n'a pas consommé le mariage, car il ne peut se déprendre de son amour pour l'autre Iseut. Selon un chapitre propre à Thomas, il fait alors aménager, bien loin dans une roche voûtée de la forêt, une merveilleuse «Salle aux Images», qui abrite les statues d'Iseut, de Brangain et d'autres figurants (géant gardien de la voûte, petit chien, oiseau...). Il s'y rend ensuite maintes fois, pour y vivre des moments de bonheur et de déchirement.

Dans l'article *La statua d'Isotta*⁽¹⁵⁾, Roncaglia évoque les précédents littéraires et le contexte historique qui ont nourri cette invention (que d'aucuns jugeaient quelque peu baroque et ingénue), mais il entend surtout mettre en valeur l'originalité profonde de Thomas.

⁽¹⁴⁾ «Accostamento ad un poeta medievale: a proposito di un libro di R.R. Bezzola su Cristiano di Troyes», in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 2^a s., XVII (1948), pp. 91-109.

⁽¹⁵⁾ In «Cultura Neolatina», XXXI (1971), pp. 41-68.

Depuis le milieu du XII^e siècle, les romanciers, inspirés par les rapports de voyageurs revenus de Byzance, agrémentaient d'automates merveilleux le décor des palais, des chars, des vaisseaux. En particulier, Benoît de Sainte-Maure avait rassemblé, dans une chambre d'albâtre aussi faste que la Salle de Thomas une quantité de figures (musiciens, danseuses, jongleresses, joueurs de balle, oiseaux en vol), à ce point sophistiquées que leur construction relevait de la magie plutôt que de l'artisanat. Face à cette accumulation d'un merveilleux purement décoratif, Thomas apparaît très discret: seuls les figurants sont un peu animés; les figures principales sont immobilisées hiératiquement dans un geste symbolique. Iseut tend l'anneau qu'elle a donné jadis à Tristan, Brangain présente le philtre d'amour. Ce qui importe, ce n'est pas la curiosité émerveillée devant une mécanique ingénieuse, c'est l'habileté du sculpteur qui a réalisé ces somptueuses statues et les a faites à ce point ressemblantes. Elles sont devenues ainsi objets de contemplation, instruments d'évocation sentimentale, la Salle aux images

«è una sintesi efficacissima degli episodi precedenti, un simbolo monumentale del loro persistere nell'anima del protagonista: è la memoria stessa di Tristano, solidificata in una fissità dolorosa e lucida».

La suite de l'article souligne le fait que l'idée même d'une statue de grandeur naturelle en ronde-bosse est à ce moment une idée d'avant-garde et d'un esthétisme raffiné. Disparue depuis la fin de l'Antiquité non seulement en raison de la perte d'un savoir faire, mais aussi en raison de l'hostilité du christianisme, la statuaire ne renaît que dans la seconde moitié du XII^e siècle, mais après d'autres arts figuratifs, comme la peinture ou le bas-relief, dont le pouvoir de suggestion était moindre. Au XI^e siècle, les mises en garde ne manquent pas, qui soupçonnent dans le culte des statues de saint une idolâtrie virtuelle; les règles monastiques sont résolument antifiguratives. Pour une vision esthétique plus libérale, il faut attendre Cluny et l'impulsion de Suger à Saint-Denis. La méfiance persiste cependant et les réticences, illustrées par deux récits répandus en Angleterre, l'histoire du clerc Grégoire ravi par la perfection de statues antiques et qui se sent comme envoûté par une statue de Vénus, et celle d'un jeune garçon qui, pour avoir passé son anneau conjugal au doigt d'une statue de Vénus, est, malgré lui, devenu son époux et ne peut plus étreindre sa femme.

Thomas connaissait assurément ces récits, et la situation de Tristan entre les deux Iseut rappelle évidemment celle du jeune homme de la légende. Mais l'anneau d'Iseut est un symbole et non un objet maléfique. La comparaison donne la mesure de la modernité de Thomas.

«Il valore del sentimento [...], che ha soverchiato il meraviglioso meccanico delle statue automi, soverchia pure [...] le superstizioni magiche connesse tradizionalmente alle statue».

Après cet épisode, le romancier suspend la narration et sonde longuement, les cœurs de ses personnages, déchirés entre le désir et la jalousie. Il interroge: lequel des quatre (Marc, Tristan, les deux Iseut) souffre davantage? Et, déclarant qu'il ne saurait le dire, car il n'a jamais éprouvé de tels émois (*Ne la raison dire ne sai Por ce que esprové ne l'ai*), il laisse aux amants le soin de trancher (*Le jugement facent amant*).

Sans retenir la confidence personnelle (*esprové ne l'ai*), la critique se bornait en général à rapprocher ces vers des Jugements d'amour de la société aristocratique courtoise mis en scène par André le Chapelain. Partant de ce passage («gesto di ritrosia misto di timidezza e d'orgoglio»), Roncaglia s'attache à cerner au plus près la personnalité de Thomas, en examinant la manière dont il traite l'*estoire* primitive, mais surtout en confrontant son discours à celui d'autres auteurs antiques et contemporains⁽¹⁶⁾. Il oppose ainsi la réserve de Thomas à l'assurance sensuelle et au cynisme mondain du Chapelain; ou encore la gravité avec laquelle il considère la création poétique à la légèreté des érotiques latins, qui dissocient absolument poésie et vie réelle (*musa jocosa, vita verecunda*). Il dégage ainsi peu à peu cette image:

«un clericus che si fonda ma non vuole (o non osa) confondersi nella realtà del mondo cortese; un'anima fervida e sensibile d'intellettuale, teso a realizzare nella pagina valori esemplari d'una vita che lo affascina, ma alla quale non saprebbe mescolarsi se non appunto come intellettuale, per altro medievalmente convinto della propria funzione. La sua è un'arte senza malizia, seria e persino triste, che assuma la favola come strumento conoscitivo, e le fantasticherie amoroze come soggetti d'osservazione. Il suo mondo «al di qua dell'esperienza» è trattato con un impegno che si vorrebbe dire «sperimentale».

Que dire encore au terme de cette revue, forcément trop rapide, où je me suis efforcée de ne rien négliger de ce qui me paraissait significatif?

J'ai été appelée plusieurs fois à évoquer plus ou moins largement l'œuvre multiple d'Aurelio Roncaglia: au Convegno de Modena, dans le *Bulletin*⁽¹⁷⁾ de l'Académie Royale de Belgique (dont il était membre associé), dans la préface de ce tout nouveau recueil. Au terme du travail, c'est

⁽¹⁶⁾ «Commento a cinque versi del *Tristano* di Tommaso, in «Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena», 55^a s., XI (1953), pp. 3-16.

⁽¹⁷⁾ Classe des Lettres et des Sciences politiques, 2002, pp. 497-512.

toujours la même déception. Si attentive que soit la synthèse, elle laisse se perdre la vivacité, la chaleur, l'énergie persuasive du discours, la ferme articulation de la pensée. Et aussi de petites formules qui révèlent le frémissement de la trouvaille: «la mente m'è subito scorsa», le plaisir d'un rapprochement éclairant, offert par un trésor de mémoire prodigieux et toujours disponible:

«Il pensiero mi corre alle simodie ellenistiche, a certi epigrammi dell'*Antologia palatina*, a certi testi latini come il *Pervigilium Veneris*».

En somme, le bonheur de l'écriture, l'allégresse de celui qui s'était voué à lire, à lire juste, à donner à lire, à explorer sans relâche, pour nous la révéler, la richesse profonde de la culture néolatine.

GIUSEPPE TAVANI

AURELIO RONCAGLIA FRA TROVATORI E CANZONIERI

Concentrare in relativamente pochi minuti tutto quel che ci sarebbe da dire sul provenzalista Roncaglia, sulla sua attività di ricerca nel settore della letteratura trobadorica, sui vari problemi della cultura occitanica da lui affrontati è impresa tutt'altro che semplice: per la vastità dell'area da lui frequentata, per la poliedricità e la profondità dei suoi interventi, per il valore dei risultati da lui ottenuti e di cui tutti noi che ci occupiamo di provenzale gli siamo in ampia misura ancora debitori. Per necessità dunque, non per scarsità di elementi, mi vedrò costretto a limitare il mio intervento ad alcuni aspetti della sua produzione scientifica, per poterne privilegiare i contributi non dirò essenziali – perché sarebbero troppo numerosi e non tutti alla portata della mia competenza – ma almeno quelli che, dal mio punto di vista, lo contraddistinguono soprattutto sul versante dell'innovazione metodologica e delle proposte di soluzione per questioni di particolare difficoltà.

Roncaglia era dotato di una cultura che definire vasta sarebbe sminuente, una cultura (linguistica, letteraria, storica, filosofica), oltretutto sostenuta da una memoria prodigiosa, in virtù della quale era sempre in grado di mettere in relazione – con una rapidità inusuale e senza far uso di strumenti elettronici – interi testi medievali romanzati con fonti, anche non immediate, e spesso poco note, di ambito culturale classico o mediolatino; ma anche di soffermarsi su frammenti di minima entità (un lemma, un'espressione) che per contenuto o per forma apparivano incongrui e dei quali non solo individuava l'anomalia ma trovava il modo di risolverla, ossia di scoprirne l'origine, eventualmente di correggere l'errore – se di errore si trattava –, o anche di assodare che non di incongruenza si trattava bensì di una interpretazione troppo corriva e banalizzante data ad un *locus criticus* non ancora ben identificato come tale.

Mi rendo conto che con il primo esempio che vorrei proporre sto uscendo dal seminato, perché non di provenzale si tratta bensì di francese antico: più precisamente di un verso della *Chanson de Roland*, il sesto nella versione del manoscritto di Oxford. Ma mi è parso che valesse la pena di citarlo

comunque – chiedendo venia a Madeleine Tyssens – perché a mio avviso si tratta di uno dei casi più rappresentativi della sensibilità ermeneutica, della vastità culturale, della competenza filologica di un Roncaglia, intollerante di confini linguistici e letterari, ma in grado di individuare, affrontare e risolvere problemi di un certo peso ma ancora non segnalati.

Il verso recita esattamente «Sarraguce ki est en une muntaigne»⁽¹⁾: un evidente errore geografico – come sottolinea subito Roncaglia con un pizzico di ironia –, visto che Saragozza si trova, al contrario, in pianura e che anche i suoi dintorni non esibiscono se non modestissime alture. Errore dovuto all'ignoranza geografica del poeta? Ipotesi legittima, che tuttavia non spiega l'aggiunta al toponimo di un dato topografico inesatto ma affidato ad «un inciso tanto perentorio ed arrischiato, quanto gratuito e inessenziale». Errore voluto, inteso a marcare l'inespugnabilità del luogo e a giustificare in qualche modo lo scacco subito da Carlo Magno?, o ancora rivendicazione dei «diritti sovrani della fantasia poetica di fronte alle realtà geografiche, come di fronte alle verità della storia»? Ipotesi anche queste legittime, anzi «suggestive», che riescono a cogliere «un aspetto importante del vero» ma che «non riescono ad eliminare del tutto un margine di sottile perplessità»: i paesaggi del *Roland* riassumono e stilizzano la realtà naturale, ma non sembrano sovvertirla, anzi non di rado la riflettono con inattesa fedeltà; e d'altra parte, se si esclude l'inciso del v. 6, la descrizione che il poeta dà in seguito di Saragozza si applica perfettamente ad una città di pianura. La chiave va dunque cercata altrove, e precisamente in area castigliana, dove dal *Cantar de Mio Cid* al vocabolario di Nebrija, *montaña* assume valore di 'foresta', 'bosco', 'terreno incolto, con alberi, arbusti e macchie', un significato che corrisponde alla situazione geografica di Saragozza, «al centro d'un'isola di vegetazione che fa spicco nella desolata aridità del paesaggio circostante». «Ebbene – prosegue Roncaglia – sarà troppo azzardato supporre che la rappresentazione di una città spagnola derivi al poeta del *Roland* da una fonte spagnola (scritta o orale, diretta o indiretta) in cui il vocabolo fosse usato in tal senso? O non è questa l'ipotesi più semplice per spiegare una collocazione altrimenti strana? Non sarebbe ancora più strano il caso per cui una gratuita fantasia (se davvero volessimo considerarla tale) verrebbe a coincidere con un uso linguistico accertato nei luoghi cui essa si riferisce, e perfettamente atto a toglierle il carattere, appunto, di gratuita fantasia?».

Di un secondo esempio, che a rigore non rientra – neppure questo – nel quadro assegnatomi e del quale parlerà diffusamente e meglio la collega Valeria Bertolucci Pizzorusso, desidererei avvalermi per mostrare come, da un

⁽¹⁾ «Sarraguce, ki est en une muntaigne», *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 2 voll., Modena 1959, II, pp. 629-640.

errore botanico di poeta, si possa ricavare uno spiraglio per uno dei problemi più singolari della cultura iberica medievale. Ho avuto in altra sede l'occasione di trattare dell'assoluta assenza – nell'area ispano-portoghese – non dico di reperti ma perfino di indizi concreti sulla circolazione, nella penisola, di canzonieri provenzali, nonostante sia più che lecito supporre che trovatori galeghi e portoghesi di rilievo avessero una conoscenza diretta della produzione trobadorica occitanica scritta: non mi riferisco solo alla più che documentata presenza di trovatori e giullari alla corte di Alfonso X e, prima di lui, di Fernando III, in taluni casi prolungatasi per lunghi periodi, quanto alla sconcertante assenza, nella tradizione archivistica iberica, di qualsiasi traccia, anche frammentaria, di carte sparse o di canzonieri di cui certo gli ospiti dovevano essere in possesso, se non altro per farne omaggio ai loro regi anfitrioni. La latitanza è tanto più sorprendente nel caso della corte del re portoghese Dionigi, in quanto mentre di nessun trovatore o giullare occitanico si ha notizia che l'abbia frequentata, nella produzione dionigina troviamo almeno due cantigas che fanno esplicito riferimento al modo di poetare e all'eccellenza lirica dei provenzali, *Proençaes soen mui ben trobar* o ancor più *Quer'eu en maneira de proença // fazer agora un cantar d'amor*. Ma non è su questo che intendo dilungarmi oltre il lecito, perché lo farà con maggiore competenza la collega, bensì di un problema di anacronismo botanico che ha permesso a Roncaglia di segnalare l'ipotetica ma quasi certa circolazione in Portogallo di uno o più canzonieri, o almeno di raccolte di testi trobadorici, che riportavano la versione errata di una delle canzoni rudeliiane. Il testo in questione è una famosa cantiga d'amigo (o canzone di donna) del re-trovatore portoghese Dionigi: *Ay flores, ay flores do verde pino*⁽²⁾ cioè oh fiori, oh fiori del verde pino. Se ne parlerà meglio tra poco, ma quel che vorrei dal canto mio sottolineare è che al pino non è soltanto il canzoniere R che attribuisce l'attributo floreale, perché sono almeno altri tre i relatori in cui troviamo la stessa anomalia botanica: infatti, sia D che M sostituiscono l'*albespis* 'il biancospino' (presumibilmente originale) con una espressione che recita esattamente «flors d'albres pis», cioè 'fiori dell'albero pino', in cui si conferma la convinzione dei due copisti che il pino, cioè un albero senza fiori, in realtà ne produca. Il terzo relatore si spinge oltre, attribuendo al pino la capacità non più solo di fiorire, ma di cantare: infatti Sg, invertendo i due termini comuni a tutta la tradizione, scrive «si que flors ni chant d'albres pis», 'sì che né fiori né canti dell'albero pino'. Possiamo immaginare l'ironico commento di Roncaglia a un'anomalia ancora più singolare di un pino che non solo produce fiori ma canta. Comunque, quel che interessa in proposito è che Dionigi, che di pini e di pinete se ne intendeva, non può

⁽²⁾ *Ay flores, ay flores do verde pino!*, «Boletim de Filologia», XXIX (1984), pp. 1-9.

che avere assunto questa anomalia botanica da una fonte scritta provenzale, dunque avallata da un testimone – un libro – della cui autorevolezza non gli era lecito dubitare: ma non meno interessante è che questa anomalia è una esplicita conferma che qualche canzoniere provenzale, datosi poi alla latitanza, in realtà circolava anche alla corte portoghese.

Il terzo degli esempi che mi permetto di proporvi chiama in causa il dittico marcabruniano dello stornello (BdT 293, 25-26)⁽³⁾, in particolare il passo in cui lo stornello, appunto, giunge alla casa della donna, una meretrice, alla quale deve riferire un messaggio d'amore. Per manifestare la sua presenza, il pennuto grida a perdifiato, la donna lo sente, esce e gli si avvicina. A questo punto, si avvia il dialogo tra i due, ma l'interpretazione dei primi tre versi lascia alquanto perplessi; il testo, secondo tutti i precedenti editori, sarebbe il seguente:

– “Auzels sui” –.
Ditz: – “Per cui
fas tal brui?” –.

I due ultimi versi non presentano problemi: tradotti, suonano ‘Dice: per chi, cioè in nome o per conto di chi fai tanto chiasso?’. Evidentemente è la donna che interpella il messo alato: l'unico problema, variamente risolto dagli editori, è se il *verbum dicendi* vada riferito a quel che viene prima o a quel che viene dopo, o a entrambi; ma il primo verso come va interpretato? Tutti gli editori hanno attribuito allo stornello le due parole «Auzels sui» e le hanno tradotte ‘Soy el pájaro’, ‘je suis oiseau’, ‘I am a bird’. Ma, obietta Roncaglia, – e qui l'ironia sfocia in un sorriso – quell'autopresentazione suona nonché abrupta, risibile. Fosse un ornitorinco annunciante ‘io sono un mammifero’, lo comprenderemmo. Ma uno stornello che si presenta dicendo ‘Sono un uccello’, «di quale informazione si fa apportatore? Forse che la buona femmina avrebbe potuto scambiarlo per uno scoiattolo, un pitone, o che so io? Il semplice buon senso ci avverte che qui l'interpretazione non corre». Per rimediare, tuttavia, basta aggiustare la punteggiatura, e attribuire tutti e tre i versi alla donna. Ma ovviamente individuando in «sui» non una forma verbale, cioè ‘io sono’, bensì un aggettivo, che possa essere attribuito d'*auzels*: e si tratterà allora di un legittimo continuatore di SUCIDUS, che pur non registrato nei lessici provenzali, è strettamente imparentato con il port. *sujo*, il cast. *sucio*. Le battute di dialogo in cui si distribuiscono i tre versi, si riducono dunque da due ad una, perché è la donna ad apostrofare

⁽³⁾ *Linguistica storica e filologia romanza*, Atti del convegno sul tema “La posizione attuale della linguistica storica nell'ambito delle discipline linguistiche (Roma, 26-28 marzo 1991)”, Roma 1992, pp. 183-195 (186-189).

l'*auzels*, qualificandolo poco cortesemente ‘sudicio’, con un epiteto – aggiunge Roncaglia – ben appropriato alla natura dello stornello. Certo, com'è stato rilevato, «sui» in questo valore sarebbe un *hapax*, e l'ipotesi di una sua derivazione da SUCIDUS creerebbe qualche difficoltà, ma le alternative recentemente proposte alla soluzione suggerita dal Maestro – con richiami, ad esempio, alla pseudoformula evangelica “angels sui” di Gabriele nunzio a Maria (che in realtà è semmai “Gabriels sui”) – non sembrano meno ardue: e non va trascurato, in ogni caso, che se Gabriele, in forma di un normale *iuvencel*, ha il dovere di qualificarsi, un uccello, in forma di uccello, non sembra tenuto a farlo. Sta di fatto che l'attribuzione alla donna dell'intera battuta di dialogo obbedisce alla regola dell'economicità e del buon senso: si tratterà semmai di lavorare ancora su quel «sui» per chiarirne meglio la valenza: forse emendandolo in «ui» secondo una vecchia proposta (e la traduzione sarebbe allora ‘ehilà, uccello’), o in «fui» come è stato suggerito più recentemente (‘vattene, va via, sciò, passa via’) che sembra soluzione meno ardua⁽⁴⁾. Sta di fatto che ci troviamo in presenza di un *locus criticus*, che non è sfuggito al buon senso e alla sensibilità ermeneutica di Roncaglia, oltre che alla sua innata capacità di rendere piacevole e divertente anche il più tecnico dei problemi filologici.

Sono esempi minimi di una attività ecdotica di ben più ampio respiro, quelli che ho qui proposto: minimi perché incidono su segmenti testuali ridotti e sono circoscritti a problemi settoriali; esempi minimi, che rivelano comunque appieno con quanta sapienza Roncaglia affrontava la sfida non solo del restauro testuale, ma anche delle nuove strade che si stavano aprendo al percorso filologico: una fra queste, la cosiddetta filologia materiale, quella che accanto al testo si occupa del co-testo, cioè del supporto pergameneo (o cartaceo) nel quale il testo è stato trascritto: dunque il canzoniere, il libro antologico commissionato ad un curatore o assemblato dallo stesso committente e trascritto da uno o più copisti in un determinato ambito culturale interessato alla poesia dei trovatori. Non solo ha accertato – sulla base filologicamente fondante dell'errore comune – la presenza o almeno il passaggio alla corte dionigina di una raccolta più o meno ampia di testi provenzali, ma ancor prima che, nel 1984, D'Arco Silvio Avalle ne postulasse l'esigenza, aveva già intuito l'opportunità di dare rilievo editoriale autonomo al canzoniere in quanto libro, cioè in quanto prodotto antologico di un dato ambiente e di una data epoca, nel quale le dimensioni, la qualità del supporto, la professionalità degli scribi e dei miniatori implicati, la quantità e la scelta dei testi e degli autori potevano corrispondere certo ai gusti ma anche alle possibilità economiche del committente e del suo *entourage* – un

⁽⁴⁾ Cf. da ultimo L. LAZZERINI, *Un'ipotesi sul dittico dell'estornel (con alcune osservazioni in merito a una nuova edizione di Marcabru)*, SMV, XLVI, 2000, pp. 121-166.

codice pergameneo di un certo livello poteva costare, per il solo supporto, quanto un gregge di pecore, una mandria di maiali o un mezzo armento di vitelli. A questa intuizione corrisponde infatti, già nel 1979, l'iniziativa di pubblicare il facsimile del canzoniere estense, in due volumi graficamente pregevoli, per la cura di due personalità di spicco come D'Arco Silvio Avalle e Emanuele Casamassima: un'iniziativa – avvertiva Roncaglia nella premessa al primo volume – che «presume di avere, nella situazione attuale dei nostri studi, un preciso significato d'offerta strumentale e di stimolo metodologico», che affiancandosi alle ricostruzioni ed elaborazioni monografiche, permette di avere una visione del singolo canzoniere nella complessità della sua struttura codicologica. E se non vado errato, questa è, se non la prima, certo tra le prime prese di posizione teoriche nei confronti della cosiddetta filologia materiale. Roncaglia ne farà seguire almeno un'altra, nella sua relazione al colloquio di Liegi dell'89⁽⁵⁾, nel corso del quale ribadisce che la materialità codicologica può essere di supporto alla filologia testuale, ma offre anche una documentazione storicamente fondata sulla struttura e le peculiarità di ciascun canzoniere, che non sono dei depositi impersonali di una tradizione in movimento, ma riflettono le circostanze esterne che hanno presieduto alla loro confezione: circostanze anche fortuite, come la disponibilità di modelli, la scelta progettuale del committente e del compilatore, il loro atteggiamento in presenza di fonti plurime, gli accidenti intervenuti in corso d'opera (lacune, inserimenti di testi più tardi in spazi inutilizzati, cambi di mano, errori di attribuzione, e così via).

Dunque, sapienza magistrale anche nelle innovazioni metodologiche: sorretta da una professionalità agguerrita e da una cultura vasta e profonda, oltre che da un'attenzione vigile, da un innato buon senso e da una sorridente ironia. L'escussione diretta dei testimoni, o la consultazione degli apparati, la competenza linguistica, storica e ambientale, la conoscenza approfondita dell'*usus scribendi* dell'autore, la capacità di individuare a colpo sicuro i *loci critici*, non sono le sole armi di cui si deve munire il filologo e di cui era ampiamente fornito Roncaglia: è non meno necessario il buon senso per avvistare il problema e per trovarne o ipotizzarne la soluzione. Sono in effetti numerosi i richiami al buon senso che Roncaglia inserisce nei suoi lavori, ed effettivamente all'uso del buon senso è affidata molto spesso – per non dire quasi sempre – la localizzazione del problema e la sua soluzione ottimale. Così è stato nel caso di una Saragozza che non può stare su una montagna perché giace in pianura, così per i fiori di un albero, il pino, che

⁽⁵⁾ AU. RONCAGLIA, *Retrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc*, in *Lyrique romane médiévale*. Actes du Colloque de Liège, 1989, Liège 1991, pp. 19-38, alle pp. 38-40 una sintesi del dibattito successivo («Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège», fasc. CCLVIII).

denuncia una fonte corrotta ma concreta, così ancora per lo stornello che, se si fosse effettivamente presentato dicendo 'sono un uccello' sarebbe stato immediatamente ripudiato da un Marcabruno indignatissimo.

Già, Marcabruno, il trovatore più congeniale a Roncaglia, il poeta al quale egli ha dedicato una costante attenzione, la personalità da lui sondata e analizzata in tutta la sua complessità, accumulando negli anni numerosi saggi, magistrali edizioni e credo anche un voluminoso dossier di inediti preparatori di una rivisitazione critica, testuale ed ermeneutica, di tutta l'opera. Purtroppo questa rivisitazione è rimasta incompleta, e il cruccio per tutti noi non è poco, se pensiamo a quel vero e proprio manifesto ermeneutico che è il fondamentale saggio del '69 «Trobar clus: discussione aperta» e alla esaustività delle sistemazioni testuali che ci ha elargito. Ma il carattere stesso dell'uomo, la sua vivacità intellettuale non lo predisponavano davvero al monotematismo: da un lato, la sua esperienza gli insegnava che per capire davvero il fenomeno trovadoresco, anche se realizzato in una figura di tanto rilievo come appunto Marcabruno, occorreva ampliare continuamente il campo di indagine, non iconizzare il suo autore preferito ma inserirlo e reinserirlo di continuo nel suo ambiente storico e letterario, identificarne le radici culturali, rintracciarne la presenza in tutta la poesia cortese; dall'altro, la sua curiosità sempre inesausta lo spingeva instancabilmente a incursioni, sempre fruttuose, in territori finitimi (i trovieri, i siciliani, i minnesänger, i galego-portoghesi, l'epica, la letteratura mediolatina, le origini linguistiche romanze e da ultimo la filologia dei canzonieri), incursioni dalle quali rientrava sempre con un bottino considerevole di risultati di alto livello; e dall'altro ancora, lo scrupolo e la serietà con cui espletava i suoi obblighi didattici producevano corsi universitari monografici sui più vari aspetti della storia linguistica e letteraria di area romanza in genere, provenzale per quel che ci riguarda ora, in cui il dato fornito dalle ricerche precedenti veniva sempre ridiscusso, aggiornato e spesso rinnovato o sostituito dal prodotto di riflessioni originali, concretatesi in dispense che avevano la dignità di veri e propri manuali, e solo in minima parte confluite nella magistrale antologia della letteratura medievale gallo-romanza *Le più belle pagine della letteratura d'oc e d'oïl* (1961 e 1973) e nelle due limpide introduzioni grammaticali alla lingua del trovatori e a quella dei trovieri.

Era mio proposito non ridurre questo intervento ad un elenco di date e di titoli, e credo di avervi tenuto fede, tracciando comunque un profilo dell'uomo, dello scienziato, del filologo, del provenzalista e della sua poliedrica attività che mi auguro gli abbia reso ragione, come era mio intento. Ma per quanto sintetico debba essere tale profilo, per quanto compresso entro limiti necessariamente definiti, non è lecito tacere della rara sollecitudine di Roncaglia a definire teoricamente la natura stessa della Filologia Romanza, oltre che a metterne a punto la strumentazione metodologica e tecnica. Uno

dei suoi cavalli di battaglia era la rivendicazione della funzione sintetizzatrice della filologia romanza, intesa quale disciplina comparatistica che può e deve superare le barriere linguistiche all'interno del mondo neolatino e più latamente del mondo medievale (mediolatino, arabo, germanico), barriere fittizie alle quali egli negava recisamente ogni ragione di essere, non solo perché inesistenti e persino inconcepibili nella dimensione intrinsecamente unitaria della cultura europea delle origini, ma anche in quanto riflesso di un concetto di cultura ideologicamente estranea al momento stesso della sua strutturazione. E questa posizione lo ha portato a ripudiare senza mezzi termini la frammentazione del sapere determinata dalla spartizione specialistica in «mondi separati» voluto dall'ordinamento universitario, senza mai curarsi più di tanto dei malumori suscitati in alcuni suoi e miei colleghi da quel che veniva definito, con una punta di acredine, «l'imperialismo della filologia»: un sano imperialismo, direi ancora oggi, che ha dato frutti cospicui, anche a coloro che lo criticavano, ma che purtroppo è destinato comunque a finire, speriamo il più tardi possibile, con la progressiva scomparsa dei Maestri dalle cui spalle ci era consentito di avere una visione più ampia, meno settoriale, della nostra cultura.

VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO

AURELIO RONCAGLIA E LA LIRICA GALEGO-PORTOGHESE

Dopo gli interventi che mi hanno preceduto e prima di quelli che seguiranno, gli uni e gli altri più importanti in quanto incentrati sulle linee principali della ricerca e della personalità scientifica di Aurelio Roncaglia, spetta a me di parlare, a guisa d'intermezzo, di un settore di studi assai meno da lui frequentato, la lirica galego-portoghese. Il complesso dei suoi interventi su testi di quei *trobadores* — che così quei poeti si sono costantemente autodesignati, come sempre *trobar* è il verbo da essi usato per l'arte del comporre in versi — si presenta al confronto quantitativamente più ridotto ma, aggiungo subito, di pari alta qualità, contribuendo in modo significativo a delineare il profilo di un filologo che ha sostenuto l'unitarietà della cultura romanza di cui, ha affermato, «ogni manifestazione, in particolare se di epoca medievale, richiede uno studio unitario, non settorializzato provincialmente».

La letteratura iberica, peraltro, nella complessità delle sue diverse espressioni linguistiche, non era mai stata ignorata nella ricerca del filologo romano Aurelio Roncaglia, se vogliamo prendere in considerazione, come mi pare legittimo, i numerosi contributi da lui periodicamente apportati negli anni '40-'70 alla discussione sulle origini della lirica romanza. In essa egli coinvolgeva giustamente, con pronta attenzione, anche le *kharagiat* mozarabiche di recente scoperta⁽¹⁾, affrontando in particolare e in profondità problematiche molto speciali quali, ad esempio, la relazione che lega la triade di forme metriche lauda-ballata-strofa zagialesca, caratteristica della poe-

⁽¹⁾ Ricordo al riguardo i suoi principali contributi: *Di una tradizione lirica pretrovatoresca in lingua volgare*, in «Cultura neolatina», XI (1951), pp. 213-249; *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica*, in *Oriente e Occidente nel Medioevo* (Atti del XII Convegno «Alessandro Volta», 27 maggio-1 giugno 1956), Roma 1959, pp. 321-359; il volume *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolare. Dalle "kharage" mozarabiche a Lope de Vega*, Società Tipografica modenese, Modena 1953.

sia italiana e ispanica del Due-Trecento⁽²⁾. In un importante saggio sull'inno *In hoc anni circulo* a schema metrico zagialesco con interpolazioni in lingua d'oc⁽³⁾, egli si sofferma su un elemento lessicale di difficile interpretazione, *gazel*, in cui propone di individuare il termine arabo *gazal* (poesia a soggetto erotico). Sempre sulla linea di un forte interesse lessicografico, indaga sulla metasemia del "verbum dicendi" *garrire*, di origine latina, frequente nelle *kharagiat* mozarabiche nel senso generico di 'dire', passato da un senso speciale (stridio degli uccelli) al senso generale⁽⁴⁾.

Se il percorso di avvicinamento di Aurelio Roncaglia alla letteratura portoghese in senso stretto si è alquanto prolungato, precisandosi solo dopo gli anni '80, se ne possono però raccogliere alcuni precoci segnali già prima. Sorprende di trovare, dato il contesto – un convegno dedicato a studi di filologia italiana (il famoso convegno di studi di Filologia italiana, Bologna 1960) – un suo intervento su un testo letterario portoghese, l'*Auto da Índia* di Gil Vicente, la correzione di una lettura assolutamente opaca nelle edizioni del verso esclamativo «O con celos me faz isto», da cui gli editori avevano estratto un personaggio inesistente, un assurdo «Concellos» assolutamente senza senso (consacrato peraltro anche dall'autorità di Carolina Michaëlis de Vasconcellos, e reperibile tale e quale anche in traduzioni italiane dell'opera), mentre nell'esatta interpretazione roncagliana, perfettamente conveniente al contesto, il verso suona «Oh, come questo mi fa rabbia ! Oh, che rabbia mi fa ciò!»⁽⁵⁾. Successivamente il suo interesse si rivolge anche alla poesia lirica del grande Luis de Camões, con analisi delle tecniche retorico-stilistiche in cui si realizza la grande sensibilità coloristica di questo poeta: così nel saggio *Couleurs de peinture et couleurs de rhétorique dans la poésie lyrique de Camões*⁽⁶⁾.

Nei contributi di Aurelio Roncaglia specialmente riguardanti la poesia galego-portoghese medievale si possono distinguere due tipologie di approccio, l'una al livello testuale, l'altra coinvolgente tematiche e motivi che la collegano alle altre aree neolatine. Particolarmente brillanti nel pri-

⁽²⁾ *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel VII centenario del suo inizio* (Perugia, 1260), Convegno Internazionale (Deputazione di Storia Patria per l'Umbria), Perugia 1962, pp. 460-475 e 513-514.

⁽³⁾ «*Laisat estar lo gazel*» (contributo alla discussione sui rapporti tra lo zagial e la rima-romanza), in «Cultura Neolatina», IX (1949), pp. 67-99.

⁽⁴⁾ Il "verbum dicendi" *garrire* nella "Kharagiat" mozarabiche, in *Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, 4 voll., Bologna 1981, III, pp. 973-982.

⁽⁵⁾ *Valore e giuoco dell'interpretazione nella critica testuale*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 Aprile 1960), pp. 45-62, a p.58.

⁽⁶⁾ *Couleurs de peinture et couleurs de rhétorique dans la poésie lyrique de Camões*, in «Arquivos do Centro Cultural Portugues», Paris, Fundação Gulbenkian, XVI (1981), pp. 371-386.

mo tipo risultano i suoi interventi puntuali su luoghi problematici di liriche appartenenti al genere di maldicenza e di scherno, nei quali risalta, come sempre, l'acutezza dell'intervento interpretativo di Aurelio, che sa cogliere in maniera illuminante, a partire da un elemento lessicale e senza tradire la lezione manoscritta sapientemente riletta, il senso di un'intera *cantiga*. Di qui il valore esemplare di tali incursioni, come le si può anche definire, per lo sviluppo degli studi su questa produzione poetica, che godono finalmente oggi di tanto rigoglio.

Non è agevole dare adeguato conto nel presente discorso di tali *glanures* (così nel titolo di un suo articolo del 1986⁽⁷⁾), ne ricordo soltanto alcune. Un personaggio *fantôme* chiamato «Don Gramilho» (con tanto di maiuscola), creato incautamente dall'editore di una *cantiga* di Joan Soares Coelho, è stato dissolto da Roncaglia in un vocabolo di lessico quotidiano, cioè 'palo di ferro che si fissa all'interno di una porta', accolto raramente nei dizionari, ma perfettamente conveniente al contesto, senza bisogno di correzione della lezione manoscritta. In altra *cantiga*, in cui si schernisce il pellegrinaggio di un personaggio femminile, spesso bersaglio di satira nei testi che la riguardano, la Balteira, egli coglie il senso giusto del verbo *merger*, nel rispetto della lezione dei due manoscritti che la conservano, frainteso invece e malamente corretto dagli editori. Un altro caso interessante concerne una forma verbale presente in una *cantiga* di Pero Garcia Buralês dedicata alla *soldadeira* Maria Negra, *sorrabedes*, seconda plurale del congiuntivo esortativo di un verbo che risultava sconosciuto, quindi corretta o interpretata dagli editori in vari modi assolutamente non persuasivi rispetto al contesto: Roncaglia lo riporta con logica etimologica al verbo *sorrabar* (su radice *rabo* 'coda'), interpretabile nel senso tecnico-erotico di "clunes agitare"⁽⁸⁾. Questi piccoli-grandi problemi che riguardano testi di genere satirico e giocoso, con risvolti erotici aperti o coperti mediante la pratica dell'*equivocatio*, abbondano, come è noto, in quella produzione lirica, presentando ancora oggi, nonostante il grande progresso di conoscenze registrato negli anni recenti, notevoli difficoltà. Non possiamo che rimpiangere che ad essi Aurelio non si sia maggiormente dedicato con lo spirito rigoroso e insieme divertito che ne era la sua cifra: non ha infatti affermato che «*omnia munda philologis*»? Senza contare che, trattandone, Roncaglia coinvolgeva la più ampia questione degli *hapax*, in dialogo con Madeleine Tyssens, rivendicando arditamente la legittimità di proporle, sfidando la prudenza, prima di procedere con

⁽⁷⁾ *Glanures de critique textuelle dans le domaine de l'ancienne lyrique galégo-portugaise: le pardon de la Balteira et le casamento de la «tendeira»*, in *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque*, Paris, 20-24 octobre 1981, Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais, Paris 1986, pp. 19-27.

⁽⁸⁾ *Sorrabar*, in «Studi testuali», 3 (1994), pp. 91-94.

emendamenti congetturali su lezioni autentiche della tradizione manoscritta, ricorrendo a possibilità non altrimenti attestate ma strutturalmente ammissibili entro il sistema linguistico dato, soddisfacenti dal punto di vista etimologico e interpretabili in modo conveniente alla coerenza semantica del contesto verbale situazionale⁽⁹⁾. Il dovere di sottoporre ad attento scrutinio, «linguistico e situazionale», appunto, il dato oggettivo, supera ed amplia il singolo caso in una lezione di metodo.

Il grande e vario insieme di testi in versi prodotto nell'estremo occidentale neolatino, nonostante le straordinarie scoperte delle copie colocciane di lirica galego-portoghese ad opera di Ernesto Monaci a fine Ottocento – essenziali per una finalmente adeguata conoscenza della sua notevolissima consistenza e dei suoi autori – non aveva conquistato *d'emblée* l'attenzione dei filologi romanzi italiani, rivolti, e comprensibilmente, ad aeree più centrali e decisive per la storia della letteratura europea. Il richiamo in quella direzione veniva scarsamente avvertito in Italia da filologi e storici della letteratura, prima che se ne registrasse una forte ripresa intorno agli anni trenta del secolo passato a Pisa (su iniziativa di Silvio Pellegrini) e nel dopoguerra a Roma (ad opera di Luciana Stegagno Picchio e di Giuseppe Tavani). Si può raccogliere come una curiosità una scheda di Gianfranco Contini, isolata nella sua eminentissima produzione scientifica, *Per una concordanza italo-portoghese* (così il titolo⁽¹⁰⁾), su un proverbio citato in una cantiga di Joan Soares Coelho «Ca diz o vervo ca non semeou / milho quen passarinhas receou», corrispondente all'italiano «Chi ha paura di passare non semini panico», molto diffuso anche nella nostra letteratura medievale, come rileva l'insigne filologo; ma riteniamone soprattutto l'ammonimento finale: «un così lieve aneddoto sta a testimonio di quella cultura e di quel gusto romanzi comuni, istituiti dalla civiltà latina medievale, che si tratta ancora di ricostruire» (p. 1391).

Ma tornando ad Aurelio, voglio ricordare ancora la sua proposta interpretativa del più famoso *incipit* di quella lirica, *Ay flores, flores do verde pino* del re Don Denis (1984), che concerne un altro genere poetico galego-portoghese, lo speciale e caratteristico genere *d'amigo*, in cui egli individua un sorprendente rinvio all'aristocratica canzone d'amore trobadorica. Rilevando l'incongruenza della lode del fiore giallastro e non bello del pino,

⁽⁹⁾ *Corrections par hapax*, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filología Románicas*, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, ed. R. Lorenzo, vol. VII, A Coruña 1994, pp. 991-997.

⁽¹⁰⁾ G. CONTINI, *Per una concordanza italo-portoghese*, in «Leonardo», XI (1940), 9-10, pp. 292-293. Cito dalla raccolta di scritti ID., *Frammenti di Filologia romanza. Scritti di ecdotica e Linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Breschi, 2 voll., Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, II, pp. 1389-91.

pianta pur tuttavia così caratteristica del Portogallo e delle sue coste, egli si spinge a cercare l'origine dello stilema nella poesia dei trovatori provenzali, che avevano fornito il modello dell'inizio stagionale (contro il quale del resto quel re aveva retoricamente polemizzato in altra *cantiga*), in cui compariva, ben più logicamente, il bel fiore del biancospino, *albespis* in provenzale. La capillare conoscenza della tradizione manoscritta della lirica trobadorica consente a Roncaglia di individuare, tra le varianti presentate dai diversi manoscritti che conservano una poesia di Jaufre Rudel ad *incipit* stagionale, un *flors des bels pis* (invece di *albespis*) nel canzoniere R (*Chansonnier d'Urfé*), e di proporla quindi all'origine dello stilema dionigino, in cui al bianco è sostituito il verde del pino⁽¹¹⁾. Tale origine, se accolta, dell'*incipit* della *cantiga* del re Don Denis s'inserisce quindi nella più grande questione del provenzalismo dei *trobadores* iberici, documentando indirettamente anche la presenza di canzonieri provenzali presso la corte portoghese.

È nell'ultimo periodo della sua attività scientifica che il ricchissimo patrimonio di conoscenze acquisito consente ad Aurelio Roncaglia di proporre inediti, sorprendenti rapporti e influenze a distanza nella produzione letteraria medievale, in cui le diverse espressioni linguistiche, allora più a fondo radicate nella comune matrice latina, non oppongono ostacoli insormontabili e che coinvolgono Galizia e Portogallo.

Lirica italiana e *cantigas* galego-portoghese. Nel famoso e beffardo sonetto di Niccola Muscia *Ècci venuto Guido 'n Compostello?*, sul discusso viaggio a Santiago di Compostela di Guido Cavalcanti, Aurelio Roncaglia⁽¹²⁾ rileva la presenza di un motivo assai frequentato nella lirica di scherno galego-portoghese, quello del falso pellegrino, che non arriva alla meta oppure addirittura non parte; di più, nelle forosette cavalcantiane segnala la convergenza con atteggiamenti delle pastorelle galego-portoghese, di cui il più suggestivo mi pare l'insolito e raffinato motivo di un nuovo amore suscitato dalla somiglianza della seconda donna con la prima, motivo che è frequente soprattutto nelle *cantigas de change* galego-portoghese e reperibile nella lirica italiana duecentesca nel sonetto *Una giovane donna di Tolosa* del Cavalcanti.

Al coinvolgimento della cultura iberica occidentale nella più vasta area romanza Aurelio Roncaglia contribuisce anche per la via epica, da specialista in materia quale egli era, inseguendo le possibili localizzazioni di toponimi tuttora problematici nella *Chanson de Roland*, uno dei testi da lui

⁽¹¹⁾ «*Ay flores, flores do verde pino*», in «Boletim de Filologia», XXIX (1984), pp. 1-9.

⁽¹²⁾ *Ècci venuto Guido ['n] Compostello? (Cavalcanti e la Galizia)*, in *O cantar dos trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 11-29.

più studiati, come abbiamo sentito dalla relazione di Madeleine Tyssens. A partire dalla proposta di interpretare il toponimo *Durestant* come *Dur(i)ostante*, e di collocarlo alla foce del fiume Douro⁽¹³⁾, egli continua a indagare in tale direzione. Nel saggio *Geografia storica di leggende e fiabe: da Roland a Auberón* e poi nell'articolo *Viaggio a Costantinopoli, in Portogallo*⁽¹⁴⁾, Roncaglia passa in rassegna, con spirito muratoriano, potremmo dire (tanto per ricordare il grande erudito modenese da lui tanto amato), fatti storici e luoghi riferibili alla geografia e alla storia della *reconquista* compiuta da Ferdinando I di Castiglia, che l'autore del *Roland* riferisce epicamente al nome di Carlomagno e dei suoi pari. Toponimi di ardua identificazione presentati nella canzone di gesta francese come conquiste di Rolando, vengono da lui identificati con località portoghesi: dopo *Durestant* (la foce del Douro), ecco *Commibles / Coimbra*, infine il più fin qui indeciftrato *Noples / Nobles*, che egli identifica con Montemor-o-Velho, Monmur, ai piedi del cui castello esiste tuttora una località chiamata Nobres, prestigiosa all'epoca, tanto da diventare la capitale di un regno favoloso, il *Pays de Féerie* dell'*Huon de Bordeaux* e di *Auberón*. Così anche nella singolare ed ironica canzone di gesta, il *Voyage Charlemagne* a Costantinopoli, egli giunge a sostenere che il viaggio porti «a una Costantinople che è più propriamente la fiabesca Nobles ossia Monmur [...] nell'Occidente lusitano-atlantico piuttosto che alla capitale dell'impero d'Oriente». Tale trasferimento letterario di dati leggendari spiegherebbe infine perché nella prosa italiana trecentesca *Li fatti di Spagna* la splendida corte orientale di Costantinopoli sia stata localizzata in Portogallo.

Di Aurelio Roncaglia filologo lusitanista è giusto ricordare infine e soprattutto l'azione di stimolo allo studio della lirica galego-portoghese, sia nei manoscritti che la conservano, sia nei testi in cui si realizza, esercitata con la sua attiva presenza e con grande vivacità e convinzione in numerosi convegni in Portogallo e a Santiago di Compostela. Per concludere questa scheda, possiamo dire che le brillanti soluzioni da lui proposte e sostenute, e illustrate qui brevemente, sono forse apparse in qualche caso troppo ardite ed anche contestabili, e contestate, ma non perdono certamente il loro carattere più rilevante, quello che, individuando i luoghi problematici, invita alla

discussione, e indica che la via da seguire è la ricerca, la spinta in avanti, l'unica che può portare ad ampliare e a meglio calibrare le nostre conoscenze, e non quella della ripetizione del già acquisito, atteggiamento purtroppo oggi prevalente.

⁽¹³⁾ «*Durestant*», in *Actes du XIe Congrès International de la Société Rencesvals* (Barcelone 22-27 août 1988), vol. II (= *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1990)), pp. 193-205, inserito ora nella raccolta di saggi sull'epica di Aurelio Roncaglia, *Epica francese medievale*, a cura di A. Ferrari e M. Tyssens, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, pp. 141-153.

⁽¹⁴⁾ Rispettivamente: *Geografia storica di leggende e fiabe: da Roland a Auberón*, in «*Cultura Neolatina*», LVI (1996), pp. 45-99; *Viaggio a Costantinopoli, in Portogallo* in *Per via. Miscellanea di studi in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di E. Finazzi Agrò, Bulzoni Editore, Roma 1997, pp.19-32.

ALFREDO STUSSI

LA FILOLOGIA ITALIANA DI AURELIO RONCAGLIA (*)

Il primo aprile 1941 il Consiglio Direttivo della Scuola Normale assegnò il Premio Zerboglio di 749 lire per il triennio 1937-40 ad Aurelio Roncaglia con la seguente motivazione: «giovane studioso degno di tale ambito riconoscimento per lo zelo con cui pratica i suoi studi di filologia italiana e per l'esemplare comportamento dimostrato durante la sua permanenza alla Scuola»⁽¹⁾. Su questa permanenza, e quindi sulla prima formazione di Roncaglia con particolare riferimento ai «suoi studi di filologia italiana», abbiamo soddisfacenti riscontri archivistici; tanto per cominciare, a spiegarne la scelta della Facoltà di Lettere bastano già i voti riportati all'esame di maturità, tutti nove e dieci tranne sette in matematica e fisica. Il relativo certificato si conserva nel fascicolo personale come allegato alla domanda di partecipare al concorso per l'ammissione alla Scuola Normale, domanda presentata il 7 ottobre 1935 dal padre Gino, essendo Aurelio ancora minorenni⁽²⁾; un altro allegato è costituito dalla scheda anagrafica autografa contenente un breve curriculum scolastico da cui risulta che le letture extrascolastiche del candidato avevano riguardato l'estetica e la filologia romana «nella quale – egli afferma – ha intenzione di specializzarsi»⁽³⁾. A determinare questa precoce «intenzione» fu ovviamente il nume indigete della cultura modenese, quel Giulio Bertoni che, quand'era ancora liceale, gli era stato presentato dal padre alla Biblioteca Estense; dettagli su questo primo incontro e su certe letture suggeritegli dall'illustre concittadino sono poi forniti nel saggio del 1979 dedicato a Giulio Bertoni provenzalista⁽⁴⁾ e

(*) Ringrazio l'archivista dr.ssa Maddalena Taglioli per la disponibilità e la competenza con cui ha agevolato le mie ricerche nell'Archivio Storico della Scuola Normale.

(1) Archivio Storico della Scuola Normale Superiore di Pisa (d'ora innanzi ASSNSP), Verbali delle adunanze del Consiglio Direttivo, registro n. 6 dal 30 aprile al 17 marzo 1943, busta 2.

(2) ASSNSP, serie Cartelle degli allievi, busta 19.

(3) ASSNSP, serie Cartelle degli allievi, busta 2.

(4) AU. RONCAGLIA, *Giulio Bertoni provenzalista*, in *Giulio Bertoni 1878-1978*, Aedes muratoriana, Modena 1979, pp. 87-96: 92-93.

in un'intervista del 1990 nella quale «ai suoi consigli» Roncaglia attribuisce «la prima impostazione dei miei studi»⁽⁵⁾. Ricordi del genere emergono spesso: per esempio, «ancora oggi – aveva scritto nel 1981 – non posso entrare nella sala di studio della Biblioteca Estense, pur tutta rinnovata e metallizzata com'è, senza illudermi di rivedere seduto al suo piccolo tavolo di legno, nel vano della seconda finestra, Giulio Bertoni»⁽⁶⁾. Appare infine evidente il personale rispecchiamento quando, commemorandolo nel 1967, sottolinea che «nei due filoni modenese e provenzale s'individuano gl'interessi prevalenti e più costanti del Bertoni»⁽⁷⁾.

Una volta ammesso alla Scuola Normale riuscendo primo nella graduatoria, Roncaglia, come dovevano e devono fare i normalisti, si iscrive all'Università di Pisa per l'a.a. 1935-36 e comincia a seguire i corsi della Facoltà di Lettere, ottenendo trenta e lode in Glottologia e in Storia della lingua italiana con Clemente Merlo, in Filologia romanza con Amos Parducci, in Letteratura francese con Giovanni Macchia e in Letteratura italiana con Luigi Russo⁽⁸⁾. Altrettanto positivi risultati consegue nelle prove interne alla Scuola, cioè in alcuni esami e, soprattutto nei 'colloqui' annuali che vertono sempre su temi di italianistica⁽⁹⁾. Il corpo docente della Normale era allora esiguo, ma val la pena di farne menzione perché in qualche caso contò molto per l'apprendistato filologico di Roncaglia, pur non essendovi rappresentata la romanistica in senso stretto: con riferimento alla seconda metà degli anni Trenta, a parte Luigi Russo che insegnava sia alla Facoltà di Lettere pisana, sia alla Normale, penso innanzi tutto a Giorgio Pasquali che da Firenze veniva in un primo tempo a svolgere solo esercitazioni e poi dal 1933-34 a tenere veri e propri corsi di Filologia classica per supplire Francesco Arnaldi comandato presso l'Unione Accademica Nazionale⁽¹⁰⁾; come

⁽⁵⁾ L'intervista, rilasciata all'italianista bulgara I. Arnaudova, si legge in *La filologia romanza oggi. Atti della Giornata di Studio in onore di Aurelio Roncaglia*, Mucchi, Modena 2004, pp. 154-161: 156.

⁽⁶⁾ AU. RONCAGLIA, *La cultura a Modena negli anni di Formiggini*, in A.F. Formiggini *un editore del Novecento*, a cura di L. Balsamo e R. Cremante, il Mulino, Bologna 1981, pp. 73-89: 75.

⁽⁷⁾ AU. RONCAGLIA, *Giulio Bertoni*, «Cultura Neolatina» XXVII (1967), pp. 5-18: 9.

⁽⁸⁾ ASSNSP, serie Cartelle degli allievi, busta 19. Quanto al filologo romanzo, si ricordi il «reverente pensiero alla memoria di Amos Parducci [...] già mio maestro a Pisa». In séguito Parducci, quale membro della Commissione per i testi di lingua, aveva designato Roncaglia come curatore dell'edizione di M. TANAGLIA, *De Agricultura*, testo inedito del secolo XV pubblicato e illustrato da Aurelio Roncaglia, con introduzione di T. De Marinis, Libreria Antiquaria Palmaverde, Bologna 1953, p. 156.

⁽⁹⁾ ASSNSP, Registro 5 degli esami sostenuti dai normalisti dal 1933 al 1940, busta 68.

⁽¹⁰⁾ Un esplicito riferimento agli «indimenticabili seminari di Giorgio Pasquali» è in AU. RONCAGLIA, *L'indovinello veronese-friulano, i suoi «latinismi» e la «legge di Tobler-Musafia»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993, vol. I, pp. 49-59.

docenti l'uno di Filologia moderna, l'altro di Filologia italiana si succedettero Mario Casella e Alfredo Schiaffini, cui si affiancò dal 1938-39 Vittorio Santoli per Letteratura delle tradizioni popolari: tutti erano professori incaricati, perché, se alla Scuola c'era da tempo un professore di ruolo cosiddetto interno, cioè il latinista Arnaldi, solo dal novembre 1933 era stato chiamato un vincitore di concorso a cattedra, Gaetano Chiavacci; Chiavacci cominciò coll'insegnare Pedagogia per passare poi a Filosofia teoretica, e venne subito nominato vicedirettore, essendo tuttavia direttore di fatto, poiché il direttore di nome, cioè Giovanni Gentile, senatore del Regno e professore all'Università di Roma, non aveva tempo di dedicarsi all'ordinaria amministrazione di quella Scuola che, come disse icasticamente Luigi Russo, era «la sua innocenza»⁽¹¹⁾. A completare il quadro occorre ricordare due altre presenze significative: Alessandro Perosa, ex allievo diventato dal 1933 segretario della Normale, e soprattutto un lettore di tedesco d'eccezione come Paul Oskar Kristeller, il quale però a causa delle leggi razziali fu costretto nell'ottobre del 1938 a rifugiarsi negli Stati Uniti⁽¹²⁾; si aggiunga ovviamente lo stimolante contesto formato dagli altri allievi, fra i quali andranno citati almeno, perché legati a Roncaglia da prossimità di studi e da ininterrotta amicizia, i di poco più giovani Carlo Azeglio Ciampi, Gianfranco Folena e Scevola Mariotti⁽¹³⁾.

In questo ambiente universitario pisano, certo decisivo anche per la complessiva formazione intellettuale e civile del giovane modenese (si pensi per esempio all'influsso esercitato da un Maestro di vita come fu allora per molti normalisti Guido Calogero), importa soprattutto l'insegnamento di Pasquali; l'interesse specifico per la romanistica istillatogli da Bertoni sopravvive, ma in assenza d'una guida autorevole non trova modo di rivolgersi a concreti obiettivi e quindi di dar luogo già allora a una specializzazione professionale. Quest'ultima è per così dire rinviata e nel frattempo Roncaglia si

Un altro cenno autobiografico agli anni pisani si trova in AU. RONCAGLIA, *Antonio Delfini nella cultura modenese*, in *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi*, Mucchi, Modena 1990, pp. 11-18

⁽¹¹⁾ Così nel discorso pronunciato il 15 dicembre 1946 per l'inaugurazione dell'a.a. normalistico 1946-47, poi pubblicato col titolo *La Scuola Normale Superiore durante gli ultimi tre anni*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia» s. II, XV (1947), pp. 1-18: 14.

⁽¹²⁾ Nel verbale del Consiglio Direttivo del 5 novembre 1938, presieduto da Gentile, si legge che «la Scuola per una disposizione di legge di carattere generale, deve perdere il caro Dott. Kristeller, lettore di tedesco, di cui tutti avevano riconosciuto le non comuni qualità, e che si era così ben affiatato nella vita della Scuola».

⁽¹³⁾ L'importanza, in quegli anni, di Pisa e Firenze nel campo della filologia classica, romanza e umanistica risulta ben documentata da C. CIOCIOLA, *La filologia di Folena*, in *Gianfranco Folena, dieci anni dopo. Riflessioni e testimonianze*, Esedra Editrice, Padova 2006, pp. 15-65 e da M. FEO, *Tracce pisane di Alessandro Perosa*, in *Id., Persone. II. Maestri e compagni*, Il Grandevetro, Santa Croce sull'Arno 2012, pp. 487-531.

impegna nel settore limitrofo, e a Pisa ben gestito, degli studi italianistici, arrivando a laurearsi nel novembre 1939 sulla *Fiammetta* di Boccaccio, con una scelta quanto meno non contraddittoria rispetto al persistente interesse per la filologia romanza. Val dunque la pena di soffermarsi sulle tappe di questo percorso.

Precedono la laurea le due prime pubblicazioni, entrambe tipiche dell'esordio, nel 1937, d'un normalista che promette bene: molto probabilmente dall'esito positivo di un seminario con Russo nasce il saggio *La maniera poetica di Guido Gozzano* comparso sul «Leonardo»; qui, a partire da quanto aveva scritto Benedetto Croce l'anno prima, dell'«unità tonale» e del «sentimento di aridità» gozzaniani sono illustrate, allargando l'esame alle novelle, le manifestazioni stilistiche, fondandosi su un'accurata disamina lessicale arricchita da un cenno di analisi variantistica. In questa decina di pagine comincia a dare frutti l'importante esperienza culturale che Roncaglia sta compiendo grazie ai Maestri pisani; tra questi, alla Facoltà di Lettere, anche Giovanni Macchia (probabilmente non estraneo alla genesi dell'articolo su *Madame de Staël o dell'entusiasmo* pubblicato nel 1939 su «Convivium») e Gianfranco Contini che a Pisa iniziò la sua carriera universitaria come incaricato di Lingua e letteratura francese nell'a.a. 1937-38, per passare nel novembre 1938 a Friburgo e lasciare il posto appunto a Macchia: un incontro breve, quello con Contini, sulla cui importanza Roncaglia si soffermerà nella commemorazione tenuta il 1° febbraio 1991 presso la Scuola Normale⁽¹⁴⁾. Durante gli anni pisani si moltiplicano dunque le occasioni favorevoli alla fioritura di nuovi e vari interessi, e tuttavia, secondo il modello Bertoni, non vien meno la fedeltà alle radici modenese da parte del giovane normalista che già al secondo anno di liceo (come testimonia la sopra ricordata scheda anagrafica autografa) si familiarizzava con manoscritti e stampe dell'Archivio di Stato e della Biblioteca Estense. Di qui dunque, sempre nel 1937, la decina di pagine dedicate a *La questione matrimoniale di Enrico VIII e due umanisti italiani contemporanei*, dei quali umanisti il più importante è il modenese Francesco Maria Molza⁽¹⁵⁾. Occorre sottolineare che questo legame con la sua Modena non verrà mai meno, né dal punto di vista affettivo, né dal punto di vista scientifico, nemmeno quando prevarrà nettamente l'impegno sul fronte delle letterature neolatine: a riprova di questa lunga fedeltà basterà citare due esempi tra loro distanti nel tempo ed eterogenei

⁽¹⁴⁾ Stampata poi come premessa a G. CONTINI, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1992, pp. VII-XXXV. A parte questo postumo omaggio, mette conto di ricordare il bell'articolo-recensione *Contini e le correzioni del Petrarca volgare* che Roncaglia pubblicò in «Aretusa» II (luglio agosto 1945), pp. 105-108, dando conto efficacemente del lavoro continiano e traendone spunto per qualche interessante riflessione personale.

⁽¹⁵⁾ Nel «Giornale storico della letteratura italiana» CX (1937), pp. 106-119.

come l'ampio studio dedicato al *Canto delle scolte modenese* del 1948 e, quasi cinquant'anni dopo, la «testimonianza» sui montaliani *due sciacalli al guinzaglio* del mottetto *La speranza di pure rivederti*⁽¹⁶⁾.

Sùbito dopo la laurea (della quale si dirà più avanti) cominciano anni difficili per quel giovane di belle speranze in cerca d'una sistemazione economica che gli consenta di attendere con tranquillità agli studi, possibilmente specializzandosi in Filologia romanza. Infatti la persistenza dell'interesse testimoniato già dalla scheda anagrafica del 1935 è confermata dal Diploma di licenza normalistico, ottenuto, per l'appunto in Filologia romanza, il 26 giugno 1939 con 70 su 70 e la lode⁽¹⁷⁾ e dal perfezionamento conseguito nell'a.a. 1939-40 presso l'Istituto di Filologia romanza dell'Università di Roma⁽¹⁸⁾. Qui ritrova Giulio Bertoni il quale, essendo anche direttore, all'Accademia d'Italia, dell'Ufficio del Vocabolario della lingua italiana, nel novembre 1940 assume Roncaglia «in qualità di coadiutore per la parte filologica»⁽¹⁹⁾. È questa un'offerta che il giovane disoccupato non può permettersi di rifiutare, ma l'orario e il ritmo di lavoro sono tali da lasciare ben poco tempo per coltivare studi personali; da tale punto di vista è senz'altro preferibile la sistemazione che parecchi mesi prima gli ha prospettato Michele Barbi, indirizzandolo contestualmente a ricerche d'argomento filologico italiano. «Ho avuto la ventura – ha scritto Roncaglia quasi sessant'anni dopo – di lavorare sotto l'affettuosa guida di Michele Barbi per qualche

⁽¹⁶⁾ Rispettivamente AU. RONCAGLIA, *Il "Canto delle scolte modenese"*, «Cultura Neolatina» VIII (1948), pp. 5-46 e 205-222 e ID., *Testimonianza su due sciacalli a Modena e un cavallo giallo a Pavia*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1996, pp. 667-670. Molto bella, anche se non altrettanto nota, è, tra gli scritti 'modenesi', la *Lettera da Modena*, «Aretusa» II (ottobre 1945), pp. 56-59: dedicata alla città uscita esausta dalla guerra, contiene tra l'altro accenni a «quei portici dove Montale incontrava sciacalli al guinzaglio» e a Bertoni assiduo frequentatore della Biblioteca Estense («triste entrare nelle sue sale e non vedere più al suo tavolo di lavoro l'assiduo Giulio Bertoni»).

⁽¹⁷⁾ Nell'ASSNSP, busta 84, si conservano due fogli dattiloscritti col *Programma per l'esame di licenza del normalista Aurelio Roncaglia* in Filologia romanza (commissari Clemente Merlo, Luigi Russo e Vincenzo Pernicone) ove sono indicati argomenti filologici, linguistici e letterari sia italiani sia francesi in parte già affrontati negli anni precedenti, in parte nuovi, come, per es., la questione del *Fiore* e la *Chanson de Roland*.

⁽¹⁸⁾ Questo e altri dati biografici fino al giugno 1948 si desumono da una scheda che Roncaglia allora compilò rispondendo alla richiesta della Scuola Normale (nel cui Archivio Storico è conservata) fatta in vista della pubblicazione dell'*Elenco degli alunni della Scuola Normale Superiore di Pisa dal 1847 al 1949*, Pacini e Mariotti, Pisa 1950. Un accenno al perfezionamento è in *Giulio Bertoni 1878-1978* cit., p. 94.

⁽¹⁹⁾ Questi dati relativi all'assunzione si leggono nei documenti conservati presso l'Accademia Nazionale dei Lincei, Archivio Storico, fondo Reale Accademia d'Italia, Tit. Nord, B. 1, Fasc. 4, S. fasc. 7 (tutto il materiale è relativo a una controversia di carattere economico che il padre ebbe con l'Accademia nell'interesse del figlio Aurelio richiamato alle armi).

mese (fra il '39 e il '40, subito dopo la laurea)⁽²⁰⁾. Su questo episodio, da cui sarebbe potuta derivare una nuova e forse definitiva rinuncia alla romanistica, aiuta a far luce il Carteggio di Michele Barbi conservato presso la Scuola Normale. Qui si trovano dodici fra lettere e cartoline che Roncaglia scrisse dal 13 giugno 1939 al 15 luglio 1941, data dell'ultima amarissima lettera contenente lo «sfogo» di chi, essendo stato mobilitato, vede tramontare ogni residua speranza di dedicarsi anche minimamente agli studi che aveva programmato. Barbi morì poco dopo, il 23 settembre 1941, e la perdita di tanto Maestro sarebbe bastata da sola a scoraggiare la prosecuzione delle ricerche appena avviate nella prospettiva di poter lavorare come professore di scuola media comandato presso la Società Dantesca Italiana, di cui Barbi per l'appunto era vicepresidente. Già una lettera da Modena del 17 maggio 1940 contiene un accenno al «progetto a mio riguardo (e pel quale il mio entusiasmo è tutt'altro che diminuito)»; il successivo 22 settembre, sempre da Modena, Roncaglia scrive che potrebbe «incominciare il lavoro – appena sistemato a Firenze – già nella prima settimana di ottobre», ma il trasferimento a Firenze è quanto meno rinviato perché dopo pochi mesi, avendo accettato la proposta 'romana' di Bertoni, sta affrontando le «necessità pratiche della sistemazione a Roma» (lettera del 23 dicembre 1940). Con Barbi così si giustifica: «in questi ultimi tempi poi, abbandonata ormai la speranza dei concorsi per quest'anno e allontanata così anche la speranza di avere il Comando a Firenze il prossimo anno, ho dovuto preoccuparmi di assicurarmi almeno il prolungamento della sistemazione provvisoria di quest'anno, in modo di non rimanere un altr'anno di peso alla famiglia», col che tuttavia viene a mancare il tempo necessario per concludere rapidamente «l'articolo dantesco» (lettera del 24 febbraio 1941); torna sull'argomento l'11 maggio: «dell'articolo dantesco-cavalcantiano sono umiliato di non poterLe dare notizie migliori dell'ultima volta», e preannuncia l'imminente mobilitazione. Segue lo «sfogo» del 15 luglio, dopo di che inizia la lunga parentesi del servizio militare in Sardegna durata fino al 1945. Frattanto, con la morte, dopo Barbi, anche di Bertoni (maggio 1942), scompaiono due sicuri punti di riferimento scientifico e accademico; ma ad aiutarlo nel faticoso ritorno alla filologia, questa volta definitivamente romana, provvederà il successore di Bertoni sulla cattedra romana, Angelo Monteverdi «premuroso ed affettuoso come un fratello maggiore»⁽²¹⁾.

⁽²⁰⁾ AU. RONCAGLIA, *Il pane di Iacopone carcerato*, in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Ricciardi, Milano-Napoli 1996, pp. 409-417: 414.

⁽²¹⁾ AU. RONCAGLIA, *Angelo Monteverdi*, «Cultura Neolatina» XXVII (1967), pp. 211-238: 238. Non senza soddisfazione proprio alla Scuola Normale avrebbe avuto il suo battesimo come professore incaricato di esercitazioni di Filologia romana nell'a.a. 1947-48 e qui avrebbe ritrovato come colleghi alcuni dei suoi maestri pisani: Pasquali, Russo, Santoli, nonché Perosa pro-

veniva così recuperato agli studi, dopo il lungo e traumatico azzera-mento, uno dei più promettenti normalisti della sua generazione: alla fine del 1939 aveva lasciato Pisa dove, come si è già accennato, nel novembre si era laureato in Lettere italiane con 110 su 110 e la lode, discutendo una tesi su «L'Elegia di Madonna Fiammetta nella formazione boccaccesca», relatore Luigi Russo: così si legge sul frontespizio dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Universitaria di Pisa con segnatura *Tesi 11217*. La prima parte di questo lavoro è dedicata alla «tradizione critica intorno alle opere minori boccaccesche» e la seconda a un «saggio monografico sull'Elegia di Madonna Fiammetta» dove alla prevalente ampia analisi tematica si accompagnano precise annotazioni sul *cursum*, sulle fonti e sul rapporto cronologico con altre opere di Boccaccio. Si tratta di 220 pagine di ottimo livello e scritte con padronanza della materia e del linguaggio critico, come era naturale che fosse trattandosi d'uno studente che si era già positivamente cimentato in alcune pubblicazioni. Tuttavia chi volesse percepire presentimenti del futuro filologo dovrebbe rivolgersi non tanto alla tesi vera e propria (ossequente al magistero di Russo), quanto all'*Appendice filologica sul testo delle "Rime" boccaccesche*, trentasette pagine la cui genesi viene così spiegata: «poichè ho avuto occasione durante i miei studi boccacceschi di fare diverse osservazioni in proposito le raccolgo in questa appendice sotto forma di recensione all'edizione più recente, uscita al principio di quest'anno, a cura di V. Branca». Questa recensione è il nucleo dell'articolo del 1939 dedicato alle *Rime* e concluso da una breve *Nota sul testo dell'Amorosa visione*⁽²²⁾: qui la parte in senso stretto recensoria viene incastonata tra un'iniziale sintetica storia della critica e un finale forte richiamo, ispirato al temperato lachmannismo di Barbi e Pasquali, alla necessità che il testo delle *Rime* venga ricostruito esplorandone tutta la tradizione manoscritta, non semplicemente riprodotto sulla base d'un buon manoscritto. Branca, diplomatosi in Normale quando vi entrava Roncaglia, non gradì d'essere oggetto delle attenzioni talvolta un po' ruvide d'un neolaureato e replicò in modo sintetico su punti a suo avviso prioritari, rinviando ad altra sede ulteriori controdeduzioni⁽²³⁾. In séguito quella sacrosanta esigenza metodologica enunciata da Roncaglia si è imposta proprio per merito di Branca stesso e di Domenico De Robertis, sebbene nel frattempo la tradizione manoscritta del-

fessore incaricato di esercitazioni di Letteratura umanistica dal 1945-46 (Verbali delle adunanze del Consiglio Direttivo, registro n. 7 dal 24 novembre 1943 al 7 maggio 1949, busta 2, verbale del 16 ottobre 1947, a p. 150).

⁽²²⁾ AU. RONCAGLIA, *Per le Rime di Giovanni Boccaccio (appunti sulla critica e sul testo)*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia» s. II, VIII (1939), pp. 359-382.

⁽²³⁾ V. BRANCA, *A proposito di un'edizione di opere del Boccaccio*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia» s. II, IX (1940), p. 225.

le *Rime* si sia rivelata assai più disomogenea e complicata di quanto fosse sembrato allora. Del resto, se oggi si prende in esame l'edizione mondadoriana delle *Rime* curata da Branca nel 1992, si constata che alcune proposte puntuali di Roncaglia sopravvivono, altre no, e in ciò è da vedere sia il perpetuarsi di quei remoti dissensi, sia e soprattutto il fatto che in oltre settant'anni di nuovi e importanti sviluppi negli studi sul Boccaccio gli strumenti di valutazione si sono progressivamente molto affinati; quindi procedere oggi a un bilancio analitico sarebbe tanto sterile, quanto è invece interessante rilevare che quella recensione ha un implicito filo conduttore nel convincimento che la bontà d'una lezione si debba verificare fornendone l'interpretazione letterale soddisfacente da ogni punto di vista: lingua, metrica, prosodia, interpunzione, divisione delle parole e loro preciso significato. Comincia insomma a manifestarsi una tipica caratteristica della filologia italiana (e non solo italiana) di Roncaglia, cioè l'impegno a produrre congetture compatibili con tutte le componenti del contesto e insieme quanto più economiche possibile; chi ha avuto occasione non solo di leggerlo, ma anche di ascoltarlo, sa quale soddisfazione egli provasse quando, di fronte alle laboriose e onerose escogitazioni di altri studiosi, riusciva ad aggiustare lo stesso verso solo spostando una virgola o introducendo una dieresi o scoprendo il più pertinente significato d'una parola. Anche durante una cena con amici era capace di sparare a raffica proposte di tal genere, non tutte, si capisce, a prova di bomba; fra quelle consegnate alle stampe si possono ricordare, a testimonianza d'un atteggiamento costante, almeno le ultime relative ai poeti siciliani e le prime, soprattutto lessicali, affidate spesso a «Lingua nostra» negli anni Quaranta⁽²⁴⁾. Ma prove della sua reattività di fronte alle zone opache dei testi si incontrano anche là dove non si andrebbe a cercarle, come si verifica in questi due casi assai diversi tematicamente: la relazione presentata nel 1975 al Colloquio linceo su Cino da Pistoia è per intero dedicata a una impegnativa messa a fuoco del poeta sul piano critico e storico-letterario, ma prima di entrare nel vivo del suo discorso Roncaglia mette le mani avanti segnalando la perfettibilità dell'assetto testuale dove, egli afferma, «in qualche caso par che basti una più attenta rilettura interpretativa [ecco la parola-chiave!] per restituire testi globalmente più intelligibili, e perciò utilizzabili in modo meno frammentario per le nostre operazioni comparative»; segue «un piccolo esempio relativo alla stanza (isolata) di

⁽²⁴⁾ Quanto ai poeti siciliani si pensi soprattutto ad AU. RONCAGLIA, *Note d'aggiornamento critico su testi del Notaro e invenzione del sonetto*, in *In ricordo di Giuseppe Cusimano. Giornata di studio sul siciliano antico, 17 dicembre 1991*, a cura di G. Ruffino, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1992, pp. 9-25 e «*Angelica figura*», «Cultura Neolatina» LV (1995), pp. 41-65.

canzone *La vostra disdegnosa gentilezza*⁽²⁵⁾. Nel secondo caso si tratta, dieci anni dopo, della relazione lincea sull'espressivismo nella letteratura italiana delle Origini. Qui, dovendo citare la Canzone del Castra, scatta la molla dell'insoddisfazione di fronte al v. 41: *Alaborito ne gio alaterato* dell'unico testimone, il Vat. lat. 3793, è ipermetro e oscuro all'inizio, tanto da indurre Contini nei *Poeti del Duecento* a emendare *Alaborito* in *A bor[r]ito*, leggendo quindi il v. 41 *A bor[r]ito ne gio a l'ater[r]ato* 'A buio me ne andavo nella capanna'. Ma, obietta Roncaglia, nei versi seguenti il protagonista descrive l'arredo della capanna in condizioni di perfetta visibilità, non di buio. Segue la conclusione: «assai più pertinente alla situazione rappresentata, assai meno costosa a titolo d'emendamento quale la metrica richiede, non temeraria infine sotto il rispetto linguistico, sembra a me una lettura *A l'abrito*, cioè gallicamente *à l'abri* com'era topico appunto nelle pastorelle»⁽²⁶⁾; quale esempio di correzione di «hapax, admis comme tels par les éditeurs, mais qui étaient en réalité des fantômes, par d'autres hapax mieux justifiés aux points de vue de l'étymologie et de la logique du texte» questa stessa congettura verrà citata pochi anni dopo da Roncaglia in una relazione congressuale del 1989, così perentoriamente conclusa: «L'éditeur doit être un linguiste à compétence complète. En tout cas, il doit être un interprète attentif. "Recensere sine interpretatione et possumus et debemus" affirmait Lachmann; mais on ne peut pas éditer correctement un texte sans l'interpréter»⁽²⁷⁾. A distanza di mezzo secolo, lo studioso ormai autorevole ribadisce il convincimento che nel 1941 aveva guidato il neolaureato editore del *Teseida*, volume 185 degli «Scrittori d'Italia» (diretti allora da Luigi Russo), allestito nonostante le difficoltà provocate dagli eventi bellici; era divenuto infatti impossibile procedere a nuove ed estese esplorazioni di manoscritti e lo stesso autografo laurenziano ben presto non era più consultabile, tanto che Roncaglia aveva dovuto rassegnarsi a lavorare quasi interamente su per altro ottime fotografie disponibili presso l'Accademia della Crusca⁽²⁸⁾. Ciò non ostante, ricollazionando sull'autografo la precedente edizione di Salvatore Battaglia, era arrivato a proporre emendamenti il cui elenco occupa circa venticinque pagine della nota al testo ed è presentato con parole che per la

⁽²⁵⁾ AU. RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, negli atti del colloquio *Cino da Pistoia (Roma, 25 ottobre 1975)*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1976, pp. 7-31: 13.

⁽²⁶⁾ AU. RONCAGLIA, *Espressivismo nella letteratura italiana delle origini*, in *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985, pp. 23-37: 31.

⁽²⁷⁾ AU. RONCAGLIA, *Corrections par hapax*, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas. Univ. de Santiago de Compostela, 1989*, Fundación Pedro Barrié, A Coruña 1994, vol. VII, pp. 990-997: 996-997.

⁽²⁸⁾ Tutto ciò si trova ricordato in AU. RONCAGLIA, *Principi e applicazioni di critica testuale* (dispense universitarie dell'a.a. 1974-75), Bulzoni, Roma 1975, pp. 66-67.

loro esplicitzza meritano d'essere citate: «si tratta [...] del restauro di forme e lezioni originali che al Batt. erano sfuggite, o che egli aveva trascurato, di modifiche alla punteggiatura risultanti da una chiarita interpretazione delle complessità sintattiche, di modifiche talora alla stessa divisione delle parole»⁽²⁹⁾. Sempre al 1941, in un articolo su sonetti di Cecco Angiolieri e Jacopo da Lèona, risale un'analoga presa di posizione generale a proposito delle «prove minute d'interpretazione esplicita» come «la via più sicura per giungere, attraverso la discussione concreta e puntuale dei passi dubbi, a intendere, fuori d'un generico agnosticismo, lo spirito esatto della sintassi poetica»⁽³⁰⁾.

Questo ricorrente riferimento all'*interpretazione* e alla sua esplicitzza merita d'essere sottolineato perché vent'anni più tardi *Valore e giuoco dell'interpretazione nella critica testuale* s'intitolerà la relazione di Roncaglia al Convegno di Studi di Filologia italiana tenutosi a Bologna nel Centenario della Commissione per i testi di lingua⁽³¹⁾. Qui gli esempi italiani non sono molti, ma pertinenti, a cominciare dal primo, dantesco: generazioni di lettori e di studiosi anche autorevoli non avevano percepito il fatto che i vv. 43-51 di Par XXI, con la punteggiatura tradizionale, difettavano quanto a coerenza sintattica e semantica:

- 43 E quel che presso più ci si ritenne,
 si fé sì chiaro, ch'io dicea pensando:
 «Io veggio ben l'amor che tu m'accenne».
- 46 Ma quella ond'io aspetto il come e il quando
 del dire e del tacer, si sta; ond'io,
 contra il disìo, fo ben ch'io non dimando.
- 49 Per ch'ella, che vedea il tacer mio
 nel veder di colui che tutto vede,
 mi disse: – Solvi il tuo caldo disìo –.

Scriva Roncaglia: «A me pare evidente – e non solo per esservi mantenuto con ferma coerenza il presente soggettivo: 46 *aspetto*, 47 *sta*, 48 *fo*,

⁽²⁹⁾ G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Aurelio Roncaglia, Bari 1941, pp. 469-498.

⁽³⁰⁾ AU. RONCAGLIA, *Per due sonetti di Cecco Angiolieri ed uno di Jacopo da Leona*, «Giornale storico della letteratura italiana» CXVIII (1941), pp. 81-92.

⁽³¹⁾ La si legge negli atti intitolati *Studi e problemi di critica testuale*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961, pp. 45-62; riprodotto, col titolo *The Value of Interpretation in Textual Criticism*, in *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*, ed. by C. Kleinhenz, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1976, pp. 227-244.

dimando, come 45 *veggio*, *accenne*, contro il passato oggettivo: 43 *ritenne*, 44 *fé*, *dicea*, 49 *vedea*, 51 *disse*; ma per lo svolgimento stesso del pensiero, quale credo risulti chiaro appena vi si ponga attenzione – che tutta la terzina centrale (*Ma quella ... non dimando*) continua ciò che Dante *dicea pensando*; e che dunque le virgolette aperte all'inizio del v. 45, prima di *Io veggio*, non vanno chiuse alla fine di quel medesimo verso [...] bensì alla fine del v. 48, dopo *non dimando*. La lezione così ottenuta semplicemente ritoccando la punteggiatura ha trovato poi il consenso degli editori della *Commedia*, da Petrocchi a Sanguineti a Chiavacci Leonardi.

Interventi di tal genere, cioè poco invasivi, sono dunque una delle armi più efficaci per contrastare un certo lassismo che Roncaglia ha ben descritto nel 1950 con parole che suonano tuttora valide sia per poeti antichi, sia – occorre aggiungere – per poeti moderni e contemporanei: «troppo spesso, leggendo antichi rimatori, ci accontentiamo di un significato approssimativo e generico, o d'una parvenza superficiale di significato, senza veramente impegnarci in uno sforzo di comprensione puntuale e completa. E questo accade anche dove non occorrerebbe molta attenzione per accorgersi che, in un determinato contesto, qualcosa non va»⁽³²⁾. Qualcosa non andava per l'appunto nel v. 43 della canzone XXV di Chiaro Davanzati *Ahi dolze e gaia terra fiorentina*. Nel manoscritto unico, il Vat. lat. 3793, tale verso presenta una lezione insoddisfacente, perché *Fiorenza, non posso dir che se' sfiorita*, è ipermetro e contraddittorio rispetto al tema di tutto il restante componimento (la decadenza di Firenze); di qui la lezione vulgata *Fiorenza, posso dir che se' sfiorita* ottenuta però emendando malamente, in quanto non è ineliminabile perché ne dipende la negazione con cui inizia il verso successivo *né ragionar che 'n te sia cortesia*. Invece, secondo la persuasiva proposta di Roncaglia, a sanare l'incongruenza semantica si arriva spostando la virgola dopo *dir* e intendendo 'non posso usare il nome Fiorenza' perché l'interpretatio nominis (*Fiorenza da fiore*) contrasta col fatto che la città è sfiorita, decaduta; quanto all'ipermetria, basta, col conforto di adeguata documentazione, emendare *posso* in *pos*, forma tronca sufficientemente attestata che comporta un intervento lieve e nello stesso tempo risolutore; quindi *Fiorenza non pos dir, ché se' sfiorita* è lezione passata in giudicato come mostrano le successive edizioni di Aldo Menichetti e di Gianfranco Contini⁽³³⁾, a conferma, scrive Roncaglia nello stesso articolo, del fatto che

⁽³²⁾ AU. RONCAGLIA, *Una pretesa e una reale particolarità in un passo di Chiaro Davanzati*, «Studi di filologia italiana» VIII (1950), pp. 297-305.

⁽³³⁾ Si veda, rispettivamente, C. DAVANZATI, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di Aldo Menichetti, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1965, p. 92 e *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, vol. I, p. 415. Dal punto di vista grafico entrambi gli editori, per dare evidenza visiva all'interpretazione, stampano «*Fiorenza*» tra virgolette; si aggiunga che oggi sarebbe necessario stampare *sè sfiorita*, non più *se' sfiorita*, per

«soluzione migliore non può non essere soluzione più semplice: quanto più semplice, tanto più sicura».

Non tutte le soluzioni escogitate da Roncaglia hanno trovato consenso plenario da parte di chi ha in séguito edito i testi cui si riferivano e questo è capitato per esempio in vari casi relativi ai Siciliani. Senza dubbio tuttavia anche certe sue congetture che con l'andar del tempo si rivelano non condivisibili, di primo acchito seducono, perché sono congetture brillanti e condite di provocazione intellettuale; per ciò stesso tuttavia comportano un'alta dose di rischio, soprattutto quando sono stimolate dal desiderio di cimentarsi vittoriosamente là dove altri si sono arresi⁽³⁴⁾. Più in generale, in Roncaglia filologo italiano (e non solo italiano) è costante negli anni la spiccata attitudine alla recensione critica (si dica pure: a rivedere le bucce), ben presente già nell'*Appendice filologica* alla tesi di laurea; una corposa conferma se ne ha poco dopo con la sopra ricordata edizione del *Teseida* di cui costituisce, in sostanza, la ragion d'essere, nell'impossibilità allora, a causa degli eventi bellici, di esplorare in maniera esauriente l'intera tradizione manoscritta. Dopo quel *Teseida* del 1941, una seconda volta Roncaglia si impegna a fornire un'edizione critica in campo italiano col *De agricultura* di Michelangelo Tanaglia, un inedito poema didascalico tardoquattrocentesco fiorentino conservato in copia unica⁽³⁵⁾. In questo caso si richiede da ogni punto di vista diretta assunzione di responsabilità, mancando lo stimolo offerto dal confronto coll'operato di precedenti editori. Ne risulta un'edizione (che, secondo Roncaglia, «data l'unicità del manoscritto, è da dire interpretativa, piuttosto che critica») degna della migliore tradizione italiana, cioè ispirata al modello Parodi-Barbi, adattandolo beninteso al caso in esame e tuttavia rispettando in pieno l'istanza fondamentale dell'esplicitezza nell'enunciare criteri editoriali supportati da un completo e accurato spoglio linguistico e da un glossario. Era questo modello non solo ormai affermato negli studi di filologia italiana, ma anche ben rispondente all'esigenza, in Roncaglia così viva e costante, di non lasciare niente di sottinteso, implicito, imprecisato; la stessa esigenza nel 1992, di fronte alla «responsabilità, volentieri seppur

le irrefutabili ragioni linguistiche addotte da A. CASTELLANI, *Da sè a sei*, in ID., *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, Salerno Ed., Roma 2009, pp. 581-593.

⁽³⁴⁾ Si legga questa franca dichiarazione: «Ostacoli di fronte ai quali il curatore d'un testo abbia confessato la propria resa, con apposizione d'una *crux* o d'un punto interrogativo, esercitano, su chi abbia il gusto dell'esercizio filologico, un'attrattiva irresistibile» in AU. RONCAGLIA, *L'immagine paleografico-visiva dell'antecedente perduto e l'immagine intellettuale della struttura originaria, strumenti di critica del testo*, in *La Filologia Romanza e i Codici. Atti del Convegno. Messina 19-22 dicembre 1991*, Sicania, Messina 1993, vol. I, pp. 15-28: 15; significativo anche, qui stesso, l'intervento alla tavola rotonda finale, dove Roncaglia conclude facendo sue parole di Michele Barbi: «sopra i testi ci deve stare la testa».

⁽³⁵⁾ M. TANAGLIA, *De Agricultura* cit. alla nota 8.

temerariamente accettata» di fornire direttive per l'edizione postuma di *Petrolio* di Pasolini⁽³⁶⁾, impronterà una *Nota filologica* esemplare per come fa percepire nitidamente l'intricata situazione testuale, indicando nel contempo il modo di fornirne la corretta ed efficace rappresentazione editoriale.

⁽³⁶⁾ P. P. PASOLINI, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992 (la *Nota filologica* si trova alle pp. 569-581).

ALDO MENICHETTI

IL CONTRIBUTO DI AURELIO RONCAGLIA AGLI STUDI METRICI

Non si dice nulla di nuovo se si afferma che l'attività filologico-testuale – in chi come Aurelio Roncaglia l'ha esercitata su testi in versi più che sulla prosa – ha il suo punto di forza nella metrica⁽¹⁾: è il metro che denuncia iper- e ipometrie, errori in rima, nonché, fin dai testi più antichi (questa almeno è la mia convinzione), profili ritmici abnormi e per ciò stesso in varia misura sospetti. Nulla di sorprendente quindi che, nel corso della sua cospicua attività ecdotica, Roncaglia si sia a più riprese avvalso di considerazioni di specie metrica, comportandosi in questo come qualsiasi filologo – anche se, beninteso, con tanta maestria in più e mobilitando quell'estesa, invidiabile competenza storico-culturale e tecnica che gli consentiva di spaziare dal latino medievale all'italiano antico, dall'occitanico al portoghese, dallo spagnolo alla lingua d'oïl. Basti vedere come nel '93, in una lezione lineea intitolata *Correzioni imposte dalla struttura* (nello specifico, dalla struttura metrica), abbia magistralmente raddrizzato il testo di una canzonetta francese giuntaci in attestazione unica, le cui strofe il tardo copista aveva, appunto, gravemente destrutturate infarcendole di errori in rima.

Rimanendo in questa prospettiva, rammento che quando nel '63 mi chiamò come assistente alla «Sapienza» conoscevo alcuni dei suoi precedenti lavori: la nota filologica al testo del *Teseida*, i primi contributi marca-bruniani, le dotte e brillanti schede lessicali comparse su «Lingua nostra», oltre, s'intende, al prezioso volumetto delle *Venticinque poesie dei primi trovatori* che Contini ci aveva fatto usare da studenti come antologia. Non è raro però che ciò che si è ascoltato rimanga più vividamente inciso nella memoria di quel che si è letto, specie se l'oratore possiede la vivacità espo-

⁽¹⁾ «Su questo terreno – dove si colloca l'intervento presente – risulta basilare, accanto all'irrinunciabile coerenza del senso intenzionato (che il critico può riconoscere solo per *Einfühlung*), la consistenza (oggettivamente meglio definibile) delle strutture compositive»; segue citazione da H. Fränkel: AU. RONCAGLIA, *Correzioni imposte dalla struttura*, in *La filologia testuale e le scienze umane* (Roma, 19-22 aprile 1993), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994 (Atti dei Convegni Lincei, 111), pp. 107-18, a p. 108.

sitiva e l'incisiva chiarezza che ha sempre contraddistinto, anche a lezione, il mio secondo maestro. È forse per questo che allora, su quelle prime letture, s'imponeva, oggetto di speciale ammirazione, il suo intervento su *Valore e giuoco dell'interpretazione nella critica testuale*, che, laureato da pochi giorni, avevo avuto la ventura di ascoltare dalla sua viva voce nel '60, al mitico convegno bolognese di Raffaele Spongano che anticipava il titolo della futura rivista, *Studi e problemi di critica testuale*⁽²⁾; né devo essere stato il solo ad apprezzare l'esemplarità metodologica di quel lavoro se, molti anni dopo, Christopher Kleinhenz lo immise nella sua raccolta americana di scritti ecdotici⁽³⁾. Anche in quel saggio, in un un paio di casi, l'errore era denunciato, non da lacune logiche o distorsioni sintattiche, ma dalla presenza d'ipometrie, con proposte d'integrazione di natura intertestuale che mi erano subito parse non solo eleganti ma difficilmente oppugnabili.

Ma, come dicevo, pratiche di questo genere non si discostano dal modo di procedere di tutti noi: l'operazione di recupero, per geniale e convincente che sia, accomuna Roncaglia al *modus operandi* di chiunque editi testi antichi in versi. Ciò che invece lo distingue dalla maggior parte dei filologi è l'interesse – o direi la passione – che negli anni ha costantemente riservato al tema delle origini di singoli tipi di verso e di determinate combinazioni metriche; ed è questo l'aspetto sul quale mi propongo ora di soffermarmi. Si tratta di contributi importanti, dispersi in sedi non tutte facilmente raggiungibili, che piacerebbe veder raccolti in volume – tenendo beninteso conto degli estratti, dove Roncaglia non mancava di apportare di sua mano correzioni a refusi fastidiosi, in qualche caso relativamente estesi. Passerò in veloce rassegna questi contributi, estraendone fitte citazioni. Va da sé che la tirannia del tempo mi costringe a resoconti sommari, che ischeletriscono penosamente la tentacolare ricchezza dell'argomentazione: si sa che Roncaglia possedeva al massimo grado la dote associativa (un dato ne richiamava un altro, magari lontano nel tempo e nello spazio ma sempre pertinente, spesso illuminante), unita alla rara capacità di trasporre in un linguaggio denso ma limpido e accattivante l'enorme erudizione e l'acuta intelligenza critica che sempre sottendono le sue dimostrazioni.

L'interesse di Roncaglia per la storia delle forme metriche si manifesta appieno, arricchendosi per via di progressive acquisizioni, a partire dall'ardua 'questione zagialesca', che inerisce al più vasto dibattito sui «rapporti tra la nascente lirica romanza e la precedente lirica arabo-ispánica». Il problema è impostato nelle sue linee essenziali fin dal '49, nella seconda parte

⁽²⁾ Ora in *Studi e problemi di critica testuale*, [Atti del] Convegno di studi di filologia italiana (Bologna, 7-9 aprile 1960), Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961, pp. 45-62.

⁽³⁾ *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*, ed. by Chr. Kleinhenz, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1976, pp. 227-44.

dell'articolo di «Cultura neolatina» intitolato *Laisat estar lo gazel* (la cui sostanza fu riproposta, l'anno dopo, al Convegno muratoriano di Modena)⁽⁴⁾. Come è noto, lo *zajal* arabo-andaluso è «un collaterale (e, secondo ogni verosimiglianza, un derivato) semplificato e popolarizzante della *muwàshsha*»⁽⁵⁾, cioè di una «poesia strofica e in versi brevi, legata al canto e alla danza», risalente al X secolo⁽⁶⁾. La strofe che caratterizza lo *zajal* e che ormai tutti chiamiamo senz'altro 'zagialesca' è costituita nella sua forma più elementare da un tristico di versi monorimi seguito da un quarto verso su altra rima; mentre la rima del tristico cambia via via nelle strofe, quella del quarto verso rimane invariata dall'inizio alla fine, fungendo così, come nella ballata, da connettore rimico; se la indichiamo con *x*, abbiamo insomma *aaax bbbx cccx* e così via. La questione è: questa particolare struttura è nata autonomamente in seno alla poesia mediolatina «per proprio svolgimento interno, senza bisogno d'influssi estranei»⁽⁷⁾, per da lì trasmettersi alla lirica romanza, in *primis* a Guglielmo IX e a Marcabruno, o costituisce invece un'invenzione dei poeti arabo-andalusi, presso i quali compare con notevole anticipo? La più antica attestazione romanza di questa forma s'incontra nella farcitura occitanica, *Mei amic e mei fidel*, del canto natalizio *In hoc anni circulo*, che risale all'incirca all'anno 1100. Attraverso un'ampia e tecnicamente ben vagliata documentazione, Roncaglia – pur movendosi con prudenza e pur concedendo «all'impostazione mediolatinista tutto quel che si poteva ragionevolmente concedere, e fors'anche qualcosa di più»⁽⁸⁾ – si pronuncia con decisione in favore della tesi arabizzante. Senza che occorra postulare «un rapporto diretto tra i primi trovatori provenzali e l'arte degli zagialisti arabi», «da mediatrice può aver servito quella poesia mediolatina religiosa e di scuola che della lirica trobadorica è... la "fonte" più naturale

⁽⁴⁾ AU. RONCAGLIA, *Laisat estar lo gazel* (Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza), in «Cultura neolatina», IX (1949), pp. 67-99; *Miscellanea di studi Muratoriani*, Atti del Convegno di studi storici in onore di L. A. Muratori, Aedes Muratoriana, Modena 1951, pp. 300-14.

⁽⁵⁾ AU. RONCAGLIA, *Da Avicbron a Iacopone*, in *Atti del V Congresso internazionale... sul tema «Le laude drammatiche ombre delle origini»* (Viterbo, 24-25 maggio 1980), Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo 1981, pp. 81-103, a p. 86.

⁽⁶⁾ AU. RONCAGLIA, *Il primo capitolo nella storia della lirica europea*, in *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1973, pp. 247-68, a p. 253.

⁽⁷⁾ AU. RONCAGLIA, *Laisat estar...* cit., p. 80.

⁽⁸⁾ AU. RONCAGLIA, *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica*, in *Oriente e Occidente nel Medioevo*, Atti del XII Convegno Volta (Roma, 27 maggio-1° giugno 1956), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1957, pp. 321-43, a p. 331. (Traduz. in *Der provenzalische Minnesang*, [...], hrsg. von R. Baehr, Darmstadt 1967, pp. 231-62).

e diretta»⁽⁹⁾: come emblematicamente mostra appunto il cantico latino con farcitura occitanica appena ricordato.

La questione torna a proporsi qualche anno dopo nella relazione lineca del 1957 su *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori dalla penisola iberica*. Nel '57 la prospettiva è notevolmente mutata, perché frattanto sono state scoperte, cioè decifrate, le *khàragiat* o *kharge* mozarabiche, brevi testi lirici profani accodati ad alcune *muwàshshahat*, nei quali compare «la giustapposizione dei due idiomi [arabo e iberico,] in uno stesso componimento»⁽¹⁰⁾; a queste *kharge* e alla loro interpretazione Roncaglia dedicherà molti anni dopo, nel '73, — esaminandone alcune — lo studio intitolato *Il primo capitolo nella storia della lirica europea*⁽¹¹⁾. La relazione lineca, che fra l'altro investe anche alcune più singolari affinità tematiche fra le due liriche, torna a tracciare nel IV paragrafo — in veste meno tecnica, più schematica, ma con qualche elemento nuovo — il quadro presentato nell'articolo del '49. Senza ora entrare in particolari che pur varrebbe la pena di esaminare partitamente, mi pare difficile non condividere la formulazione conclusiva: «gli elementi della poesia trovatoresca che possiamo ricondurre a precedenti arabo-ispatici dovevano essere già filtrati attraverso una mediazione lunga ed eterogenea nella poesia romantica pretrovatoresca [...] Ecco dunque che cosa significhi, che cosa importi la trasmissione di ritmi e di topoi dalla tradizione arabo-andalusa a quella trovatoresca: non “mondi separati” in senso assoluto, ma nemmeno connessione continua, interpenetrazione organica, quale s'ha fra tradizione latina e cultura neolatina. Prestiti e calchi possono conferire un particolare colorito alla tradizione su cui s'innestano; ma ne lasciano intatte le strutture profonde»⁽¹²⁾. Per chi lo ha conosciuto o ha percorso con attenzione i suoi scritti, è quasi inutile aggiungere che Roncaglia è sempre particolarmente attento a evitare l'«astratto schematismo» evoluzionistico da cui talvolta si lasciano prender la mano i metricisti, le cui deduzioni risultano spesso «suscettibili di correzioni in senso storicistico»⁽¹³⁾: tutta la ricerca metrica di Roncaglia è implicitamente un invito a non procedere per via di combinazioni di schemi formali astratti, ma a ricostruire il preciso tessuto storico-culturale entro il quale si sono via via prodotti contatti, trasferimenti e

⁽⁹⁾ AU. RONCAGLIA, *Laisat estar...* cit., pp. 91-92.

⁽¹⁰⁾ AU. RONCAGLIA, *La lirica arabo-ispánica...* cit., p. 343.

⁽¹¹⁾ Cit. a nota 6.

⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. 343.

⁽¹³⁾ AU. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, [Atti del] Convegno internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960), Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia 1962, pp. 460-75, a p. 460.

innovazioni; in altri termini, a trasferire ogni questione formale «du plan abstrait de l'évolution... sur le terrain concret de l'histoire»⁽¹⁴⁾.

L'intervento successivo, sempre su tema zagialesco, è del '60, occasionato dal convegno che celebrò il settimo centenario del movimento perugino dei disciplinati di Ranieri Fasani (1260). S'intitola *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*; ma, viene precisato subito, *preistoria* — che avrebbe dovuto comportare lo studio delle «più antiche ballate d'Italia e d'Oltralpe, in particolare quelle provenzali»⁽¹⁵⁾ — va mentalmente sostituito con *protostoria*: *Nella protostoria della lauda*. È affermazione corrente che le laude — a parte quelle di forma arcaicissima, per es. litanica — altro non siano che ballate di contenuto religioso, calcate concorrentialmente sul modello formale delle canzoni a ballo profane. Pur condividendo in sede generale questa tesi, Roncaglia propone però di distinguere fra, da una parte, le laude più comuni, che effettivamente hanno forma di ballata (spesso di ballata maggiore) e dall'altra, quelle che invece presentano, nella variante più semplice *aaax...* o in varianti appena più complesse, lo schema 'zagialesco', assai meno frequente ma assai caro a Jacopone. Poiché s'inclina ad attribuire a Guittone l'iniziativa dell'adibizione religiosa del primo schema, si sarebbe tentati di assegnare l'introduzione di quello zagialesco a una personalità altrettanto forte e caratterizzata come Jacopone; senonché Jacopone è preceduto cronologicamente dal laudario di Cortona e in particolare da quel ser Garzo della cui identità ancor oggi si discute. Comunque sia, secondo Roncaglia «i due tipi rappresentano... due correnti che da ambienti culturali diversi vengono a mescolarsi nel mare magno dei laudari». La sua ipotesi è che «il canto “zagialesco” possa essere stato importato in Italia direttamente dalla Spagna [è il metro di molte *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X el Sabio, di pochissimo anteriori a Jacopone], e irradiato tra noi da un'area tirrenica in quegli ambienti ghibellini che alla Spagna e alla candidatura imperiale d'Alfonso si palesano più legati»⁽¹⁶⁾. Un passo della *Chronica* di Salimbene testimonia che un certo frate Enrico pisano «multas cantilenas fecit» modellandole su testi del cancelliere Filippo e su sequenze vittorine, anche di Adamo da San Vittore, che a loro volta prendono a modello ritmico e rimico la sequenza *Verbum bonum et suave*, che è attestata in tropari di Moissac della fine dell'XI secolo e che è «uno dei primissimi esempi d'adozione dello schema zagialesco nella poesia mediolatina»; fra

⁽¹⁴⁾ AU. RONCAGLIA, *Petit vers et refrain dans la chanson de geste*, in *La technique littéraire des chansons de geste*, Colloque international tenu à l'Université de Liège (4-6 septembre 1957), Université de Liège, Liège 1959, pp. 141-59, a p. 145.

⁽¹⁵⁾ Cit. a nota 13, p. 460. (Il contributo è stato riedito nel volume *La metrica* a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Il Mulino, Bologna 1972, pp. 309-17).

⁽¹⁶⁾ *Ibid.*, pp. 470 e 471-72.

l'altro si tratta di uno schema che è tanto legato «alle tradizioni del primo Francescanesimo» da essere stato usato nella «sequenza composta» nel 1228 da Tommaso da Celano «ad onore di San Francesco in occasione della sua canonizzazione». Insomma «la nozione che dichiara la lauda sacra modellata sulla ballata profana richiede [...] qualche precisazione limitativa [...]. Almeno per lo schema “zagialesco” [...] l'applicazione al registro religioso avviene in ambito mediolatino, prima che la lauda volgare riceva impulso dal movimento dei Disciplinati»⁽¹⁷⁾; per Iacopone in particolare i precedenti prossimi del suo strofismo «sembrano reperibili in direzione religiosa piuttosto che profana»⁽¹⁸⁾.

L'ultima scheda del prolungato incartamento è l'articolo *Da Avicebron a Iacopone*, uscito nell'81. Roncaglia vi ribadisce che «chi si tenga con positivista prudenza ai materiali superstiti della nostra più antica lirica non sarà in grado di fornire alcun pertinente supporto documentario all'asserita derivazione dello strofismo iacoponico da ballate profane»; del resto anche in Francia e Occitania – dove statisticamente «i modelli religiosi prevalgono» – «la precedenza cronologica spetta... non a ballate profane ma a canti religiosi»⁽¹⁹⁾. La novità maggiore del contributo sta nell'allargamento dell'«indagine alla tradizione ebraica che strettamente si intrecciava, in Spagna, a quella araba, ma aveva, fuori di Spagna, più facili contatti col mondo romanico. Bisognerà ricordare che lo schema zagialesco era pur quello dell'ebraico *pizmón*», usato con particolare efficacia da «Shelomó ibn Gabirol [...], morto a Valencia intorno al 1058, o secondo altri intorno al 1070, noto in Occidente sotto il nome di Avicebron»⁽²⁰⁾: «identica la forma strutturale, analoghe le funzioni religiose, continua la tradizione: dai canti sinagogali alle sequenze sammarzialesi, vittorine e cistercensi, dal mistico poeta Avicebron al mistico poeta Iacopone»⁽²¹⁾.

Torniamo indietro nel tempo. Il 1969 è l'anno in cui, in occasione di un altro convegno linceo, Roncaglia affronta, all'interno di un più esteso intervento su *Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta*, la *vexata quaestio* delle *Origini del decasillabo epico*. Nella sua prolusione torinese del '63 D'Arco Silvio Avalle aveva additato il più che probabile antecedente del *décasyllabe* in versi ritmici di alcuni tropi composti a Saint-Martial di Limoges nel primo terzo del X secolo – versi che, beninteso letti al modo francese, corrispondono esattamente alla struttura del verso epico primitivo, per es. del *Roland*: «cesura dopo la quarta sillaba e cadenza fina-

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, pp. 473-474.

⁽¹⁸⁾ *Da Avicebron*, cit. a n. 5, p. 92.

⁽¹⁹⁾ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁽²⁰⁾ *Ibid.*, pp. 99-100.

⁽²¹⁾ *Ibid.*, p. 103.

le proparossitona (che, nella pronuncia francese del tempo, torna ad effetto d'ossitonia), come: “qui naturaé das nostrae nosse té / et oraré supplici pneumaté”»⁽²²⁾. Sono versi che, aveva rilevato Avalle, hanno lo stesso profilo ritmosillabico dell'impressivo e imitatissimo ritornello «in tremendo die iudicii» del celebre inno abecedario *Apparebit repentina dies magna Domini*, che risale almeno al VII secolo perché è citato nel *De arte metrica* di Beda. Avalle scartava esplicitamente che modello classico di questo tipo di versi potesse essere l'alcmario, il quale, in quanto tetrapodia dattilica catalettica, ha ben un ictus in quarta sede ma senza che cada lì la cesura. Roncaglia ha buon gioco nel far notare, per prima cosa, che, al di là dello schema astratto, una cesura di 4^a è però di fatto attuabile in una percentuale molto alta degli alcmarii di Prudenzio, e anzi anche in tutti e cinque i versi di singole strofe, a cominciare da quel suo inno quantitativo *Germine nobilis Eulalia* che conobbe nel Medioevo molte imitazioni ritmiche; e poi, che nello *Sponsus* sono proprio dei *décasyllabes* volgari a fare da contrappunto ad alcmarii latini. A ciò si aggiunga che i più antichi *décasyllabes* romanzi, quelli del *Saint Alexis*, «si raggruppano in strofe pentastiche, esattamente allo stesso modo come si raggruppano in strofe pentastiche gli alcmarii degli inni di Prudenzio»⁽²³⁾; tanto che il *De rithmis* di Alberico di Montecassino, attivo a metà dell'XI secolo, dà come esempio-tipo di *decasillabus* proprio un inno di Prudenzio precisando che «solet... rithmus iste ex quinque artubus constare». In conclusione, scrive Roncaglia, «il nostro etimo non è una più o meno ingegnosa escogitazione d'una moderna filologia da tavolino [...]. Esso risulta invece un dato vivo nella cultura» dell'XI secolo. «Alla coscienza ritmica di chi compose il *Saint Alexis*, come di chi farci lo *Sponsus*, il decasillabo 4 + 6 si presentava come l'equivalente romanzo del classico alcmario»⁽²⁴⁾.

Sarò stringatissimo sulla questione a tutti ben nota dell'origine dell'ottava narrativa. Roncaglia se ne occupò, su «Cultura neolatina» del '65, nell'importante contributo *Per la storia dell'ottava rima*. Dionisotti ne aveva appena tributata l'invenzione a Boccaccio; Roncaglia segnalò, «a rincal-

⁽²²⁾ AU. RONCAGLIA, *Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta*, in Atti del Convegno internazionale sul tema *La poesia epica e la sua formazione* (Roma, 28 marzo-3 aprile 1969), Quaderno n. 139, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1970, pp. 277-93, a p. 287.

⁽²³⁾ *Ibid.*, p. 287.

⁽²⁴⁾ *Ibid.*, p. 290. Un'esposizione più estesa nel mio *Problemi della metrica*, in *Letteratura italiana* Einaudi, vol. 3, Torino 1984, pp. 377-380, poi in A. MENICETTI, *Saggi metrici*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2006, pp. 192-195. Vd. anche, *ibid.*, pp. 251-69, *Quelques considérations sur la structure et l'origine de l'«endecasillabo»*, già in *Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, réunis par J. Cerquiglini-Toulet et O. Collet, Droz, Genève 1994, pp. 215-30.

zo piuttosto che a rettifica»⁽²⁵⁾, che strofe *ABABABCC* di *décasyllabes* (cioè, all'italiana, di endecasillabi) erano state usate, negli anni 80 del XII secolo, dal grande troviero *champenois* Gace Brulé – non dunque un provenzale, come per distrazione è sfuggito a Contini⁽²⁶⁾ – in una canzone, *Au renouvel de la douçor d'été*, che ebbe un largo e prolungato successo presso gli antologisti e della quale ben dieci canzonieri conservano anche la musica. La notevole distanza cronologica non impedisce d'insinuare che Boccaccio possa aver conosciuto, forse ascoltato questa canzone negli anni napoletani, a contatto con l'ambiente letterario filofrancese che ruotava attorno a Roberto d'Angiò, nipote di quel Carlo che non aveva disdegnato di comporre un paio di canzoni. Non mi soffermo ora sul seguito della discussione, sugli interventi di Armando Balduino, di Michelangelo Picone, di Guglielmo Gorni, sui quali del resto, come su quello di Roncaglia, ho già avuto occasione di esprimere il mio punto di vista⁽²⁷⁾.

Altrettanto noto – a giudicare anche dall'intensità con cui ha fecondato tutti i lavori successivi che riguardano antiche traduzioni di testi lirici – è lo scritto *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, comparso nel '75 nel secondo volume degli *Studi* in onore di Natalino Sapegno⁽²⁸⁾. Il lavoro verte su una poesia dell'Anonimo Genovese che traduce Falquet de Romans (e dalla cui rubrica latina deriva il titolo del saggio) e su *Madonna dir vi voglio* del Nōtaro, che rifà nelle strofe iniziali quel che resta di una canzone di Folchetto di Marsiglia pervenutaci mutila. Lasciando da parte i fitti, qui irriassumibili suggerimenti concreti che si possono estrarre dalla minuta «collazione differenziale» effettuata da Roncaglia su questi quattro testi – una collazione che è intesa a «vedere come i nostri rimatori duecenteschi abbiano risolto in sede pratica quel problema della “traduzione poetica” che, di lì a poco, in sede teorica, Dante avrebbe dichiarato improponibile»⁽²⁹⁾ –, mi preme sottolineare la perfetta calibratura delle pagine introduttive del contributo, dove Roncaglia imposta il problema del 'volgarizzare' e del 'tradurre' nel Medioevo – termini da lui intesi, il primo (volgarizzare), come un'operazione «a livello subordinato e scopo pratico»,

⁽²⁵⁾ AU. RONCAGLIA, *Per la storia dell'ottava rima*, in «Cultura neolatina», XXV (1965), pp. 5-14, a p. 7.

⁽²⁶⁾ G. CONTINI, *Letteratura italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze 1970, p. 704.

⁽²⁷⁾ A. MENICETTI, *Problemi* cit., pp. 383-390; poi *Saggi metrici*, pp. 199-209.

⁽²⁸⁾ *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1974-1979, vol. II (1975), pp. 1-36. Per alcuni dei fruitori dei suggerimenti di Roncaglia vd. A. MENICETTI, *Chiaro Davanzati traducteur de Perdigon et Rigaut: "Trop ai estat, Atressi con l'orifanz" et "Troppo aggio fatto"*, in *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts* [...], éditées par D. Billy et A. Buckley, Brepols Publ., Turnhout 2005, pp. 703-15, a p. 705 nota 10.

⁽²⁹⁾ *De quibusdam...* cit., p. 10.

il secondo (tradurre) come un vero e proprio trasferimento da una lingua all'altra «considerate pari in dignità letteraria e funzionalità culturale»⁽³⁰⁾.

Un paio di passi di questo contributo sono quasi l'esca della comunicazione pronunciata in quello stesso 1975. Parlando dei settenari introdotti da Giacomo da Lentini per rompere il compassato omosillabismo del suo modello trobadorico, Roncaglia aveva affermato: «Il divorzio tra poesia e musica... è ormai in atto: i siciliani, con la loro educazione laica a basi retorico-giuridiche, sono soltanto scrittori, non più cantori» come invece i provenzali; affermazione da cui traeva il corollario generalizzante che «alla complessità dell'invenzione melodico-verbale [dei trovatori], i siciliani sostituiscono l'intensità d'un'invenzione puramente verbale, tutta concentrata sui valori della parola»⁽³¹⁾. *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano* è appunto il titolo della comunicazione che Roncaglia presentò nel '75 al convegno di Certaldo su *La musica ai tempi del Boccaccio*⁽³²⁾. Vi è puntualmente riesaminata la situazione occitanica – dove il poeta, salvo rare eccezioni, compone sia il testo verbale sia quello musicale, addirittura talvolta cantandolo lui stesso –, per contrapporla a quella siciliana, dove (e qui cito, anche per ricordarne la tragica e prematura scomparsa, le parole dell'indimenticabile Guido Capovilla) «il peso di due argomenti e *silentio*, come l'assenza totale di testimonianze musicali e di allusioni interne ai testi, non viene certo annullato dalla presenza di termini quali *canzone* e *sonetto*, in cui sarà da ravvisare l'impronta lessicalizzata d'una situazione anteriore, e tanto meno da [rari e] ingannevoli cenni [nei testi] ad una prassi musicale»⁽³³⁾: cenni che invece, a controprova, non mancano nelle laude. Rispetto ai trovatori, anzi, «lo sviluppo della tecnica versificatoria a più alti gradi di complessità è da riguardare come compenso alla mancata concorrenza della tecnica musicale quale fattore costruttivo della canzone [...]. In breve: alla complessità dell'invenzione melodico-verbale, i siciliani sostituiscono l'intensità d'un'invenzione puramente verbale, tutta concentrata sui valori della parola»⁽³⁴⁾.

I due studi seguenti si pongono inevitabilmente – e polemicamente: siamo negli anni 80 – «sulla linea di sviluppo della critica formalistica, in una prospettiva strutturalistico-semiologica, tuttavia non astrattamente concepita, bensì [occorre ripeterlo?] tesa e aperta alla più concreta storicizzazione».

⁽³⁰⁾ *Ibid.*, p. 4.

⁽³¹⁾ *Ibid.*, pp. 27 e 34.

⁽³²⁾ In *La musica ai tempi del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*, III Convegno internazionale, Siena-Certaldo (19-22 luglio 1975), = «L'Ars nova italiana del Trecento», IV (1978), pp. 365-97.

⁽³³⁾ G. CAPOVILLA, in un breve resoconto su «Studi e problemi di critica testuale», 19 (1979), p. 302.

⁽³⁴⁾ AU. RONCAGLIA, *Sul divorzio...* cit., p. 391: autocitazione da *De quibusdam* cit., p. 34.

Il primo studio, *L'invenzione della sestina*, s'intende quella arnaldiana, comparve nel II volume, 1981, della rivista «Metrica»⁽³⁵⁾. Di questa straordinaria forma Roncaglia ricorda il «folgorante», immediato successo, destinato a prolungarsi fino ai giorni nostri (basti citare, in Italia, la *Sestina a Firenze* di Franco Fortini); ne esamina partitamente, e con acute osservazioni, i precedenti costitutivi – i rimanti in funzione di *refrain*, la *retrogradatio* di rime e di rimanti di Marcabru e più ancora dell'allora quasi ignoto Grimoart Gausmar (poi studiato da Anna Ferrari), ma soprattutto di Rambaldo d'Aurenga –, per infine concentrarsi su un'approfondita analisi di *Lo ferm voler*, modello dichiarato di Dante.

L'altro intervento si legge nel IV numero, 1986, della stessa rivista, ma era stato pronunciato quattro anni prima, nell'82, al Convegno messinese su *La metrica: storia e metodi*. Riguarda la strofe d'Elinando, «12 ottosillabi su due rime, a schema *aab, aab, bba, bba*, impiegata la prima volta fra il 1194 e il 1197 dal monaco cisterciense Hélinand de Froidmont nei suoi *Vers de la Mort*»⁽³⁶⁾. La tesi è che non si tratti, da parte dell'inventore della formula, di «un esercizio formale fine a sé stesso, un autocompiaciuto giuoco tecnico, un'ostentazione di maestria letteraria priva di più impegnative, sostanziali motivazioni»⁽³⁷⁾. La dimostrazione di tale assunto poggia su argomentazioni specialmente numerologiche, con richiami di affinità all'architettura cisterciense e soprattutto alla struttura dei sermoni e dei trattati religiosi in prosa dello stesso Elinando.

Ma per concludere questa corsiva rassegna, non potrei esimermi dall'evocare il ruolo esplicito dal Roncaglia metricista quale suscitatore di vocazioni: non è certo un caso se nel suo istituto presero corpo i progetti di quegli indispensabili strumenti di lavoro che sono i repertori metrici: da quello galego-portoghese di Tavani a quello siciliano di Antonelli, da quello siculo-toscano a quello stilnovistico della Solimena. E fu senz'altro lì, in quello stimolante laboratorio, che si rafforzò anche la mia passione per gli studi metrici; e lì infatti nacque il mio scritto sulle rime 'per l'occhio'⁽³⁸⁾.

⁽³⁵⁾ Pp. 3-41. La citazione precedente è a p. 11.

⁽³⁶⁾ AU. RONCAGLIA, *La strofe d'Elinando*, in «Metrica», IV (1986), pp. 21-36, a p. 23.

⁽³⁷⁾ P. 25.

⁽³⁸⁾ G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967; R. ANTONELLI, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1984; A. SOLIMENA, *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, CSFLS, Palermo 2000, e *Repertorio metrico dello Stilnovo*, Società Filologica Romana, Roma 1980. A. MENICCHETTI, *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini*, in «Cultura neolatina», XXVI (1966), pp. 5-95, poi, con aggiornamenti, in ID., *Saggi metrici*, a c. di P. Gresti e M. Zenari, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 3-108.

AGOSTINO ZIINO

IL "DIVORZIO" DOPO RONCAGLIA

Aurelio Roncaglia si è occupato in più occasioni di rapporti tra Poesia e Musica, un tema eterno, 'universale', sul quale si è sempre dibattuto fin dall'Antichità a tutti i livelli, teorico, semantico, estetico, storico e formale. I soggetti preferiti da Roncaglia – al quale l'interesse per la musica derivava per così dire "per li rami" essendo figlio di Gino, uno degli storici della musica più significativi della prima metà del secolo scorso – erano sostanzialmente due: da una parte, il cosiddetto "divorzio" tra poesia e musica che si sarebbe attuato nel Duecento con la Scuola poetica siciliana; dall'altra, la nascita della lauda-ballata dall'ormai lontano schema *zajalesco*, mutuato però attraverso una particolare forma di sequenza latina molto diffusa in ambito francescano.

Il tema del "divorzio" tra poesia e musica, com'è noto, era stato individuato già da Vincenzo De Bartholomaeis nel 1943 quando affermava che la poesia dei Siciliani era «destinata alla lettura, non al canto o alla recitazione [...]: opera, in una parola, di uomini di penna non da liuto»⁽¹⁾. Prima di lui nessuno, per quanto ne so, aveva mai messo in dubbio che le poesie dei 'Siciliani' fossero anche cantate⁽²⁾, come continuano a sostenere ancora oggi molti storici della musica. Ottavio Tiby, ad esempio, nella relazione letta al congresso palermitano del 1951 affermava senza alcun dubbio che «nella poesia di Federico II e dei Siciliani, le parole non furono mai disgiunte dalla musica [...], anzi a quel tempo la creazione poetica e musicale era unitaria e le due parti erano poste su un piano medesimo di dignità»⁽³⁾. Molto più cautamente, invece, pochi anni dopo, nel 1955, István

⁽¹⁾ V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino 1943, p. 121.

⁽²⁾ G. A. Cesareo, ad esempio, aveva affermato che «ancora nella prima metà del secolo XIII, la canzone, in Italia, era, il più spesso, veramente cantata»: Cf. G. A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, 2ª ed. accr. Milano-Palermo 1924, p. 74.

⁽³⁾ Cf. O. TIBY, *La musica alla corte dell'imperatore Federico II*, in *Atti del Congresso Internazionale della poesia e della lingua italiana (Palermo, giugno 1951)*, Palermo 1951, pp. 5-15: 5 (dell'estratto).

Frank scriveva che «c'est un problème insoluble, dans l'état actuel de nos connaissances, que de savoir si les compositions de l'École sicilienne furent chantées ou récitées sans mélodie»⁽⁴⁾. Come sappiamo, il primo a introdurre il termine "divorzio" è stato Gianfranco Contini nel 1951, affermando che fu merito dei poeti della Scuola poetica siciliana l'aver attuato il «divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica, che la collaborazione di un qualche 'magister Casella' ('sonum dedit') a libretti più che mai autonomi sopraggiunge semmai perentoriamente a sancire»⁽⁵⁾. Pochi anni dopo, nel 1960, Gianfranco Folena riprenderà la fortunata immagine verbale usata da Contini, divenuta d'allora in poi così famosa, sostenendo, anche lui perentoriamente, che con la Scuola poetica siciliana si era verificato «il fondamentale divorzio della poesia dalla musica»⁽⁶⁾. Ma questa è solo la preistoria del nostro "divorzio".

Aurelio Roncaglia, difatti, nell'ambito di un congresso internazionale tenutosi a Certaldo nel 1975, è stato il primo a fare sull'ormai famoso "divorzio" un discorso articolato su più livelli, di grande apertura storico-culturale e ampiamente documentato⁽⁷⁾. Tutti conosciamo i termini del problema così come sono stati posti da Roncaglia e proprio per questo mi considero esentato dal richiamarli ora alla vostra memoria in modo dettagliato. Devo comunque confessare che anche a distanza di anni, rileggendo il suo articolo, sono rimasto ancora colpito dal rigore logico con il quale si susseguono tutte le sue argomentazioni, dalla grande apertura storica e culturale e infine dalla straordinaria ricchezza della documentazione presentata e ampiamente

⁽⁴⁾ Cf. I. FRANK, *Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», III (1955), pp. 51-83: 54, nota 16. Similmente si esprimeva, sempre nella stessa sede (pp. 5-14), anche Hyginus Anglés nella sua relazione intitolata *La musica sacra medievale in Sicilia*: «Grazie all'ambiente culturale di Federico II e dei suoi figli, e tra questi specialmente di Manfredi, la scuola poetica siciliana può presentare un ricco repertorio poetico dugentesco, il cui modello ideale sono i trovatori di Provenza; è naturale pensare che la musica cortigiana tedesca sia stata praticata in Sicilia in quell'epoca; purtroppo la musica profana di quella corte ci resta finora sconosciuta» (p. 8).

⁽⁵⁾ Si veda G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», aprile 1951; ripreso poi con il titolo *La lingua del Petrarca* in *Il Trecento*, Firenze 1953; in *I Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960, I, p. 45; ancora come *Introduzione* all'ed. del *Canzoniere* di F. Petrarca, Torino 1964; e infine in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, pp. 169-192: 176. Si osservi che proprio nello stesso anno, il 1951, Tiby afferma che poesia e musica «erano poste su un piano medesimo di dignità» mentre Contini sembra parlare della musica e dei musicisti con grande sufficienza, se non addirittura con un tantino di malcelato disprezzo («un qualche 'magister Casella' ('sonum dedit')»). Ma di questo parlerà diffusamente, come vedremo, Nino Pirrotta.

⁽⁶⁾ Cf. G. FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. I: *Le origini e il Duecento*, Milano 1960, pp. 273-347: p. 280.

⁽⁷⁾ AU. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, a cura di A. Ziino, Certaldo 1978, pp. 365-97.

discussa. In estrema sintesi, il discorso di Roncaglia si articola su questi tre punti fondamentali: 1) le poesie dei Trovatori contengono una grande quantità di riferimenti, anche tecnici, alla musica che ci induce a pensare che esse siano sorte in ambienti culturali nei quali poesia e musica erano in stretta simbiosi tra loro, mentre lo stesso non avviene nelle poesie appartenenti alla Scuola poetica siciliana; 2) nella tradizione trobadorica il poeta era spesso anche autore della musica sulla quale il testo veniva cantato, mentre questo non avviene per le poesie dei 'Siciliani' che addirittura non sembra siano mai state intonate⁽⁸⁾; 3) molti Trovatori, specialmente quelli appartenenti all'alta aristocrazia, provenivano da una formazione compiuta nelle scuole chiericali, episcopali o abbaziali nelle quali era previsto anche l'insegnamento della musica, mentre i poeti 'siciliani', essendo per la maggior parte notai, giudici o alti funzionari della cancelleria imperiale, avrebbero ricevuto per lo più un tipo di istruzione 'laica' nella quale non era prevista la musica. L'illustre studioso conclude quindi che «la grande maggioranza dei trovatori provenzali componevano insieme parole e musica; la grande maggioranza dei poeti aulici italiani componevano solo testi verbali, lasciando un loro eventuale (non obbligatorio) rivestimento melodico a musicisti professionisti»⁽⁹⁾.

La tesi di Roncaglia è stata accettata, in linea di massima, da quasi tutti gli studiosi, specialmente dai filologi, dagli storici della letteratura italiana e dagli storici della cultura. Tra i primi ricordo Roberto Antonelli⁽¹⁰⁾ e Fu-

⁽⁸⁾ Tranne forse il caso di *Dolce meo drudo*, attribuita nel codice Vaticano lat. 3793 a «Re federigo» e trasmessaci in una versione polifonica a due voci nel manoscritto Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 6771 risalente alla fine '300. Come sappiamo, la versione a due voci di *Dolce meo drudo* è stata pubblicata e studiata per la prima volta da Nino Pirrotta (*Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *L'ars Nova Italiana del Trecento*, vol. II, a cura di F.A. Gallo, Certaldo 1968, pp. 97-112). A proposito di *Dolce meo drudo* Roncaglia scrive che non è «in verità irragionevole assumere la seriore rielaborazione polifonica di questo testo arcaico e anche il suo riassetto verbale come indizi presuntivi d'un anteriore appartenenza del testo stesso al repertorio tradizionale della poesia cantata»; Cf. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., p. 387.

⁽⁹⁾ Cf. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., p. 390. Si legga anche quanto egli aveva affermato qualche pagina prima: «[...] il subentrare al tipo trovatoresco del poeta-musico d'un tipo nuovo, diciamo umanistico, di poeta letterato, il quale opera sulla materia verbale, certo attenendosi a una tradizione di schemi strofici originariamente vincolati a una forma musicale e sempre suscettibili d'una riattualizzazione della loro potenziale musicalità, ma svolgendo la propria attività compositiva su un piano d'autonomia tecnica ormai piena, praticamente del tutto svincolato dall'eventuale supporto melodico che un musicista professionista sopravvenga in un secondo tempo a offrirgli» (p. 367).

⁽¹⁰⁾ R. ANTONELLI, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a cura di P. Tourbet e A. Paravicini Bagliani, Palermo 1994, vol. III, pp. 309-23: «[...] il testo poetico, verbale, assume in modo esclusivo un ruolo centrale, diversamente da ciò che avviene nella poesia trobadorica. Che la letteratura europea occidentale, da Dante e Petrarca in poi, sia letteratura innanzitutto poetico-verbale e non poetico-musicale [...] sarebbe insieme responsabilità e

rio Brugnolo; quest'ultimo riprende sostanzialmente tutte le argomentazioni messe sul tappeto e discusse da Roncaglia, pur con qualche ulteriore specificazione⁽¹¹⁾:

D'altra parte, è innegabile che gli indizi di un'originaria diffusione dei testi in forma (anche) cantata non mancano del tutto. [...] Si accentua in realtà, coi rimatori della *Magna Curia*, un'evoluzione già percepibile nei trovatori di primo Duecento, in cui emerge il carattere sempre più accessorio dei *sos*, delle melodie, rispetto ai *motz*, alle parole. [...] Nei Siciliani, dunque, il rapporto poesia-musica è, se non radicalmente, certo sensibilmente mutato. Se è forse eccessivo parlare di una fase totalmente svincolata dalla musica (è impensabile che una tradizione ormai secolare venisse obliterata e abbandonata di colpo), è comunque certo che quest'ultima non è più un elemento fondamentale [...]

Sostanzialmente in sintonia con la tesi di Roncaglia sembrerebbe essere anche Maria Sofia Lannutti, anche se non sempre è d'accordo con l'illustre studioso su singoli particolari⁽¹²⁾, tra i quali ed esempio quello relativo al lessico musicale presente nelle poesie dei trovatori:

Il punto debole dell'analisi di Roncaglia risiede, a mio avviso, in una valutazione indifferenziata della produzione lirica e del suo lessico di ambito musicale, una valutazione che non distingue fra le diverse epoche di produzione e le diverse generazioni di poeti e senso proprio e senso figurato della terminologia⁽¹³⁾.

“merito” primo dei siciliani.» (p. 320). E più oltre, sempre sulla scorta di Roncaglia: «[...] non negherei affatto che la poesia siciliana potesse essere *eseguita* musicalmente, previo rivestimento musicale “esterno”, come capiterà ancora a Dante e Petrarca (e utilizzando magari, talvolta, qualche melodia preesistente)» (p. 322). Sempre di R. Antonelli si veda anche: *La corte «italiana» di Federico II e la letteratura europea*, in *Federico II e le nuove culture*, Atti del XXXI Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 1994), Spoleto 1995, pp. 319-45. L'adesione alla tesi di Roncaglia è stata ribadita anche recentemente, nel 2008, in una relazione letta al convegno su Nino Pirrotta organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei: «E in realtà proprio il Notaro per antonomasia, Giacomo da Lentini, se la separazione tra musico e poeta ha un inizio presso i Siciliani, come ancora crediamo, si presenta [...]»; Cf. R. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica, oggi*, in *Musicologia fra due continenti. L'eredità di Nino Pirrotta*, Convegno Internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 4-6 giugno 2008, Roma 2010, pp. 211-23: 222.

⁽¹¹⁾ Cf. F. BRUGNOLO, *La Scuola poetica siciliana*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Enrico Malato, Vol. I: *Dalle Origini a Dante*, Roma 1995, pp. 265-337: 331-32.

⁽¹²⁾ Roberto Antonelli va più oltre quando afferma che la Lannutti è «pur critica verso taluni aspetti non secondari della teoria Roncaglia»; Cf. R. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica, oggi* cit., p. 219.

⁽¹³⁾ Cf. 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)*, nel vol. *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze 2005, pp. 157-97: 162.

A tale riguardo, però, si tenga presente che ai tempi – comunque non lontani – nei quali operava Roncaglia non solo non si conoscevano ancora le nuove fonti che sono emerse in questi ultimi anni, ma non esistevano neanche i tanti repertori metrici e i tanti strumenti informatici di cui disponiamo oggi⁽¹⁴⁾.

Tra gli storici della cultura mi sembra senza dubbio significativo ricordare Ronald Witt che nel suo libro dal titolo *Two Latin Cultures of Medieval Italy and the Foundation of the Renaissance* così si esprime:

Italy and Provence, however, differed in the manner in which the poems were received: whereas in Provence the poems were often immediately set to music and were doubtless sung, Italian imitators of the lyrics tended not to compose musical accompaniments for them, although they might be used later as lyrics for songs. This difference corresponds to a decided difference in the vernacular-literate readership in the two areas and, consequently, to the greater number of Italians who had had at least the elementary education in Latin that taught them how to read and pronounce letters and syllables⁽¹⁵⁾.

Sul versante musicale Nino Pirrotta, come sappiamo, è intervenuto anche lui più volte su questi temi⁽¹⁶⁾, suggerendo, con altrettanti validi argomenti, punti di vista in parte diversi – ma non per questo sempre necessariamente contrastanti – da quelli sostenuti dal suo grande amico e collega Aurelio Roncaglia e che non starò qui a ricordare essendo ormai, anch'essi, noti a tutti. Vorrei soltanto osservare, però, che il ‘punto chiave’ della spe-

⁽¹⁴⁾ Tra i libri recenti vorrei segnalare lo studio di Giuseppe Noto, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle «biografie» provenzali*, Alessandria 1998.

⁽¹⁵⁾ Cf. R. WITT, *Two Latin Cultures of Medieval Italy and the Foundation of the Renaissance*, Cambridge 2000, p. 358. Nella nota 27, sempre a p. 358, aggiunge: «Roncaglia maintains (“Sul divorzio tra musica e poesia”, 391) that in Italy the Provençal lyric developed greater complexity and that, beginning with the Sicilians, “intensità d'un'invenzione puramente verbale, tutta concentrata sui valori della parola” substituted for music». Ringrazio il prof. Warren Kirkendale per avermi segnalato questa pubblicazione e gli amici Benjamin Brand e Evan Angus MacCarthy per avermi fornito gentilmente le fotocopie delle pp. 354-59, del libro di Witt, relative a questa problematica.

⁽¹⁶⁾ N. PIRROTTA, *Lirica monodica trecentesca*, «La Rassegna Musicale», IX (1936), pp. 317-25; *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés*, Barcelona 1958-61, vol. II, pp. 651-62; *Ars nova e Stil novo*, «Rivista Italiana di Musicologia», I (1966), pp. 3-19; *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II* cit.; *New Glimpses of an Unwritten Tradition*, in *Words and Music: The Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merrit By Sundry Hands*, edited by L. Beriman, Cambridge, MA 1972, pp. 271-91; *Le tre corone e la musica*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, a cura di A. Ziino, Certaldo 1978, pp. 9-20; *I poeti della Scuola siciliana e la musica*, «Yearbook of Italian Studies», 4 (1980), pp. 5-12; *Poesia e musica*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano 1987, pp. 291-305; *Contemplando la Musa assente*, «Belfagor», XLVII (1992), pp. 717-24; *Federico II e la musica*, in *Federico II e l'Italia*, Roma 1995, pp. 145-47 (Catalogo della Mostra, Roma, Palazzo Venezia, dicembre 1995-aprile 1996).

culazione pirrottiana, il punto di partenza di tutte le sue proposte storiografiche, sta nella nozione di “musica non scritta”, in base alla quale le melodie che sarebbero servite a intonare le poesie dei ‘Siciliani’ – ma non solo di questi, comprendendo anche «tutta la poesia cantata di stampo trovadorico»⁽¹⁷⁾ e molta della musica prodotta in Italia e non dal ‘200 almeno fino al ‘500⁽¹⁸⁾ – rientrerebbero in quella che Pirrotta chiama «la tradizione non scritta della musica» e della quale è stato convinto assertore per tutta la vita. Nel caso di Pirrotta, però, l’essere egli andato più volte in cerca di quella che lui stesso chiama la «Musa assente», ovvero la “musica non scritta”, ha una valenza storiografica molto più ampia, nella sua convinzione di fondo che essa, «nella vita musicale del medioevo e del rinascimento, era molto più diffusa con molteplici aspetti in ogni strato della società che non la musica di tradizione scritta, prerogativa del ceto ecclesiastico e di pochi intellettuali ad essa iniziati»⁽¹⁹⁾.

Partendo dalla discussione sulle possibilità di apprendimento della musica così come era stata impostata da Roncaglia – di tipo chiericale da parte dei Trovatori e di tipo ‘laico’/universitario da parte dei poeti-notai della corte di Federico – Pirrotta sostiene che queste non erano le uniche sedi nelle quali si poteva imparare la musica e che

Molto più numerose, anche se per noi più difficilmente individuabili, erano le vie laiche di apprendimento della musica per imitazione: la via della tradizione orale e della recezione aurale per il canto; la prassi di un artigiano manuale per la costruzione e l’uso di strumenti musicali; insomma tutto quello che io chiamo la tradizione non scritta della musica. La presenza della

⁽¹⁷⁾ Cf. PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica* cit., p. 9: «Alla tradizione della musica non scritta appartiene sostanzialmente anche tutta la poesia cantata di stampo trovadorico, non ostante la contraria apparenza creata da quel poco di musica che ce ne resta in qualche codice in virtù di una registrazione tarda e retrospettiva [...]».

⁽¹⁸⁾ Sul problema si vedano anche i seguenti articoli di N. Pirrotta: *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in *L’Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. III, a cura di F. A. Gallo, Centro Studi sull’Ars Nova Italiana del Trecento, Certaldo 1970, pp. 431-41; *Ricerche e variazioni su O rosa bella*, in «Studi Musicali», I (1972), pp. 59-77; *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, in «Journal of the American Musicological Society», XIX (1966), pp. 127-61; *Novelty and Renewal in Italy: 1300-1600*, in *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, a cura di H. Heinrich Eggebrecht e M. Lütolf, München 1973, pp. 49-63.

⁽¹⁹⁾ Cf. PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica*, cit., p. 9. Mi fa piacere constatare che anche l’amico Roberto Antonelli – ma non poteva essere altrimenti – abbia messo a fuoco perfettamente questo nodo centrale del pensiero di Pirrotta quando scrive che «Siamo ricondotti dunque all’interesse primario dichiarato da Pirrotta all’inizio dell’articolo e perseguito prima e dopo in molteplici interventi non limitati all’ambito siciliano: il rilievo e il senso della tradizione non scritta per la storia della musica e della cultura antica»; Cf. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica*, oggi cit., p. 217.

quale, immanente in ogni secolo, è oggi oscurata dal fatto che conoscenza storica e critica sono possibili soltanto attraverso il documento scritto [...]»⁽²⁰⁾.

Le tesi di Pirrotta sono state accettate da quasi tutti i musicologi che si sono occupati di questo problema, in particolare da Raffaello Monterosso, da F. Alberto Gallo, da Joachim Schulze e dal sottoscritto⁽²¹⁾, anche se già da allora avevo comunque cercato di spostare in qualche modo i termini del problema⁽²²⁾:

In realtà il problema appare mal posto: non si tratta di sapere se testo e musica fossero composti dalla stessa o da diverse persone – cioè se un testo poetico fosse concepito fin dall’origine insieme alla sua “veste” musicale o se invece quest’ultima fosse aggiunta successivamente – , quanto di capire, se, ed eventualmente fino a quando, la poesia ha circolato solo associata alla musica o anche separata da essa. In sostanza, si tratta di verificare se l’esecuzione musicale era l’unico mezzo per veicolare un testo poetico, oppure solo una delle possibili modalità di circolazione del testo stesso, insieme alla recitazione di fronte a uno o più ascoltatori o alla lettura privata e mentale. Pertanto è difficile parlare di «divorzio», proprio in quanto, probabilmente, non c’è mai stata tra testo e musica un’intima e vera unione, ma solo un rapporto funzionale, una sovrapposizione tra due sistemi di comunicazione sostanzialmente differenti l’uno dall’altro.

Si pensa che la circolazione della poesia sia stata quasi sempre affidata al canto e alla tradizione orale almeno fino agli inizi del Trecento: fin quando cioè, con l’adozione definitiva della polifonia da parte dei compositori italiani anche per la produzione profana d’arte e con il consolidarsi della *musica mensurabilis*, sempre più sofisticata e complessa anche sul piano ritmico, la “veste” musicale è diventata soltanto un possibile – ma non necessario, e comunque non unico – veicolo per la diffusione di un testo, un’opzione possibile solo se richiesta dal poeta o se operata direttamente dal musicista nei confronti di un testo poetico da lui liberamente scelto o propostogli da qualche committente. Inoltre, l’avvento della polifonia e della notazione mensurale ha fatto sì che dalla tradizione orale – fino alla metà del Trecento forse

⁽²⁰⁾ Cf. PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica* cit., p. 9.

⁽²¹⁾ Raffaello Monterosso così si esprimeva: «[...] le canzoni in volgare italiano erano certamente cantate, almeno la gran parte di esse; ma la musica doveva essere presa a prestito da altre fonti, di varia e disparata provenienza, e adattata alla struttura metrica da musicisti certo abili, ma più come ‘trascrittori’ o ‘rielaboratori’ di musiche altrui che non come creatori originali»; Cf. R. MONTEROSSO, *sub voce* “Canzone”, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Roma 1970, pp. 802-809; si veda ancora, sempre di Monterosso, *Problemi musicali danteschi*, «Cultura e Scuola», IV (1965), pp. 207-212; F.A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1986, pp. 245-63; A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, vol. II: *Il Trecento*, Roma 1995, pp. 455-529: 455-57; F. CARBONI, A. ZIINO, “O rosa bella”, *tra canto, oralità e scrittura: una nuova fonte*, «Studj romanzi», V-VI nuova serie (2009-2010), pp. 287-320.

⁽²²⁾ Cf. A. ZIINO, *Rime per musica e danza* cit., pp. 456-57.

l'unico modo di diffusione della musica (il che non esclude però l'utilizzo di fogli volanti o di un «ruotol» da parte dell'esecutore) – si sia passati gradualmente a un sistema di fissazione e trasmissione della musica per forza di cose scritto, anche se alcuni generi hanno continuato a circolare e ad essere tramandati solo oralmente (con o senza supporto scritto).

In questo quadro un posto preciso occupano anche i numerosi lavori di Joachim Schulze – tutti di grande interesse per i tanti aspetti presi in esame e per l'ampia documentazione raccolta –, sui quali però non mi intrattengo essendo anch'essi ormai noti a tutti gli studiosi⁽²³⁾. Non posso però non ricordare che Schulze, peraltro molto vicino alle posizioni di Pirrotta, nel suo libro, ormai 'storico', *Sizilianische Kontrafakturen* del 1989, è stato il primo a sostenere l'ipotesi che molte delle poesie dei Siciliani potessero essere intonate anche su melodie prese in prestito dal repertorio musicale troba-

⁽²³⁾ J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1989; *Guido Guinizelli und die Musik – ein Versuch*, «Poetica», 21 (1989), pp. 277–301; *Verwandte deutsche und italienische Strophenformen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, in «Bickelwort» und «wildiu mære». *Festschrift für Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag*, hg. von Dorothea Lindemann et alii, Göppingen 1995, pp. 313–323; *Ballata und Ballata-Musik zur Zeit des Dolce Stil Nuovo*, Tübingen 2001; «Cantari e mustrari alligranza». *Zur Frage der idealen oder leibhaftigen Aufführung der frühen italienischen Lyrik*, «Studi Musicali», 31 (2002), pp. 3–16; *Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalonien*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 118 (2002), pp. 430–440; *Discordo- und Kanzenkontrafakturen in einer Pisaner Laudensammlung*, «Cultura Neolatina», 62 (2002), pp. 57–75; *Die sizilianischen Lyriker, die Konvention und die hygienischen Vorstellungen ihrer Zeit*, «Studi mediolatini e volgari», 49 (2003), pp. 179–201; *Giacomino Pugliese und Gaucelm Faidit*, «Cultura Neolatina», 63 (2003), pp. 57–72; *Das Sonett, die Geometrie, die Metrik und die Musik*, «Medioevo Romanzo», 25 (2001), pp. 396–406; *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen 2004; *Huldigung mit Musik. Eine mittelalterliche 'schöne Verhaltensform' nach Wort- und Bildquellen*, «Studi Musicali», 35 (2006), pp. 309–325; *Das Lied in der höfischen Kultur des Duecento*, in *Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hg. von Sandra Dieckmann, Oliver Huck, Signe Rotter-Broman, Alba Scotti, Hildesheim 2007, pp. 141–166; *Die Neumen aus Ravenna*, in *Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* cit., pp. 189–196; *Musik im Trecento neben der Trecentomusik*, «Die Tonkunst», 2 (2008), pp. 341–355; *Der singende Kaiser, in Kaiser Friedrich II. (1194–1250). Welt und Kultur des Mittelmeerraums. Begleitband zur Sonderausstellung im Landesmuseum für Natur und Mensch, Oldenburg*, hg. von Mamoun Fansa und Karen Ermete, Mainz 2008, pp. 200–2007; *Giacomino Pugliese, Thibaut de Champagne und die «irregolarità numerica»*, «Cultura Neolatina», 69 (2009), pp. 301–314; *Die sizilianische Dichterschule*, in *Dichtung und Musik der Stauferzeit*, hg. von Volker Gallé, Worms 2011, pp. 125–145; *Höfischer und geistlicher Tanz im Due- und frühen Trecento*, in *Tanz – Lied – Tanzlied 1100–1300. Bilanz und Perspektiven*, hg. von Dorothea Klein (in corso di stampa).

dorico, ipotesi che non tutti gli studiosi, tra i quali Roberto Antonelli⁽²⁴⁾ e Maria Sofia Lannutti⁽²⁵⁾, sembra abbiano accolto favorevolmente.

Come abbiamo visto, la problematica intorno al cosiddetto «divorzio tra musica e poesia» si era polarizzata fino agli anni '90 fundamentalmente intorno a due posizioni in parte contrapposte: da un lato quella di Roncaglia, condivisa anche dai filologi e dai letterati, dall'altro quella di Pirrotta, fatta propria da tutti i musicologi. Per la verità, leggendo con attenzione gli scritti di questi due grandi studiosi, a parte le divergenze prima illustrate, non possono sfuggire anche le numerose e significative convergenze (come ha già mostrato Roberto Antonelli); comunque sia, non sembrava allora che ci fossero margini sufficienti per inserirsi in un dibattito così complesso e articolato. Né è servito a smuovere le acque un breve articolo di Beatrice Pescerelli, pubblicato nel 1985, dedicato all'analisi delle miniature presenti nel canzoniere BR. 217 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze contenente poesie dei Siculo-Toscani, presumibilmente di provenienza fiorentina e redatto nei primi anni del XIV secolo (o alla fine del XIII)⁽²⁶⁾. In questo codice quasi tutte le lettere iniziali di ogni poesia sono decorate con il 'ritratto' del suo autore. Vorrei comunque sottolineare che Pirrotta menziona questo articolo in una breve scheda intitolata *Federico II e la musica* e pubblicata nel catalogo della mostra su Federico II che ha avuto luogo nel 1994.

La Pescerelli si muove con grande cautela e scrive che «il “divorzio tra musica e poesia” ormai in atto a quell'epoca scongiurerebbe di vedere

⁽²⁴⁾ Si veda ANTONELLI, *La scuola poetica alla corte di Federico II* cit., p. 321: «Dalla comparazione degli schemi metrici degli originali provenzali e delle derivazioni siciliane [...] risulta infatti che i tre siciliani, caso unico in Europa, pur traducendo il testo, trasformano radicalmente la struttura metrica, sia nella formula rimica che in quella sillabica (elemento fondamentale per la tesi dello Schulze)». E più avanti: «La singolarità siciliana appare la prova provata – finalmente – che all'origine del diverso comportamento c'è proprio la non-acquisizione della melodia e quindi del relativo pattern metrico (e malgrado altri casi di assoluta identità fra schemi siciliani e provenzali)» (*ibidem*, p. 322). Per concludere che «Quella che è in grado di rispondere a ogni problema [...] è la tesi del “divorzio” fra musica e poesia, almeno sulla base dei dati finora disponibili. Ma senza escludere almeno un'altra possibilità, a evitare meccanicismi e rigidità rovesciate: non negherei affatto che la poesia siciliana potesse essere eseguita musicalmente, previo rivestimento musicale “esterno”, come capiterà ancora a Dante e Petrarca (e utilizzando magari, talvolta, qualche melodia preesistente)» (*ibidem*, p. 322).

⁽²⁵⁾ Senza entrare nei particolari desidero ricordare che Maria Sofia Lannutti a proposito del libro di Schulze ha scritto: «di cui condivido l'assunto fondamentale ma non tutti gli argomenti adottati a sua dimostrazione [...]. La disinvoltura con cui Schulze trascura le differenze strutturali, talvolta rilevanti, dei componimenti siciliani rispetto al presunto modello è già stata sottolineata da Antonelli. Aggiungerò che l'argomento di Schulze diventa, a mio avviso, insufficiente a dimostrare la plausibilità di un'esecuzione cantata se si guarda alla realtà della pratica del *contrafactum*»; Cf. M.S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta* cit. pp. 157 e 158.

⁽²⁶⁾ B. PESCELERELLI, *Le miniature musicali del Ms B.R. 217 della Biblioteca nazionale di Firenze*, in *L'Arca Nova Italiana del Trecento*, vol. V, a cura di A. Ziino, Palermo 1985, pp. 196–99.

in queste rappresentazioni una prova dell'intonazione musicale dello stesso repertorio poetico conservato nel codice (prevalentemente), ma la notissima descrizione dantesca di Casella che intona la canzone *Amor che nella mente mi ragiona* e qualche altra precisa testimonianza finiscono per lasciare aperta la questione»⁽²⁷⁾. I 'ritratti' dei singoli poeti prendono spunto da qualche immagine verbale contenuta nel testo poetico associato alla miniatura, nella quale si accenna o si allude alla musica, al canto o alla danza. La raffigurazione di Guittone d'Arezzo che suona il salterio ai piedi di una dama prende spunto dal verso di chiara derivazione provenzale «mi sforzerò di trovar novel sono» (c. 2r). Giacomo da Lentini è rappresentato con un *rotulus* in mano nel quale si intravedono note musicali e alcune righe di testo (18r); la raffigurazione si rifà all'espressione «or sono in tal tenore» contenuta nella canzone *Già lungamente amore*. Similmente, Fredi da Lucca tiene in mano un foglio di pergamena ripiegato sul quale si distinguono alcune righe di testo e varie note musicali (c. 47v); l'immagine si ispira all'espressione «convien k'io canti» contenuta nella canzone *Dogliosamente con grande allegrezza*. Di nuovo Guittone d'Arezzo è rappresentato seduto con un clavicordo sulle ginocchia; la raffigurazione deriva dal testo «ora parrà s'io saverò cantare» (c. 55r). Nella miniatura successiva appare di nuovo Guittone mentre suona significativamente un liuto: l'immagine infatti è legata all'espressione «canto d'amore» (c. 58r). Infine, in connessione con la poesia di Guittone *Ora vegna a la danza* (c. 58v) osserviamo quattro fanciulle che ballano in tondo tenendosi per mano. Tra i poeti raffigurati con in mano un *rotulus* di pergamena sul quale si distinguono note musicali in forma di neumi ci sono anche i "siciliani" «Messer Rugieri d'Amici» con la canzone *Di s'ì fina razione*, a c. 15r e «Maçeo di Ricco da Messina» con la canzone *Gioiosamente*, a c. 17r. Di fronte a questo tipo di iconografia Roncaglia avrebbe certamente richiamato alla nostra attenzione i famosi versi di Jaufre Rudel, «senes breu de pargamina / tramet lo vers que chantam», che secondo Friedrich Gennrich provrebbero l'ipotesi della tradizione orale mentre l'illustre studioso, insieme a Pirrotta e sulla scia di Avalle⁽²⁸⁾, è del parere che «una tale formula d'invio conferma che il supporto della scrittura era normale, che la trasmissione implicava normalmente l'uso di rotuli pergamenei»⁽²⁹⁾.

⁽²⁷⁾ PESCIERELLI, *Le miniature musicali del Ms B.R. 217* cit., p. 197.

⁽²⁸⁾ Cf. PIRROTTA, *I poeti siciliani e la musica* cit., p. 11 e D'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961, p. 47.

⁽²⁹⁾ Cf. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano* cit., p. 370. Ciò non toglie che potrebbe anche significare il contrario, come pensava Gennrich, vale a dire che la trasmissione avveniva oralmente, senza ricorrere al *rotulus* di pergamena, cioè al supporto scritto; Cf. F. GENNRICH, *Die Repertoire-Theorie*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXVI (1956), pp. 81-108.

L'unico studioso che ha ricordato queste miniature dopo la Pescerelli è stato recentemente Pär Larson nell'ambito della discussione avvenuta al termine del seminario di studi svoltosi a Cremona nei giorni 19-20 febbraio 2004, nella quale avrebbe fatto notare che «nei casi in cui l'identificazione è più certa, i Siciliani tengono in mano dei rotoli, i Toscani dei codici»⁽³⁰⁾. Questa suggestione è stata raccolta immediatamente da Francesco Carapezza il quale si chiede: «E' possibile che in tale opzione iconografica differenziata si rispecchi una reale consapevolezza da parte dei produttori del più antico canzoniere di lirica siciliana circa l'aspetto fisico dei supporti originari di quest'ultima?»⁽³¹⁾. Da parte mia, l'impressione che ne ricavo è che l'elemento 'musicale' in queste raffigurazioni non abbia tanto un valore realistico quanto piuttosto simbolico e allusivo: insomma avrebbe la funzione di rappresentare figurativamente gli elementi 'musicali' insiti nel testo poetico. La cosa che colpisce maggiormente è comunque la relativa varietà delle soluzioni figurative.

Queste miniature, comunque, oltre a testimoniare in qualche modo un legame tra i poeti siculo-toscani e la musica, farebbero anche pensare che il codice in questione potrebbe essere stato organizzato sul modello dei grandi canzonieri provenzali, alcuni dei quali, specialmente *A*, *I* e *K*, contengono una serie di lettere iniziali miniate con il ritratto del poeta, talvolta anche nell'atto di cantare o di suonare uno strumento musicale. Anche nei canzonieri trobadorici le iniziali miniate con la raffigurazione del poeta o del poeta-musicista sono abbastanza frequenti, ma anche in questi casi si tratta di immagini assolutamente standardizzate e stereotipate, come ad esempio quelle del manoscritto Vaticano lat. 5232 (*A*), già studiate da Silvio D'Arco Avalle e da Maria Luisa Meneghetti e recentemente da Jean-Loup Lemaître e Françoise Vielliard⁽³²⁾. Come sappiamo, nel manoscritto *A* ci sono alcune "didascalie" che contribuiscono a illustrare l'immagine: per quanto concerne la presenza di elementi musicali ci sono fondamentalmente due tipologie principali di raffigurazioni: la prima ci presenta un uomo in piedi che canta

⁽³⁰⁾ Cf. *Tracce di una tradizione sommersa* cit., p. 257. Non sono in grado di dire se Larson conoscesse, o no, l'articolo della Pescerelli.

⁽³¹⁾ Cf. F. CARAPEZZA, *Tradizione e ricezione musicale dei più antichi testi lirici italiani. A proposito di un libro recente*, «Medioevo Romano», XXXI (2007), pp. 168-83:182.

⁽³²⁾ D'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta* cit., pp. 179-181; M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, Modena 1984, pp. 325-32; A. ZIINO, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège*, 1989, ed. par Madeleine Tyssens, Liège 1991 («Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège», Fascicule CCLVIII); *Portraits de troubadours. Initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232) publiées par Jean-Loup Lemaître et Françoise Vielliard*, Città del Vaticano 2008.

con le braccia aperte, qualificato come «homo a pe cantador»; l'altra riguarda un *joglar* nell'atto di suonare uno strumento. Si osservi che i trovatori nell'atto di cantare sono qualificati semplicemente come «homo», mentre quelli che suonano uno strumento sono chiamati «joglar». Le miniature che riguardano la musica sono comunque poche rispetto al numero totale di poeti presenti nel codice. In *A Elias Cairel* e *Perdigon* sono raffigurati mentre suonano la viella («j. jogolar cun una viola», recita la didascalia). La tipologia figurativa di *Perdigon* è confermata anche da *I* e *K*⁽³³⁾. *Riccardo Cuor di leone*, invece, è raffigurato con l'arpa in mano. *Bernart de Ventadorn* e *Cadenet* sono in piedi con le braccia alzate in avanti e recano la didascalia: «j. home a pe cantador». D'altra parte, però, ci sono anche alcune figure in piedi («j. homo a pe») ma con le braccia aperte e nella stessa posizione di quelle che in altre miniature sono qualificate con l'appellativo di «cantador»: è il caso, ad esempio, di *Guiraut de Luc*, di *Rambaut de Vaqueiras* e di *Albertet de Sisteron*. Non escludo che anche in questi casi si potrebbe pensare a un'iconografia comunque associata al canto o alla musica. Difatti *Albertet de Sisteron* è raffigurato nell'atto di suonare un liuto nel codice *I*. Ancora due miniature raffigurano persone in piedi «que cante»: è il caso di *Peire d'Alvergne* e della *Comtessa de Dia* (che però è seduta). *Marcabru* invece è raffigurato come un «homo jugular sença strumente». Anche il codice *I* contiene molte lettere iniziali con l'immagine del poeta di turno, tra le quali alcune anche con elementi musicali. Oltre a *Perdigon* e ad *Albertet de Sisteron*, sia in *I* che in *K* sono raffigurati *Guiraut de Borneill* accompagnato da due cantori; *Aimeric de Sarlat* mentre suona un tamburino e da ultimo *Montanhagol* nell'atto di suonare l'arpa. *Arnaut de Mareuil*, invece, è l'unico a essere rappresentato, in *I*, con un libro aperto sul quale si intravedono chiaramente note musicali in forma di neumi. Prevalgono quindi gli elementi musicali maggiormente connessi al mondo giullaresco.

In generale si ha l'impressione che coloro che hanno progettato questi tre canzonieri provenzali abbiano avuto scarso interesse per i risvolti musicali, forse perché a questa altezza cronologica, quando cioè i canzonieri furono redatti, il famoso «divorzio», se *divorzio c'è stato*, doveva essere un fatto già acquisito da tempo⁽³⁴⁾. D'altra parte, però, è anche vero che le *vi-*

⁽³³⁾ *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers Provençaux I & K publiées par Jean-Loup Lemaître & Françoise Vieliard*, Musée du Pays d'Ussel, Centre Trobar, Ussel 2006.

⁽³⁴⁾ Tornando alla tradizione culturale italiana vorrei ricordare un'immagine di Petrarca con un libro aperto sul quale figura una notazione musicale neumatica, opera probabilmente del miniatore Bartolomeo di Antonio Varnucci (1412 ca. 1479), esemplato nel codice Strozzi 172 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana. Stefano Campagnolo ipotizza che il miniatore potrebbe indicare con ciò «un legame fra la poesia del *Canzoniere* e la poesia occitanica. [...] Sorprenderebbe invece che un tale legame possa essere stato immaginato per il tramite della musica – la componente meno solida della tradizione dei testi trobadorici –: il più improbabile dei nessi poiché rappre-

das, se vogliamo crederci, confermano per quasi tutti i trovatori raffigurati in queste miniature il loro rapporto con la musica, sia nella veste di «cantador» che in quella di suonatore (di viella o di liuto). Così è per *Bernart de Ventadorn* («saup ben cantar»⁽³⁵⁾), *Arnaut de Mareuil* («cantava ben e lesia romans»), *Peire d'Alvergne* («cantet ben»), *Perdigon* («saup ben violar»), *Rambaut de Vaqueiras*, *Cadent* («saup ben cantar»), *Albertet de Sisteron* («fez assatz de cansos, que aguen bons sons») e *Guiraut de Borneill*. *Elias Cairel* invece, stranamente, «mal violava». Ma tutti sappiamo quanto poco credito possiamo dare a queste testimonianze, in quanto si presentano sempre quasi uguali per ogni trovatore, stereotipate e secondo uno schema rigidamente fisso e ripetitivo.

Nuove e interessanti prospettive di ricerca ci sono state offerte invece, a mio avviso, dai filologi e dagli storici della letteratura, iniziando dal libro sul discordo di Paolo Canettieri del 1995⁽³⁶⁾, dalla relazione di Pietro G. Beltrami letta al congresso di Lecce del 1998⁽³⁷⁾, da un articolo di Francesco Carapezza⁽³⁸⁾, dalla pubblicazione della famosa Carta Ravennate da parte di Alfredo Stussi nel 1999⁽³⁹⁾, dal ritrovamento del cosiddetto Frammento Piacentino da parte di Claudio Vela presentato per la prima volta nel

sentava solo una reminiscenza erudita nei tempi in cui fu ideato ed eseguito il ritratto-miniatura. E tuttavia per tali finalità, unica sintesi figurativa possibile». Ma, senza scomodare i trovatori, mi sembrerebbe più naturale metterlo in rapporto con il fatto che nella tradizione culturale italiana la poesia è stata comunque considerata sempre, o quasi, legata in qualche modo alla musica, anche all'epoca del presunto «divorzio» e successivamente nella tradizione umanistica e rinascimentale; Cf. S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, in *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi; Arezzo, 18-20 marzo 2004*, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, Lucca 2005, pp. 3-41: 7.

⁽³⁵⁾ Come osserva L. FORMISANO, *Boncompagno da Signa ricorda Bernart de Ventadorn* («Bernardus Eventator») in quanto «quam gloriosas fecerit canciones et dulcisonas invenerit melodias»; Cf. L. FORMISANO, *Aspetti della cultura letteraria a Bologna al tempo di Federico II*, in *Federico II e Bologna*, Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, Bologna 1996 («Documenti e Studi», 27), pp. 107-38: 115. In questa citazione mi sembra interessante il fatto che Boncompagno da Signa distingua l'atto del comporre «canciones», cioè i testi poetici, dalle «dulcisonas [...] melodias».

⁽³⁶⁾ P. CANETTI, «Descortz es dictaz mot divers.» *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma 1995.

⁽³⁷⁾ P. 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 (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di R. Coluccia e R. Gualdo, Galatina 1999, vol. I, pp. 187-216. Di Beltrami si veda anche l'intervento nella Tavola rotonda che ha avuto luogo nel corso del Seminario di studi svoltosi a Cremona nei giorni 19-20 febbraio 2004 sulla Carta Ravennate e sul Frammento Piacentino, e pubblicato in *Tracce di una tradizione sommersa* cit., pp. 223-26.

⁽³⁸⁾ F. CARAPEZZA, *Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999), pp. 321-54.

⁽³⁹⁾ A. STUSSI, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, «Cultura Neolatina», LIX (1999), pp. 1-69.

2004⁽⁴⁰⁾, dal saggio di Maria Sofia Lannutti del 2005⁽⁴¹⁾, da un intervento di Roberto Antonelli letto al congresso linceo del 2008 in memoria di Nino Pirrotta (ma edito nel 2010)⁽⁴²⁾, dall'ampia introduzione di Costanzo Di Girolamo al secondo volume de *I poeti della Scuola Siciliana*, pubblicato nel 2008⁽⁴³⁾, e infine dalla tesi di PhD di Lauren McGuire Jennings discussa all'University of Pennsylvania nell'aprile 2012 e intitolata *Tracing Voices: Song as Literature in Late Medieval Italy*. Purtroppo per mancanza di tempo non mi soffermerò troppo a lungo e troppo dettagliatamente sui molti problemi, spunti e suggestioni offerti alla nostra riflessione dalla lettura di tutti questi testi; mi limiterò, quindi, a riassumerne brevemente i dati più salienti e significativi al fine di mettere meglio a fuoco i termini di questo famoso «divorzio», se divorzio c'è stato in quanto ogni divorzio presuppone un precedente matrimonio.

Senza tener conto della cronologia, vorrei iniziare questa mia 'carrellata', questa veloce rassegna, con la relazione di Beltrami del 1998 nella quale lo studioso si dissocia più volte dalle posizioni di Roncaglia per sostenere invece le ragioni della musica con argomentazioni talvolta molto simili a quelle di Pirrotta, senza peraltro mai citarlo – ed è proprio questa 'autonomia' del percorso da lui seguito rispetto a quello di Pirrotta, pur raggiungendo conclusioni in parte simili, la cosa che più mi interessa. Ad esempio quando egli parla di Casella:

Ma quando Dante nel *Purgatorio* fa cantare a Casella *Amor che nella mente mi ragiona*, forse non ci dimostra che proprio quella canzone fosse stata musicata da Casella, ma sì di certo che egli trova naturale che una sua canzone come quella sia musicata e cantata⁽⁴⁴⁾.

Similmente Pirrotta:

⁽⁴⁰⁾ Cf. C. VELA, *Nuovi versi d'amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa* cit., pp. 3-29.

⁽⁴¹⁾ M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta* cit., pp. 157-97. Sempre della Lannutti si vedano ancora i seguenti articoli: *Preistoria delle forme con ritornello nella poesia italiana del Medioevo: la canzone ravennate e il frammento piacentino*, in *Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, cit., pp. 173-188; *Seguendo le «Tracce». Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romanzo», XXXI (2007), pp. 184-98; e *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, «Stilistica e metrica italiana», 8 (2008), pp. 21-53.

⁽⁴²⁾ R. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica, oggi* cit.

⁽⁴³⁾ *I poeti della Scuola Siciliana*, vol. II: *Poeti della Corte di Federico II*, a cura di C. Di Girolamo, Milano 2008 («I Meridiani»).

⁽⁴⁴⁾ Cf. BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani* cit., p. 198.

Analogamente, sappiamo tutti che Casella "non cantò" (nel 1300 era già morto) e che l'episodio del suo incontro con Dante, uno dei più commossi del *Purgatorio*, è finzione poetica; ma, pur senza costituire una prova che egli avesse mai cantato quella particolare canzone (*Amor che nella mente mi ragiona*) le parole con cui Dante rievoca la figura di Casella indicano, ben più che un rapporto superficiale e fuggevole, una lunga consuetudine di affettuosa intimità; attestano inoltre, al disopra della particolare collaborazione con quel tale *magister*, il fatto che per Dante non era né impensabile, né deprecabile che canzoni di alto impegno filosofico fossero ancora cantate⁽⁴⁵⁾.

Ciò non toglie che a qualche commentatore di Dante, come ad esempio all'Anonimo Fiorentino, sia sorto il dubbio se, nel caso di *Amor che nella mente mi ragiona*, si tratti veramente di una canzone o non piuttosto di una ballata con lo stesso incipit, dato che al suo tempo le canzoni morali non erano verosimilmente più cantate:

Amor che nella mente mi ragiona. Il Casella comincia a cantare questa, che fu canzona dell'Autore, et che, secondo che mostra, già l'avea intonata; [...] È vero che, per le canzoni morali, come fu questa, non suole essere usanza d'intonarle, credo che questo *Amor che nella mente mi ragiona*, fosse principio di qualche ballata, o suono⁽⁴⁶⁾.

Beltrami, come anche Pirrotta, non crede che la presenza, alla corte di Federico II, di poeti provenienti dagli apparati burocratici e notarili e con un'educazione acquisita in ambienti 'laici' e universitari (che non contemplava l'insegnamento della musica) abbia creato «condizioni socioculturali diverse da quelle d'Oltralpe», per usare un'espressione di Roncaglia, tali

⁽⁴⁵⁾ Cf. PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica* cit., p. 7. Si osservi l'allusione a Contini nell'uso evidenziato del termine *magister* («un qualche 'magister Casella'», così si era espresso Contini). Su l'episodio di Casella si veda anche A. ZIINO, *Il potere della musica nella poesia di Dante e dei Laudesi*, in *La coscienza di Gino. Esperienza musicale e arte di vivere. Saggi in onore di Gino Stefani*, a cura di D. Martinelli e F. Spampinato, Vilnius 2009, pp. 319-27; 319-20. Un aspetto che mi ha sempre colpito in questo episodio riguarda il fatto che il potere della musica è tale da coinvolgere non solo Dante ma anche Virgilio e «quella gente ch'eran con lui [Casella]»: l'esperienza individuale (di Dante) diventa quindi collettiva, corale.

⁽⁴⁶⁾ Si veda ANONIMO FIORENTINO, *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, a cura di P. Fanfani, Bologna 1866-74, vol. II, p. 39; cito da A. FIORI, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla Commedia dantesca*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 59 (1999), pp. 67-102: 98. Sulla differenza tra «ballata» e «suono» si veda N. PIRROTTA, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», VIII (1962), pp. 42 sgg.; ripubbl. in N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984, pp. 90-102. Si veda inoltre A. ZIINO, *Alcune osservazioni sulle ballate polistrofiche nella tradizione musicale del Trecento*, in *Qui musicam in se habet. Essays in Honor of Alejandro Planchart*, a cura di S. Boorman e A. Zayarnaya (in corso di stampa).

da rendere plausibile «il mutato rapporto fra parola e musica»⁽⁴⁷⁾, ovvero il famoso “divorzio”:

E alle origini della tradizione, i poeti-funzionari di Federico II saranno anche stati letterati e non musicisti, ma mi è difficile trovare verosimile l’iniziativa culturale dell’imperatore, di creare nella propria corte un’alternativa all’attività poetica delle corti europee, se quella iniziativa avesse comportato non solo l’esclusione dei generi non amorosi, che non fa problema perché in tutta la tradizione romanica è comunque il genere amoroso il portatore per eccellenza dello stile elevato, ma il depauperamento del carattere più proprio in tutta Europa dell’attività poetica in volgare, il suo modo di porsi in rapporto col pubblico entro l’ambiente della corte attraverso il momento collettivo e scenico dell’esecuzione musicale⁽⁴⁸⁾.

In termini più o meno simili si era espresso anche Nino Pirrotta:

Essendo da escludere, come io credo, che la distinzione tra poeti nobili e giuristi dovesse di necessità riflettersi sulle rispettive capacità di acquisizione di abilità musicali, non vedo d’altra parte alcun fatto di costume che fosse atto a produrre un cambiamento repentino. Da questo punto di vista la personalità dell’imperatore, l’impronta che egli imprimeva sull’ambiente che lo circondava, l’instaurarsi alla sua corte di determinati rapporti di protocollo e di etichetta sono di primaria importanza. Per quello che sappiamo [...] la politica dell’imperatore e la retorica della sua politica facevano ancora leva fortemente su concetti e sentimenti tradizionali di comportamento cavalleresco. Era dunque naturale che, come parte del suo gioco politico oltre che per naturale inclinazione, premesse all’imperatore di promuovere nella sua corte una attività poetica nelle forme in cui essa era stata tradizionale contrassegno e ornamento di corti splendide e illuminate; nelle forme cioè della letteratura occitanica, proprio allora dilaganti nelle corti di mezza Europa e più particolarmente in quelle dell’Italia settentrionale, rese più accessibili da affinità linguistiche, oltre che dalla vicinanza geografica. [...] Ma da nessuna parte poteva venirgli il suggerimento di togliere drasticamente all’attività poetica il complemento di una divulgazione attraverso l’esecuzione cantata; oltre che essere tradizionalmente legata all’idea di poesia, sia lirica che epica, questa era anche la forma più pomposa di estrinsecazione e meglio corrispondeva all’intento dell’imperatore di dare alla sua corte una immagine di ineguagliato splendore⁽⁴⁹⁾.

⁽⁴⁷⁾ Cf. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, cit., p. 365.

⁽⁴⁸⁾ Cf. BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani* cit., p. 198.

⁽⁴⁹⁾ Cf. PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica* cit., pp. 10-11. D’altra parte, per quanto concerne i rapporti di Federico II con i trovatori Stefano Asperti così scrive: «[...] lo stesso rapporto dell’imperatore con la poesia trobadorica è fortemente conflittuale. [...] Sembra in effetti aver influito sull’argomentazione della Lamur il fantasma di una poesia provenzale viva nell’Italia meridionale in età federiciana, creato da Alfred Jeanroy su basi del tutto inconsistenti e del resto liquidato rapidamente e con argomenti persuasivi già da Ruggero M. Ruggeri»; Cf. S. ASPERTI, *Carlo I d’Angiò e i trovatori*, Ravenna 1995, p. 46. Lo stesso Asperti scrive più

Ma ci sono ancora altre significative concordanze, questa volta non solo con Pirrotta ma anche con Joachim Schulze⁽⁵⁰⁾. Si legga il seguente passo di Beltrami:

Senza dubbio, infatti, nel lungo periodo la tendenza della poesia italiana di stile elevato è verso una dimensione puramente letteraria e non musicale, col risultato, fra l’altro, che nel nostro sistema culturale si è instaurata una tenace convinzione che la poesia non pensata per la musica abbia un valore superiore a quella per musica; ma le numerose osservazioni dedicate da Schulze al fatto che almeno per la poesia medievale questo è un pregiudizio che fa velo alla realtà mi sembrano fra i punti più degni di considerazione del suo libro. Davvero, per esempio, la poesia di un Giraut de Borneil, certamente per musica, è meno ricca di contenuti e di intendimenti concettuali, di elaborazione metrica, di ricerca retorica, e non soltanto meno farraginosa di quella di un Guittone?⁽⁵¹⁾

Ed ecco quanto aveva scritto Pirrotta:

L’opinione dei filologi è dominata invece da una diversa prospettiva storica, dalla considerazione del successivo corso della poesia italiana che avrebbe portato nel giro di pochi decenni alla poesia di Dante e di Petrarca, e da un filologico impulso a distinguere e separare tale poesia da ogni intrusione di valori che non siano quelli poetici.

Dall’Arcadia in poi grava sulla letteratura italiana l’ombra di un persistente pregiudizio che, facendo aurea eccezione per la poesia cantata di tipo

avanti (p. 47): «In ogni caso, a quanto sembra, già nell’età di Manfredi i centri più importanti di attività letteraria, specie nel campo della lirica, si trovavano fuori dal Regno, nella Toscana comunale e nella vicina Bologna, ed è in tali, ben diversi contesti socio-culturali che venne mantenuta una significativa continuità di tradizione poetica». Sull’argomento si vedano anche R. M. RUGGERI, *La poesia provenzale alla corte di Federico III di Sicilia*, «Bollettino del Centro di Studi linguistici e filologici siciliani», I (1953), pp. 204-32; R. ANTONELLI, «Non truovo chi mi dica chi sia amore»: *L’“Eneas” in Sicilia*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Picchio Simonelli*, Alessandria 1992, pp. 1-10; R. ANTONELLI, *Politica e volgare: Guglielmo IX, Enrico II, Federico II*, in ID., *Seminario Romano*, Roma 1979, pp. 7-109; RONCAGLIA, *Le corti medievali*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino 1982, pp. 33-147; A. VARVARO, *Il regno normanno svevo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Storia e geografia*, I, *L’età medievale*, Torino 1987, pp. 79-99; ID., *Potere politico e progettualità culturale nel Medioevo e in Federico II*, in *Nel regno di Federico II. Unità politica e pluralità culturale del Mezzogiorno*, Napoli 1989, pp. 81-90.

⁽⁵⁰⁾ In un altro passo Beltrami così si esprime a proposito del libro di Schulze (*Sizilianische Kontrafakturen*): «Sto dicendo in altre parole che il libro di Joachim Schulze, che ha vigorosamente spezzato una lancia contro la tesi del “divorzio tra musica e poesia”, la parte che dà più da pensare è proprio quella in cui si rivalutano le testimonianze del carattere musicale della poesia delle origini, tanto quanto è aleatoria la *pars construens*, quella in cui si vogliono interpretare le canzoni delle origini come *contrafacta* di poesie provenzali e francesi, contro la quale possono valere le obiezioni così aspre, ma anche convincenti di Antonelli»; Cf. BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani* cit., p. 197.

⁽⁵¹⁾ BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani* cit., p. 198.

trovadorico, tende a considerare come inferiore ogni poesia destinata ad associarsi alla musica. Non si offendano i miei colleghi filologi se io penso che anch'essi sono inconsciamente influenzati da tale pregiudizio, anche se nel caso dei 'siciliani' e dei loro ancor più illustri successori non si dovrebbe tanto parlare di 'poesia per musica' quanto piuttosto di 'musica per poesia'⁽⁵²⁾.

Ma, cerchiamo ora di capire come si configura la posizione di Beltrami nei confronti del "divorzio", posizione che sembra molto sottile, articolata e con alcune aperture nei confronti della musica, anche se sostanzialmente non molto distante da quella di Roncaglia:

È ammissibile senza grandi problemi che l'unità di musica e poesia, inscindibile nella tradizione classica provenzale, si sia scissa in Italia, nel senso che si è persa la figura del poeta-musico, armato di un doppio talento, e che l'elaborazione di una melodia per un testo dev'essere diventata affare di professionisti, musicisti o anche semplicemente esecutori; e anche che nel tempo, e in tempi non facilmente precisabili, la destinazione al canto dei testi è diventata non obbligatoria e poi non necessaria, e infine non normale per certi generi poetici: non certo per la ballata, forse più precocemente per il sonetto⁽⁵³⁾.

Mi sembra però molto interessante il legame che egli osserva tra l'esposizione dantesca della canzone, che ha come fondamento la musica, e la poesia dei Siciliani: «Ma il punto rilevante per il tema è che la struttura della stanza della canzone, che Dante descrive in termini musicali, e che nei Siciliani già si riconosce ben corrispondente alla descrizione dantesca, è non solo motivata dalla forma musicale, ma in molti casi anche difficilmente riconoscibile senza la melodia»⁽⁵⁴⁾. E continua:

Invece gli schemi metrici delle canzoni dei Siciliani [...] appaiono per lo più ben altrimenti netti: ma su quale modello si è formata quest'arte di articolare la struttura testuale della stanza, che Dante riconduce a ragioni musicali, se non sul modello cantato, e non solo su quello scritto, dei Provenzali, con una scelta a favore dei modelli con articolazione interna della stanza piuttosto che di quelli del tipo *oda continua*?⁽⁵⁵⁾

⁽⁵²⁾ Cf. PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica* cit., p. 6.

⁽⁵³⁾ Cf. BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani* cit., p. 198. E un poco più avanti ribadisce: «L'immagine della poesia dei Siciliani che si potrebbe ragionevolmente sostenere non sarebbe poi così radicalmente diversa da quella accettata. Poeti che sono principalmente dei letterati scrivono testi che hanno nel contesto di origine, la rappresentazione cortese, una destinazione musicale, realizzata però da altre figure professionali.» (p. 203).

⁽⁵⁴⁾ Cf. BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani* cit., p. 198.

⁽⁵⁵⁾ BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani* cit., pp. 202-203.

Per concludere, ho l'impressione che Beltrami arrivi quasi a non escludere la possibilità di giungere ad una sorta di 'compromesso' tra 'divorzisti' e 'non divorzisti', compromesso che d'altra parte non sarebbe stato accettato, forse, né da Roncaglia né da Pirrotta (nonostante che quest'ultimo sia arrivato ad affermare di aver ammesso che «il 'divorzio' in parte era già in atto con l'avvento della poesia di altissima tensione morale e intellettuale del *dolce stil nuovo*»⁽⁵⁶⁾), quando sostiene che

Riconoscere il legame con la musica delle origini della struttura della canzone non significa negare il "divorzio tra musica e poesia", ma solo negare che esso sia un aspetto fondante della poesia italiana, anziché uno sviluppo successivo a tale fondazione, che si presenta scalato per generi: la ballata, che è un genere toscano, è certamente un genere musicale, come dev'essere stata la canzone dei Siciliani, mentre in Toscana, pensando soprattutto a Guittone, diventa facile pensare a una canzone svincolata dalla destinazione musicale: [...] ⁽⁵⁷⁾

Mi viene inoltre da chiedermi se quando Beltrami, sulla scorta di Paolo Canettieri che ha ipotizzato per il discordo la possibilità di un'esecuzione anche cantata, si domanda se «sono solo libreschi i tramiti fra la poesia siciliana e quella provenzale» non voglia in realtà alludere, specialmente per il discordo e per le canzoni contraffatte, anche alla tradizione orale, oltre che a quella scritta, data appunto la destinazione musicale di questi due generi poetici, concludendo che

[...] la domanda che qui mi interessa è se abbia senso l'imitazione del discordo per via puramente testuale. Sebbene la canzone dei Provenzali sia un genere musicale tanto quanto il discordo, infatti, l'imitazione del testo scritto e della sua struttura metrica è cosa pensabile, tanto è vero che una questione centrale delle ricerche sul provenzalismo dei Siciliani riguarda i codici che hanno mediato il trapasso, ovvero a quali dei codici conservati essi assomiglino maggiormente. Ma, a parte il fatto che anche per la canzone non è detto che ciò che è pensabile sia anche convincente, una cosa è la struttura della canzone, che presenta regolarità delle quali almeno una parte sono visibili senza musica, un'altra quella del discordo, che nella musica è profondamente radicata: [...]. Voglio dire che la ricreazione di testi eteromodulari secondo le regole dei modelli sarebbe davvero sorprendente se il modello fosse disponibile come puro testo senza musica⁽⁵⁸⁾.

⁽⁵⁶⁾ Cf. PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica* cit., p. 7.

⁽⁵⁷⁾ Cf. BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani* cit., p. 203.

⁽⁵⁸⁾ Cf. BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani* cit., pp. 193-194.

Beltrami confermerà queste sue posizioni in modo chiaro ed esplicito anche nell'intervento letto nel corso della Tavola Rotonda tenutasi a Cremona nel 2004:

Poesia lirica, comunque, nell'Europa romanza significa poesia per musica. [...]. Poesia lirica significa fondamentalmente poesia per musica, dove la musica è, come abbiamo sentito dire, una modalità di esecuzione, ma oltre a questo (o prima di questo) è una ragione strutturale della poesia lirica. [...] la formula del divorzio tra musica e poesia va molto precisata e ridimensionata, e anch'io ho notato che l'assunto di Roncaglia non era così dogmatico come potrebbe sembrare a prima vista [...]. [...] Per quanto riguarda l'iniziativa culturale di Federico II [...] non è verosimile [...] che questa iniziativa comporti l'instaurarsi di una poesia senza musica, che renderebbe questo ambiente culturale assolutamente diverso dagli altri in un punto così vistoso, più ancora che importante⁽⁵⁹⁾.

Come sappiamo, il ritrovamento di tre testi poetici in volgare corredati anche della corrispondente intonazione musicale ha rappresentato un evento di enorme importanza non solo dal punto di vista filologico, linguistico e storico-letterario, ma anche sul versante storico-musicale⁽⁶⁰⁾. Si tratta rispettivamente delle canzoni *Quando eu stava in le tu cathene* e *Fra tuti qui ke fece lu Creature*, databili tra il 1180 e il 1210 e vergati su una pergamena conservata nell'Archivio Storico Arcivescovile di Ravenna (sempre che la musica ivi esemplata sia da collegare ai due suddetti testi poetici) e del testo ritornellato *O bella bella madona* presente sulla coperta di un trattato grammaticale custodito a Piacenza nell'Archivio Capitolare della Basilica di Sant'Antonino e risalente agli inizi del XIII secolo. Ora, indipendentemente dai tanti problemi, sia filologici che musicali, posti dalla scoperta di queste tre nuove fonti e che sono stati discussi nel dettaglio nei vari libri e articoli citati in queste note, l'unica cosa certa è che esse testimoniano una circostanza incontrovertibile, vale a dire che queste tre poesie, sia quelle più auliche (il frammento ravennate) sia quella più popolareggiante (il frammento piacentino, a *refrain*), di sicuro precedenti alla Scuola poetica siciliana, erano certamente cantate, come dimostra la presenza della notazione musicale.

⁽⁵⁹⁾ Cf. *Tracce di una tradizione sommersa* cit., pp. 223-24.

⁽⁶⁰⁾ Sul foglio ravennate si veda l'articolo già citato di Alfredo Stussi in «Cultura Neolatina». Su tutti e tre i testi, e le relative musiche, si veda il vol., già cit., *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Su alcune delle problematiche connesse a questi due importanti ritrovamenti si veda quanto scrivono F. CARAPEZZA, *Tradizione e ricezione musicale dei più antichi testi lirici italiani. A proposito di un libro recente* cit.; M. S. LANNUTTI, *Seguendo le «Tracce»*. *Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, cit.; J. SCHULZE, *Die Neumen aus Ravenna*, in *Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* cit., pp. 189-196.

Ma la vera 'svolta' si verifica solo quando il problema si sposta dal contesto storico e culturale direttamente all'analisi dei testi composti dai 'Siciliani', alla loro natura metrica e stilistica, quindi allo studio dei generi, ipotizzando che alcuni di essi potrebbero essere stati anche cantati. Questa 'svolta' era stata osservata, ovviamente, già da Antonelli quando scriveva che

Si puntava a distinguere all'interno dei generi e degli autori siciliani, sottolineando come in linea di principio fosse accettabile che per il discordo si potesse parlare di un genere musicato e non puramente verbale, e come fosse sempre possibile che ai componimenti fosse stata aggiunta una veste musicale, magari a cominciare dalle "canzonette", forse addirittura utilizzando, nel caso di sicure contraffatture metriche, melodie trobadoriche originarie [...] ⁽⁶¹⁾.

I riferimenti sono ovviamente, oltre che a Schulze, a Paolo Canettieri e forse anche a Francesco Carapezza. Canettieri, sulla scia dello stesso Roberto Antonelli, ha studiato la tradizione del descort occitanico, genere poetico molto probabilmente destinato all'esecuzione musicale e strettamente legato con le canzoni eterostrofiche italiane, anch'esse «con un buon margine di ragionevolezza [...] componimenti eteromodulari per ballo, con musica non originaria, ma tratta da altri testi strumentali e non» ⁽⁶²⁾.

Un'altra lancia in favore della musica la spezza anche Francesco Carapezza – e con tale padre non poteva essere altrimenti⁽⁶³⁾ – con un articolo derivato dalla sua tesi di laurea, 'musicale' già dal titolo e pubblicato nel 1999⁽⁶⁴⁾. Carapezza, difatti, ritiene che nell'ambito della produzione dei Siciliani tutti quei componimenti poetici a schema isometrico, composti da versi brevi, al di sotto dell'endecasillabo e definiti dagli studiosi «canzonette», potrebbero essere stati musicati⁽⁶⁵⁾. Lo studioso osserva inoltre che

⁽⁶¹⁾ Cf. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica*, oggi cit. p. 219.

⁽⁶²⁾ Cf. P. CANETTI, «Descortz es dictatz mot divers» cit. p. 314.

⁽⁶³⁾ Si tratta del noto musicologo Paolo Emilio Carapezza.

⁽⁶⁴⁾ F. CARAPEZZA, *Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999), pp. 321-54.

⁽⁶⁵⁾ Cf. CARAPEZZA, *Un 'genere' cantato* cit. p. 332. Furio Brugnolo, *La Scuola poetica siciliana* cit., p. 326 scrive per contro: «Pare dunque da escludere che nei Siciliani e nei loro immediati successori *canzonetta* (che fra l'altro viene usato talora anche per definire vere e proprie canzoni auliche) designi uno specifico sottogenere o una ben individuata modalità *metrico-ritmica* della canzone». Anche nel repertorio musicale italiano del '300 non credo sia possibile distinguere, né dal punto di vista metrico né da quello dello stile, tra ballata e ballatella o ballatetta oppure tra canzone e canzonetta; sulla questione rimando a A. ZIINO, *Alcune osservazioni sulla ballata polistrofica nella tradizione musicale del Trecento* cit. Sul versante francese, nel quale non ho registrato nessuna differenza sostanziale tra la *balade* e il suo diminutivo (*baladelle*), rimando a due miei vecchi articoli: «*Balade*» e «*Baladelle*»: *osservazioni sul rapporto tra poesia e musica in alcune composizioni di Guillaume de Machaut*, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di F. Luisi, Roma 1990, pp. 15-27; e *On the Poetic and Musical Form of Six Ballades of the*

All'ambito metrico della «canzonetta» riconducono la quasi totalità dei casi di contraffattura musicale di modelli trovadorici o trovierici congetturati per alcuni componimenti di Scuola siciliana da Schulze in *Sizilianische Kontrafakturen* [...]. Astenendoci dal giudicare la liceità dei tentativi dello Schulze, vorremmo qui soltanto mettere in evidenza che l'ipotetica possibilità di un riuso melodico per i componimenti dei Siciliani pertiene unicamente al repertorio delle «canzonette» isometriche, i cui schemi si ripetono in molti casi e in molte occasioni riprendono schemi trovadorici, costituzionalmente ideati per il rivestimento musicale⁽⁶⁶⁾.

A proposito della ballata *Dolze meo drudo*, attribuita a «Re Federico» e studiata, com'è noto, da Nino Pirrotta, Carapezza osserva che «interessante è che quest'unico caso documentato di esecuzione cantata di un componimento di Scuola siciliana riguardi proprio una «canzonetta», trasformata e musicata in forma di ballata»⁽⁶⁷⁾. È comunque molto significativo che Marco Santagata, già l'anno successivo e sulla medesima rivista, teneva conto dell'ipotesi suggerita da Francesco Carapezza affermando più cautamente che «almeno una porzione consistente dei testi siciliani non sembra destinata a una esecuzione musicale, ma alla lettura o alla recitazione»⁽⁶⁸⁾.

Anche Maria Sofia Lannutti, riferendosi a «uno degli argomenti fondanti dell'assunto di Roncaglia, l'attenzione prestata dai siciliani all'elaborazione verbale come "compenso" al dissolvimento dell'originario legame tra poesia e musica»⁽⁶⁹⁾, e partendo da un'osservazione di Beltrami, in assonanza anche con la teoria dei 'generi' afferma che:

Siamo sicuri di poter dire che l'elaborazione formale, retorica, concettuale dei poeti siciliani e italiani in genere sia più complessa di quella dei trovatori e dei trovieri? Oppure è più verosimile che il grado di complessità

Manuscript Turin, Biblioteca Nazionale, J. II.9, in The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino J. II. 9. Report of the International Musicological Congress, Paphos, 20-25 March 1992, a cura di U. Günther e L. Finscher, American Institute of Musicology 1995 («Musicological Studies and Documents», 45), pp. 377-394

⁽⁶⁶⁾ Cf. CARAPEZZA, *Un 'genere' cantato* cit., pp. 343, 345.

⁽⁶⁷⁾ Cf. CARAPEZZA, *Un 'genere' cantato* cit., p. 345.

⁽⁶⁸⁾ Si veda M. SANTAGATA, *Appunti per una storia dell'antica lirica profana*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», IV (2001), pp. 9-39: 19.

⁽⁶⁹⁾ Cf. AU. RONCAGLIA, *Per il 750° Anniversario della Scuola poetica siciliana*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», VIII serie, 38 (1983), fasc. 7-12, pp. 321-33: «Svolta: perché i caratteri nuovi introdotti dalla Scuola Siciliana – in particolare la rottura dell'unità nativa di poesia e musica (di *motz e sons*), con il compenso di una creatività formale tutta concentrata sull'aspetto verbale della composizione – sono alla base di tutta la tradizione sviluppatasi poi, dai Siciliani agli Stilnovisti, e da questi a Petrarca e al Petrarchismo (che restituisce la lezione dei trovatori a tutta l'Europa)» (p. 333).

di un componimento lirico sia da mettere in relazione con la scelta dei generi e dei registri, dei moduli stilistici e formali?⁽⁷⁰⁾.

Riferendosi al famoso articolo certaldese di Roncaglia la studiosa sostiene, come farà anche Antonelli, che «l'idea di un divorzio assoluto non vi è mai compiutamente espressa e che il dissolvimento del legame tra musica e poesia è presupposto solo per la fase di produzione del componimento lirico, ma non per la sua esecuzione»⁽⁷¹⁾. E conclude:

È possibile che i primi autori di lirica romanza si occupassero personalmente, avendone le competenze, di comporre le melodie delle proprie canzoni, di scegliere la modalità esecutiva che sembrasse loro più appropriata. Con l'affermarsi del genere e il suo diffondersi in altri ambiti linguistici, la composizione delle melodie, cioè l'esecuzione musicale dei componimenti, si svincola sempre più dal momento della produzione. Le melodie possono rinnovarsi nel tempo, a differenza del testo verbale anche radicalmente, come ci dimostra la tradizione manoscritta, in cui la presenza del testo musicale è puramente opzionale, le melodie non sempre hanno una loro identità e rappresentano solo la cristallizzazione in forma scritta di un'esecuzione tra le tante possibili⁽⁷²⁾.

La Lannutti ribadirà questo suo punto di vista anche in seguito, ma specificando meglio, anche sulla scorta di un famoso passo dantesco riportato da Roncaglia, Pirrotta, Beltrami e altri, l'affermazione in base alla quale «la presenza del testo musicale è puramente opzionale»⁽⁷³⁾. Per quanto concerne, inoltre, il problema relativo al fatto che la melodia sia opera anch'essa dell'autore del testo poetico (leggi il riferimento a Roncaglia quando parla

⁽⁷⁰⁾ Cf. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta* cit., p. 162.

⁽⁷¹⁾ LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta* cit., p. 161.

⁽⁷²⁾ Cf. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta* cit., pp. 166-67. Anch'io ho ribadito più volte, sia per la lirica profana che per il repertorio laudistico, che la versione melodica tramandata da un determinato codice è una delle tante possibili, una delle tante che saranno state cantate; Cf. A. ZIINO, *Caratteri e significato* cit., p. 166.

⁽⁷³⁾ LANNUTTI, *Seguendo le «Tracce». Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini* cit., p. 193: «La melodie che ci sono pervenute nei canzonieri sono a mio avviso una modalità esecutiva del testo verbale in quanto non rappresentano necessariamente l'unico modo di eseguire il testo verbale, non solo perché non si può escludere che ogni testo potesse anche essere recitato (si ricordi l'espressione di *De vulgari eloquentia*, II 8 4: "sive cum soni modulazione sive non"), ma perché è ragionevole pensare, come dimostra la variabilità del testo musicale e la frequente pluralità di melodie associate a uno stesso componimento, che ogni componimento potesse essere intonato in vario modo. Da questo punto di vista chi compone l'intonazione per un testo o adatta a un testo un'intonazione preesistente, anche qualora si tratti dell'autore stesso del testo, non fa che scegliere una modalità esecutiva per quel testo, lo interpreta (esegue) musicalmente. In altri termini, testo e musica non possono essere messi sullo stesso piano: la musica è subordinata al componimento poetico, è un completamento del componimento poetico che pertiene alla sfera esecutiva» (p. 193).

di «unità nativa di poesia e musica») o sia stata composta successivamente da un musicista specializzato, la Lannutti così si esprime:

Semplificando molto e senza escludere la possibilità che le due funzioni, di produzione e di esecuzione, potessero coesistere nella stessa persona (si pensi per esempio a un personaggio come Colin Muset), possiamo dire in linea di massima che la distinzione di ruolo tra chi crea il testo e chi lo esegue vale anche per i trovatori e i trovieri. Da questo punto di vista parlare di divorzio diventa una tautologia, visto che la lirica romanza come genere poetico implica di per sé, forse sin dalle origini, più probabilmente dal momento in cui si afferma e si espande in altri ambiti linguistici, una netta distinzione tra la fase della produzione del testo verbale e la fase dell'esecuzione, cioè della composizione della melodia da associare al testo⁽⁷⁴⁾.

Vorrei segnalare infine un altro articolo della Lannutti dedicato allo studio dei rapporti tra metrica e musica nella poesia italiana delle Origini, in particolare al trattamento musicale delle sillabe atone e delle ipermetrie, nel quale la studiosa osserva «una modalità di realizzazione del modello sillabico che trova la sua ragion d'essere nell'elasticità esecutiva del canto, in un'esecuzione di tipo liquescente. Si va dunque verso un divorzio tra metrica e musica, ben posteriore a quello tra poesia e musica ipotizzato per la scuola siciliana rispetto al modello provenzale, un divorzio tardivo, che si realizzerà gradualmente nel corso del Trecento»⁽⁷⁵⁾.

Antonelli commenta che «è difficile essere completamente d'accordo su tali proposizioni [...], che pure risolverebbero il problema del quando e del come, delineando un percorso lungo e articolato e non "improvviso", nel quale i Siciliani costituirebbero il punto di arrivo e non di una partenza "repentina"»⁽⁷⁶⁾.

Roberto Antonelli, come sappiamo, ha infiniti meriti nello studio della Scuola poetica siciliana, e non solo. Ho già avuto modo di ricordare quanto egli scrive in un suo articolo del 1994 sul tema del 'divorzio': egli accetta in sostanza la nozione storiografica secondo la quale a partire dai Siciliani le poesie sarebbero state concepite solo come testi verbali senza la relativa intonazione musicale; tuttavia, sulla scorta di Roncaglia, egli non esclude che qualcuno successivamente possa essere stato messo in musica e quindi cantato. Egli per primo compie una interessante lettura 'comparata' delle posizioni di Roncaglia e di Pirrotta mettendone in evidenza non solo le divergenze, divergenze spesso troppo enfatizzate da parte di tanti studiosi, ma

⁽⁷⁴⁾ LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta* cit., p. 168.

⁽⁷⁵⁾ Cf. M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, cit., p. 38.

⁽⁷⁶⁾ Cf. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica, oggi* cit., p. 221.

anche le convergenze. Questa operazione è servita a ridurre in alcuni casi particolari la distanza che sembrava separare i due illustri studiosi, ma non ne ha intaccato ovviamente le ragioni e le motivazioni di fondo sulle quali si appoggiavano le due posizioni 'contrapposte':

In realtà, come recentemente si è finalmente iniziato a capire, Roncaglia non vi afferma affatto la totale e assoluta estraneità di poesia e musica: il divorzio in questione riguarda infatti il produttore, non i testi. Roncaglia constata infatti la progressiva articolazione e financo distinzione fra poeta-musico e poeta e musico già nella poesia trobadorica, per affermare poi l'avvenuta distinzione nella Scuola siciliana, con tutte le (fondamentali) conseguenze del caso per la successiva poesia italiana ed europea. Probabilmente il fascino provocatorio di una formula di forte impatto comunicativo, imperniata sulla parola "divorzio", esplicitamente allusiva del resto a un famoso saggio di Contini [...] e a Gianfranco Folena, ha oscurato l'effettiva e complessa articolazione del pensiero dell'autore. Roncaglia giunge, non c'è dubbio, anche alla decisa affermazione della separazione fra poesia e musica ma soltanto nell'unitario atto creativo, non nel prodotto effettivamente o potenzialmente circolante al quale è sempre riconosciuta la possibilità di una "riattualizzazione" musicale⁽⁷⁷⁾.

Antonelli prende atto della direzione che hanno intrapreso in questo ultimo ventennio le ricerche filologiche e storico-letterarie riguardo alla problematica che stiamo trattando, e tenendo conto dei contributi più recenti, tra i quali quelli sul discordo e sulla "canzonetta", quelli di Schulze sui *contrafacta* e quelli dello stesso Pirrotta, così conclude:

[...] parafrasando Pirrotta, si potrebbe dire che oggi, dopo tanti anni e grazie innanzitutto ai suoi interventi (ma anche agli spiragli lasciati aperti già dall'amico Roncaglia), un «sentore» di musicalità presso i poeti della scuola, in forme e modi da precisare ulteriormente ma probabilmente legati proprio ai generi meno alti, è penetrato indubbiamente anche nelle *emunctae nares* dei filologi più restii, [...]⁽⁷⁸⁾.

D'altra parte, quindi, proprio basandosi sulla distinzione tra generi "alti" e generi "bassi" o comunque meno elevati, distinzione che ha senza dubbio una sua valenza storiografica, Antonelli, parlando della canzone *Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini, non può fare a meno di chiedersi

Come pensare musicato un testo del genere, in cui sembrano condensarsi, sotto molteplici aspetti che qui tralascio, proprio quelle caratteristiche di "alti e nobili soggetti" generalmente indicati come il discrimine fra testi

⁽⁷⁷⁾ Cf. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica, oggi* cit., pp. 213-14.

⁽⁷⁸⁾ Cf. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica, oggi* cit., p. 223.

immediatamente musicati e testi concepiti innanzitutto come vettori verbali e ideologici?⁽⁷⁹⁾.

Non so cosa o come Beltrami gli avrebbe risposto⁽⁸⁰⁾, so però che Pirrotta già molti anni fa aveva dato una risposta plausibile e convincente a domande di questo tipo, ma che evidentemente non è sembrata sufficiente. Il “divorzio” continua ancora ad essere preso in seria, e forse anche giusta, considerazione e la teoria dei “generi” o dei «registri, dei moduli stilistici e formali» (Lannutti) ne limita solo le applicazioni e gli ambiti.

Costanzo Di Girolamo, pur accettando fundamentalmente, anche lui, la teoria del “divorzio” lanciata da Contini – «una nozione che poi Roncaglia avrebbe ribadito, sfumandola per certi aspetti e problematizzandola»⁽⁸¹⁾ –, afferma tuttavia che «in realtà il divorzio sembra da circoscrivere, forse con qualche eccezione, ai poeti funzionari»⁽⁸²⁾, e continua chiedendosi «se nel corpus [dei Siciliani] ci sia traccia di una linea giullaresca che in qualche modo testimoni di una fase anteriore alla formazione della Scuola e quindi, eventualmente, precedente al divorzio tra musica e poesia»⁽⁸³⁾, purché però ci si intenda bene sul significato di “poesia giullaresca”. «In effetti almeno un giullare sicuro c'è», risponde subito Di Girolamo: Ruggeri Apugliese, che «incarna alla perfezione il poeta-giullare dell'Italia centrale»⁽⁸⁴⁾. Ma c'è anche Cielo d'Alcamo, il cui celebre “contrasto” per la sua «prorompente ed esibita teatralità [...] lascia supporre che esso fosse destinato alla recitazione o al canto»⁽⁸⁵⁾, oppure ancora Giacomino Pugliese autore del famoso discorso *Donna, per vostro amore* con chiari riferimenti alla pratica musicale («lo stromento / vo sonando / e cantando», vv. 53-55) e della “canzonetta”, come il poeta stesso la chiama nell'ultima stanza, *Lontano amor mi manda sospiri*⁽⁸⁶⁾. Ma c'è di più: anche il discorso di Re Giovanni, *Donna, audite como*, con i suoi chiari riferimenti alla danza («Or vegna a ridare / [...] non si faccia blasmare / di trarsi a danza», vv. 38-47) potrebbe essere un canto

⁽⁷⁹⁾ Cf. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica*, oggi cit., p. 222.

⁽⁸⁰⁾ Forse avrebbe risposto, come abbiamo visto, con quest'altro interrogativo: «Davvero, per esempio, la poesia di un Giraut de Borneil, certamente per musica, è meno ricca di contenuti e di intendimenti concettuali, di elaborazione metrica, di ricerca retorica [di quella di Giacomo da Lentini]?».

⁽⁸¹⁾ Cf. C. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, p. XLIV. E continua: «In effetti l'opinione corrente tra gli studiosi è che la Scuola, a differenza di tutte le altre tradizioni liriche sorte nel Medioevo, prescinde in partenza dalla musica: i poeti non sono più dei musicisti, come lo erano invece i trovatori, i trovieri [...]»; *ibidem*.

⁽⁸²⁾ Cf. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, p. XLV.

⁽⁸³⁾ DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, p. XLVII.

⁽⁸⁴⁾ Cf. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, p. XLVII.

⁽⁸⁵⁾ Cf. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, p. XLVIII.

⁽⁸⁶⁾ Cf. *ibidem*. Ma si veda anche p. XLVI.

destinato ad essere intonato in occasione di un ballo⁽⁸⁷⁾. Di Girolamo inoltre spezza una lancia, giustamente, a favore della musica quando, parlando del frammento zurighese della canzone di Giacomino Pugliese, *Ispendiente*, scoperto da Giuseppina Brunetti⁽⁸⁸⁾, scrive, rifacendosi anche a Roncaglia, che è «opinione condivisa che Giacomino fosse un “poeta-musico-esecutore” ed è possibile che *Ispendiente* sia volata fino all'Italia nord-orientale sulle ali della sua melodia»⁽⁸⁹⁾. Sempre sulla scia di Roncaglia⁽⁹⁰⁾, egli non esclude che «anche alcuni componimenti di Federico fossero musicati», come pure quelli, anche se non pervenuti, del marchese Manfredi Maletta, che «doveva essersi formato musicalmente in una delle corti federiciane, a conferma del fatto che ancora intorno alla metà del secolo la corte era il luogo appropriato per l'apprendistato di un poeta-musicista; e anche se nessun componimento ci è giunto sotto il suo nome, avrà sicuramente composto in volgare siciliano»⁽⁹¹⁾. Ma Di Girolamo ci ricorda che anche Manfredi era poeta e musicista, come sappiamo da Iacopo d'Aqui («fuit pulcherrimus et cantor et inventor cantionum») e da Giovanni Villani («sonatore e cantatore era, volentieri si vedea intorno giocolari, e uomini di corte»), come pure lo era presumibilmente anche re Enzo, ricordato da Salimbene Adami da Parma però solo come «cantionum inventor»⁽⁹²⁾.

⁽⁸⁷⁾ Cf. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, p. XLVI.

⁽⁸⁸⁾ Cf. G. BRUNETTI, *Il frammento inedito «Resplendente stella de albur» di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen 2000.

⁽⁸⁹⁾ Cf. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, pp. XXXV-XXXVI.

⁽⁹⁰⁾ Cf. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., pp. 387-89. Come ci ricorda ancora Roncaglia, oltre agli alti burocrati e ai notai ci sono anche i nobili e gli aristocratici, «alla cui educazione (e dunque: alla cui attività poetica)», aggiunge Roncaglia, «poteva non essere del tutto estranea la musica» (p. 388). È il caso proprio di Federico II il quale, stando a quanto ci informa Salimbene, «legere, scribere et cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire», e di Manfredi Maletta (1232-1310) il quale, sempre secondo Salimbene, sarebbe stato «optimus et perfectus in cantionibus inveniendis et cantilenis excogitandis, et in sonandis instrumentis non creditur habere parem in mundo» (p. 388). Anche Villani lo definisce «uomo di gran diletto, sonatore e cantatore». A proposito di questi due illustri personaggi Roncaglia osserva molto giustamente che Salimbene distingue tra “cantilena” e “canzone”: «Non si tratta d'una ridondanza esornativa, ma d'una funzionale e per noi preziosa precisazione. Il primo termine, infatti, ha senso specificamente musicale; il secondo – d'accordo con l'uso terminologico esplicitato da Dante – solo letterario» (p. 389). Alcuni studiosi, infine, non escludono che Maletta potesse essere uno dei due musicisti che accompagnavano re Enzo nelle scorribande notturne per Barletta menzionate da Matteo Spinelli nei suoi *Diurnali*, veri o falsi che siano: «Lo re spisso la notte esceva per Barletta, cantando Strambuotti et Canzuni, che iva pigliando lo frisco; et con isso ivano dui Musici Siciliani, ch'erano gran Romanzaturi». Tuttavia, la presenza di termini quali «Strambuotti et Canzuni» mi fa pensare che debba trattarsi di un testo tardivo, già quattrocentesco e quindi poco utile alle problematiche di cui stiamo discutendo.

⁽⁹¹⁾ Cf. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana*, cit., vol. II, p. XLVII.

⁽⁹²⁾ Cf. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, p. XLVII.



Merito di Costanzo Di Girolamo è pure quello di aver “rivisitato” anche altre testimonianze di liriche volgari con musica presumibilmente precedenti alla Scuola poetica siciliana, peraltro già note agli studiosi: oltre alla stanza in italiano del discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras e ai testi della Carta ravennate e del Frammento piacentino, già citati, egli illustra anche uno dei due testi contenuti nel manoscritto Harley 2750 della British Library databile al 1070-80, *Las, qui non sun sparvir astur*⁽⁹³⁾; e la “canzonetta” italiana *Amor, mercé, no sia*, di tono popolareggiante, trasmessaci con la musica da un foglietto manoscritto proveniente dal monastero di Sant Joan de les Abadesses⁽⁹⁴⁾, sulla quale egli scrive tra l’altro che «appare inconsueto il viaggio di una modesta poesia italiana oltre i Pirenei poco dopo la metà del secolo XIII: a spianarle una strada mai prima battuta non può essere stata che la sua vivace melodia»⁽⁹⁵⁾. Ma Di Girolamo va ancora più avanti e, parlando di questi testi precedenti ai Siciliani, afferma che «questi poeti dunque avevano ereditato dai trovatori (e dai trovieri) l’indissolubilità della parola dalla musica come elemento primario, un principio che non sarebbe intaccato nemmeno nel caso in cui poeta e musicista fossero talvolta persone distinte. Ciò comporta che la diffusione di questa produzione doveva essere affidata alla voce e che la trasmissione avveniva nell’oralità, fatto salvo l’atto della composizione nella scrittura e forse soste successive del testo su supporti precari finalizzati alla memorizzazione o alla lettura nell’esecuzione»⁽⁹⁶⁾. Parole che avrebbero potuto sottoscrivere tranquillamente sia Roncaglia che Pirrotta. Rimane da capire – e l’illustre studioso, come abbiamo visto, ha cercato di darcene una spiegazione plausibile nella permanenza della componente “giuallaresca” – per quale motivo improvvisamente con Federico II la trasmissione della poesia lirica in volgare sarebbe avvenuta non più, o comunque non solo, attraverso il canto e per tradizione orale – se non limitatamente ai discordi, alle “canzonette” e ad altri generi giuallareschi –, ma solo, o principalmente, attraverso esemplari scritti. Vorrei però sottolineare che «l’indissolubilità della parola dalla musica [ereditata dai trovatori e dai trovieri] come elemento primario», a mio parere, non è un principio ‘ontologico’, a maggior ragione se «poeta e musicista» sono «persone distinte».

Di Girolamo ha ribadito recentemente questa sua posizione, ampliandone notevolmente anche la portata, i confini e i contorni, in un interessante articolo del 2010 dedicato a una versione dell’alba *Reis glorios* di Giraut de Borneil tramandata dal manoscritto latino 759 (Vict. 52) della Bayerische

⁽⁹³⁾ Cf. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, pp. XXXI-XXXII.

⁽⁹⁴⁾ Ora a Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 3871.

⁽⁹⁵⁾ Cf. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, pp. XXXIII-XXXIV.

⁽⁹⁶⁾ Cf. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola siciliana* cit., vol. II, p. XXX.

Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, manoscritto di cui Di Girolamo dimostra l’origine meridionale, anzi proprio siciliana⁽⁹⁷⁾. Altro dato estremamente interessante è che il testo dell’alba, come aveva osservato già Christophe Chaguinian⁽⁹⁸⁾, «presenta manifeste tracce di trasmissione orale»⁽⁹⁹⁾. Ma il suo discorso va ben oltre lo studio puramente filologico, linguistico, dialettologico e codicologico, pervenendo a importanti conclusioni di carattere più generale sia sulla tradizione orale che sui modi di trasmissione e diffusione della lirica occitanica e oitanica nella Sicilia federiciana:

La circolazione dei testi doveva essere capillare e sicuramente avviata già nel dodicesimo secolo secondo le normali modalità di diffusione, cioè mediante l’esecuzione di professionisti del canto e della musica. L’alba di *Mⁱⁿ* è la testimonianza singolarmente tarda di una trasmissione giuallaresca di una famosa composizione: una trasmissione di questo tipo non significa la sopravvivenza di un testo esclusivamente nell’oralità, ma può implicare, come sembra ragionevole supporre, dei passaggi orali avvenuti anche più di una volta. Ancora a metà Trecento, è vero, la melodia dell’alba veniva contraffatta dal maestro del Mistero di Sant’Agnese, un’opera però localizzabile in un’area dove le fonti trobadoriche erano di sicuro facilmente accessibili; [...] Il fatto che la testimonianza siciliana di *Reis glorios* sia da collocare verso la fine del mondo dei Trovatori e dei loro giullari e che nonostante ciò conservi inconfondibili impronte di oralità lascia sospettare che essa sia la continuazione di una pratica di trasmissione dei testi che in epoca precedente doveva essere ancora più consolidata. La conclusione che possiamo trarre è che al tempo in cui fiorì la Scuola il repertorio trobadorico era ben vivo nel canto, oltre a circolare per iscritto in forma di *Liederblätter* o dei primi *Liederbücher* e delle prime *Gelegenheitssammlungen*. [...] L’alba è probabilmente giunta in Sicilia, insieme con la canzone di Folchetto e non sappiamo con quanti altri componimenti, percorrendo comunque la loro stessa strada, nella prima metà del Duecento, sull’onda della sua popolarità e di una melodia molto apprezzata e quando già era stata fatta oggetto, proprio a causa del suo successo, di alcune manipolazioni. Se è questa l’epoca del suo arrivo, sarà stata portata in un foglio volante piuttosto che in un canzoniere o sarà stata diffusa dalla viva voce di un giullare. [...] Come che tale materiale sia giunto in Sicilia, deve aver viaggiato di stretta conserva con le melodie, dal momento che le tracce di oralità dell’alba di Monaco non possono essere attribuite, ragionevolmente, che a esecuzioni cantate e non certo declamate o recitate; ed è questo un altro motivo per dubitare che veicolo della trasmissione, se è effettivamente avvenuta prima del 1240, sia stato un canzoniere, perché saremmo costretti a postulare l’esistenza di un canzoniere musicale, per giunta in un’area geograficamente, sebbene non culturalmente, periferica, in una data forse troppo

⁽⁹⁷⁾ Cf. DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano di Reis glorios e una riflessione sulla tradizione stravagante*, «Cultura Neolatina», LXX (2010), pp. 7-44.

⁽⁹⁸⁾ Cf. CH. CHAGUINIAN, *Les albas occitanes*, transcription musicale et étude des melodies par J. Haines, Paris 2008, pp. 130-32.

⁽⁹⁹⁾ Cf. DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano di Reis glorios* cit., p. 29.

alta. [...] L'iniziativa di un medico collezionista di canzoni, forse un cantante dilettante, incapace di comprenderne pienamente il significato ma interessato alla sua melodia, ne avrà a un certo punto assicurato la conservazione, involontariamente, su un foglio di pergamena⁽¹⁰⁰⁾.

Mi sembra inoltre anche molto interessante il discorso di Di Girolamo sul significato di questa tipologia di fonti tramandateci su supporti occasionali e che Francesco Carapezza chiama «scritture poetiche avventizie»⁽¹⁰¹⁾, di cui la storia della musica medievale è ricca, nel quadro generale della tradizione e della trasmissione di un testo cantato, discorso che avrebbero potuto sottoscrivere anche Roncaglia e Pirrotta⁽¹⁰²⁾.

Molto interessante e nuovo nell'impostazione di alcuni problemi mi sembra il primo capitolo della dissertazione di PhD di Lauren McGuire Jennings dal titolo *Tracing Voices: Song as Literature in Late Medieval Italy* e presentata nell'aprile 2012 all'University of Pennsylvania⁽¹⁰³⁾. La Jennings, pur accettando molte delle analisi, delle considerazioni e delle osservazioni di Roncaglia, parla comunque sempre di «'divorce' hypothesis», ipotesi che considera «not entirely invalid»⁽¹⁰⁴⁾. La Jennings sembra essere d'accordo nel fatto, già messo in evidenza da altri studiosi, che «Roncaglia himself does not advocate for a full divorce between the world of poetry and the world of music in the Italian tradition. What he proposes is a separation in terms of creation but not necessarily in terms of performance or presentation. Unlike the troubadours, the poets of the Sicilian school were purely literary authors, who left the composition of song and its performance to specialized musicians»⁽¹⁰⁵⁾. Per quanto concerne il problema dell'insegnamento della musica nel Medioevo la Jennings è d'accordo con Pirrotta quando fa osservare «the fact that in ecclesiastical settings music was addressed as a theoretical discipline in the context of the quadrivium, not as a practical skill. This misunderstanding of the role of music in the medieval educational system is certainly a major flaw in Roncaglia's argument»⁽¹⁰⁶⁾. Accetta l'idea della Lannutti «that it would be more fruitful to consider the complexity of lyric composition in relation to genres and registers, focusing on

⁽¹⁰⁰⁾ DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano di Reis glorios* cit., pp. 42-44.

⁽¹⁰¹⁾ Cf. CARAPEZZA, *Tradizione e ricezione musicale dei più antichi testi lirici* cit., p. 181.

⁽¹⁰²⁾ Cf. DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano di Reis glorios* cit., pp. 11-12.

⁽¹⁰³⁾ Del primo capitolo intitolato "Poesia Per Musica or Musica Per Poesia" si veda in particolare il paragrafo dal titolo "On The 'Divorce' between Word and Music in the Italian Poetic Tradition".

⁽¹⁰⁴⁾ Cf. MCGUIRE JENNINGS, *Tracing Voices* cit., p. 22.

⁽¹⁰⁵⁾ Cf. MCGUIRE JENNINGS, *Tracing Voices* cit., p. 14. Si legga anche a p. 15: «Yet, his initial observation that there is a discernible shift in the musico-poetic relationship between troubadour lyric and the poetry of the Sicilian school is valid».

⁽¹⁰⁶⁾ MCGUIRE JENNINGS, *Tracing Voices* cit., p. 15.

the poet's stylistic and formal choices. In this way, we might move beyond subjective judgments to more objective and more nuanced discussions of the repertoire that recognize all styles and registers as artistically valid options and seek to explain their cultural and literary significance»⁽¹⁰⁷⁾. Ma l'aspetto più nuovo e forse anche più interessante, a mio parere, consiste nel fatto che la studiosa statunitense è la prima a mettere in evidenza il carattere, secondo lei, "nazionalistico" («Much of the discourse surrounding this hypothesis displays language similar in its nationalistic bent to that in Carducci's essay "Musica e poesia"») e "teleologico" («Explicitly acknowledging the link between the idea of "divorce" and a teleological, evolutionary view of literary history») dell'articolo di Roncaglia⁽¹⁰⁸⁾. Infine vorrei segnalare il suo giudizio molto positivo («Her analysis thus suggests a crucial revision to the "divorce" hypothesis») sull'articolo della Lannutti riguardante i rapporti tra metrica e musica di cui ho parlato brevemente in precedenza⁽¹⁰⁹⁾.

Prima di arrivare a una qualche conclusione, specialmente in merito al "divorzio", vorrei osservare per prima cosa che dopo le riflessioni di Roncaglia e di Pirrotta, sulla base degli studi più recenti e delle nuove fonti venute ultimamente alla luce, sono emerse non solo nuove prospettive di ricerca, nuove problematiche e nuove ipotesi ma anche alcune certezze. Ho l'impressione che oggi quasi tutti gli studiosi ammettano, tra le varie cose emerse nel dibattito, 1) che la poesia italiana delle origini, già prima dei Siciliani e certamente fino a Dante, ma forse anche oltre, possa essere stata musicata, in forma monodica⁽¹¹⁰⁾, e quindi anche cantata, sia pure da musicisti di pro-

⁽¹⁰⁷⁾ MCGUIRE JENNINGS, *Tracing Voices* cit., p. 18.

⁽¹⁰⁸⁾ Cf. MCGUIRE JENNINGS, *Tracing Voices* cit., pp. 13 e 16. Si veda anche quest'altro passo ancora più esplicito e significativo: «What is more, he, Contini and De Bartholomaeis all treat this "divorce" as proof of the Italian lyric tradition's poetic superiority. They argue that with poetry freed from music, the Sicilian authors, and their literary descendants, were able to achieve a higher level of verbal artistry» (p. 16). Si legga anche quanto la studiosa afferma a p. 5: «Before presenting a new interpretation of the musical and literary sources containing trecento secular polyphonic song, it is first necessary to outline how previous scholarship has dealt with the relationship between poetry and music in this repertoire. Therefore, this first chapter begins with an exploration of the term *poesia per musica* in the context of nineteenth-century nationalism. I trace its genealogy back to the work of the poet and literary scholar Giosuè Carducci in the years following the Italian *Risorgimento* and to his politicized desire to simultaneously construct both "elevated" and "popular" veins of Italian cultural heritage. Placing the concept of *poesia per musica* in the broader context of modern scholarly discussions regarding the relationship between poetry and music in medieval Italian literature, I suggest that the famous metaphor of a "divorce" between the two disciplines, articulated by Aurelio Roncaglia and others, is tied up in similar ideologies».

⁽¹⁰⁹⁾ Cf. JENNINGS, *Tracing Voices*, cit., p. 19.

⁽¹¹⁰⁾ Cf. PIRROTTA, *Lirica monodica trecentesca* cit. Non escludo che in qualche caso potrebbe essersi trattato anche di monodie composte secondo i principi del nascente mensuralismo, come ad esempio nel caso di Checolino, autore tra l'altro anche di «balade», le cui melodie,

fessione; 2) che la tradizione orale, sia per i testi che per le melodie, possa aver avuto un ruolo fondamentale, senza per questo escludere la possibilità di una trasmissione anche scritta; 3) che la canzone, almeno fino all'epoca del *De vulgari eloquentia*, poteva circolare sia associata al canto – e questa era forse la modalità più normale – sia in forma recitata o tramite la lettura privata, come afferma anche Dante («sive cum soni modulazione proferatur, sive non»); quasi si trattasse di una scelta personale del poeta, ovvero solo di un'opzione; 4) che nell'ambito della produzione poetica, oltre alla canzone, anche altri generi potessero essere cantati o associati alla musica, particolarmente il discordo, la “canzonetta” e altri generi di tipo più giullaresco; 5) che una sorta di “divorzio” sarebbe già avvenuta in ambito trobadorico, principalmente sul piano performativo; 6) che il “divorzio”, se c'è davvero stato, sarebbe comunque successivo a Dante e si limiterebbe solo ad alcuni generi poetici (ad esempio il sonetto e la canzone).

Inoltre, tutti gli studiosi, compresi anche Pirrotta e altri musicologi, concordano sul fatto che a partire da un certo momento in poi nel corso della cultura italiana si è verificata una sorta di “divorzio” tra poesia e musica: il problema però sta nello stabilire non solo quando questo avvenne, se già con la Scuola poetica siciliana o dopo, ma anche in quali generi poetici. E qui entrano in gioco categorie storiografiche legate all'oralità, ovvero a meccanismi e a dispositivi creativi, di apprendimento e di trasmissione basati anche, se non solo, sulla memoria.

Come abbiamo visto, per rispondere alla domanda di Antonelli, ma ancor prima di Roncaglia e di Contini, Pirrotta mette in gioco due nozioni fra loro complementari, quella di “musica non scritta” e, limitatamente alla canzone, quella di “musica per poesia”. Ora, mentre sono completamente d'accordo sulla presenza, nel corso della storia musicale, della “musica non scritta”, ovvero di quella che lo stesso Pirrotta chiama «la tradizione non scritta della musica», non credo che «con l'avvento della poesia di altissima tensione morale e intellettuale del *dolce stil nuovo*»⁽¹¹¹⁾, particolarmente nel caso della canzone, sia necessario ricorrere all'idea di una melodia molto semplice, ripetitiva, legata solo «allo sviluppo dinamico dell'espressione verbale» e probabilmente con pochi «elementi caratterizzanti», se non quel-

secondo Nicolò de' Rossi, erano «plen d'aire nuovo a tempo et a misura»; Cf. PIRROTTA, *Due sonetti musicali* cit.

⁽¹¹¹⁾ PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica*, cit., p. 7. D'altra parte non possiamo dimenticare che anche Pirrotta aveva ammesso, ribadendo un concetto già espresso nel 1966 [*Ars nova e Stil novo*, «Rivista Italiana di Musicologia», I (1966), p. 7], «che il ‘divorzio’ in parte era già in atto con l'avvento della poesia di altissima tensione morale e intellettuale del dolce stil nuovo. [...] Ma ancora nel primo decennio del '300 quel divorzio non era completo».

lo di una generica *dulcedo*, di una musica cioè, per dirla con Pirrotta, mon-teverdianamente, «nel ruolo di “seguace e non signora dell'orazione”»⁽¹¹²⁾.

A mio avviso, il problema non si risolve cercando di capire fino a che punto Roncaglia avrebbe accettato la possibilità che alcune canzoni ‘siciliane’ potessero essere state messe anche in musica, sia pure in un secondo momento e da musicisti di professione, o in che misura Pirrotta sarebbe stato disponibile ad accettare l'idea di un “divorzio” precoce: ho l'impressione che di questo passo non andremmo molto avanti. Il punto fondamentale, secondo me, è quello di comprendere se veramente c'è stato un “divorzio” (ed eventualmente quando), in quanto ogni divorzio presuppone una precedente unione. Ma c'è davvero mai stata questa originaria e assoluta simbiosi tra poesia e musica? La Carta ravennate, se la musica è davvero collegabile al testo, e il Frammento piacentino ci dicono solo che i testi poetici ivi contenuti erano cantati, ma non ci dicono se l'autore del testo e quello della musica erano la stessa persona⁽¹¹³⁾. Lo stesso discorso possiamo estendere a molti degli esempi di lirica cantata delle origini discussi da Costanzo Di Girolamo. Anch'io, con Roncaglia, ho sempre pensato che il verso «Fetz Marcabru los motz e'l so» volesse significare che «il trovatore, normalmente, componeva insieme versi e musica», donde l'ipotizzabile assoluta simbiosi tra i due elementi. Non è tuttavia da escludere un ribaltamento dei termini, come ci ha insegnato lo stesso Roncaglia, vale a dire che il poeta, con questa frase, volesse enfatizzare, al contrario, proprio l'eccezionalità del procedimento dato che di solito il poeta e il musicista erano due persone diverse⁽¹¹⁴⁾. Ritengo, in sostanza, che l'aver il poeta enfatizzato la paternità sia del testo che della musica sia da mettere in relazione con il sostanziale anonimato che aveva caratterizzato fino ad allora non solo la produzione musicale ma in parte anche quella poetica, sia nel genere profano sia, a maggior ragione, in quello sacro, liturgico e devozionale. Una stessa operazione

⁽¹¹²⁾ Cf. PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica* cit., p. 12.

⁽¹¹³⁾ Lo stesso concetto è stato espresso da LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta* cit., p. 161: «Se da un lato si può ritenere con certezza che i due componimenti fossero cantati, dall'altro non si può dare per scontato che parole e musica siano opera di un unico autore».

⁽¹¹⁴⁾ Forse potrebbe essere sostanzialmente del mio stesso parere anche Maria Sofia Lannutti quando scrive: «Con questa osservazione si entra nel vivo di una problematica che è stata messa in luce da Carapezza in relazione alla prima parte del mio intervento, in cui dichiaro il mio scetticismo rispetto all'eventualità che le melodie di cui disponiamo abbiano accompagnato *ab origine* i componimenti poetici, cioè che possano risalire agli autori dei testi, profilando la possibilità che la messa in musica di un componimento da parte dell'autore del testo sia un fatto tutto sommato se non eccezionale comunque non scontato, anche se forse più frequente tra i trovatori della prima generazione, che in qualche caso dichiarano di aver provveduto personalmente all'intonazione (detto per inciso, proprio a queste dichiarazioni potrebbe a mio avviso corrispondere l'intento di sottolineare una circostanza non proprio abituale)»; Cf. LANNUTTI, *Seguendo le Tracce* cit., p. 192.

di 'enfaticizzazione' potrebbero aver fatto molto tempo dopo gli autori delle *vidas* quando, a proposito di Bernart Marti, Pistoleta, Albertet de Sestaro, Peire d'Alvergne, Bernart de Ventadorn, Rigaut de Berbezill, Gaucelm Faidit, Elias Cairel e di qualche altro si esprimevano con espressioni del tipo: «fetz molt bos sos e bos motz», oppure «ben escrivia motz e sons», oppure ancora «trobava avinentemen motz e sons».

Forse, però, è arrivato il momento di tentare una sorta di conclusione. Volendo ridurre i problemi alla loro sostanza, Roncaglia sosteneva che i testi poetici della Scuola poetica siciliana non erano stati concepiti per essere intonati, mentre Pirrotta era del parere che essi fossero cantati – come lo furono in precedenza anche quelli trobadorici e successivamente quelli dello Stilnovo – ma che le melodie ad essi associate non ci sono pervenute in quanto appartenenti alla fascia della “musica non scritta”, in quanto cioè composte – o riutilizzate come nel caso dei *contrafacta* – e trasmesse oralmente con o senza il supporto del *rotulus* pergameneo. Si consideri inoltre che quei pochi canzonieri provenzali che ci hanno tramandato anche le melodie sono per lo più codici di conservazione, non codici d'uso, manufatti legati a una committenza aristocratica o alto-borghese. C'è infine da aggiungere che molti canzonieri provenzali sono stati compilati quando ormai la tradizione orale si stava perdendo e di conseguenza anche la memoria delle melodie associate ai testi poetici, come dimostra il fatto che solo una minima parte delle poesie contenute nei quattro codici trobadorici pervenuti presenta la relativa notazione musicale⁽¹¹⁵⁾, e questo verosimilmente per la mancanza di modelli, orali o scritti che siano, ai quali attingere (anche Roncaglia ammette che testi e musiche circolavano «per tramite generalmente distinti»⁽¹¹⁶⁾). Rientra in questo quadro anche il fatto che in alcuni casi lo stesso testo, nei vari codici, può essere associato a melodie diverse.

In conclusione, non credo si debba arrivare a ipotizzare addirittura una sorta di “divorzio” tra poesia “alta” e musica a partire dalla Scuola siciliana, come ha affermato perentoriamente Contini e come è stato ribadito in maniera giustamente più problematica e più articolata da Roncaglia, in quanto non penso sia mai esistita realmente – se non in rari casi – una fase aurorale, archetipica e primigenia nella quale si sarebbe realizzata quell'assoluta

⁽¹¹⁵⁾ Mi sembra inoltre molto significativo il fatto che molte delle canzoni, anche se prive della relativa intonazione musicale, presentino comunque, in corrispondenza con la prima strofe, o la rigatura musicale o quanto meno lo spazio per accoglierla, com'è il caso del codice V (Venezia, Biblioteca Marciana, fr. cod. XI-CIV). Questa circostanza mi induce a ritenere che, se l'amanuense o colui che ha organizzato questo codice aveva previsto anche la rigatura musicale, questo potrebbe significare che egli aveva ancora la memoria storica del fatto che quelle determinate canzoni scelte per essere inserite in quel codice o erano ancora cantate o comunque lo erano state. Si veda ZIINO, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica* cit.

⁽¹¹⁶⁾ Cf. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., p. 376.

simbiosi tra poesia e musica – che Roncaglia definisce come «unità nativa di poesia e musica»⁽¹¹⁷⁾ – ad opera di uno stesso artista.⁽¹¹⁸⁾ L'idea di una perfetta simbiosi, di un'assoluta fusione tra testo e musica, attuata dal poeta che era contemporaneamente anche 'musicista', insomma la nozione che la poesia fosse fin dalle origini anche musica, è un'idea nata nell'Antichità classica e ripresa poi dai nostri umanisti in epoca rinascimentale. Lo stesso Roncaglia ammetteva che «Anche in ambito trobadorico, dunque, invenzione musicale ed invenzione verbale sono atti distinti, o almeno distinguibili: insomma non indissolubili. Poteva accadere che un musicista sopravvenisse a rivestire di note un testo verbale composto da altri (come sarebbe il caso di Peire d'Uisel, se si tenesse per buona la traduzione del Boutière); o poteva accadere che su una melodia preesistente altri verseggiasse un testo nuovo, un *contrafactum*. Il secondo era probabilmente il caso più comune»⁽¹¹⁹⁾. Non è quindi un caso che proprio all'inizio del suo famoso articolo l'illustre studioso faccia proprie alcune parole molto eloquenti e significative a questo proposito espresse dal suo amico Raffaello Monterosso:

È naturale che ai musicologi interessi un primo luogo la presenza o l'assenza del fatto musicale, che a loro preme anzitutto accertare se nell'attualizzazione sociale le composizioni poetiche fossero o non fossero usualmente legate al supporto di melodie, «non importa – precisa esplicitamente il Monterosso – se originali o mutate, se scritte dallo stesso poeta o da un musicista di professione»⁽¹²⁰⁾.

D'altra parte, è proprio Roncaglia a metterci molto lucidamente sulla strada giusta, impostando il suo discorso sul «divorzio tra poesia e musica» secondo un'ottica con quale mi trovo sostanzialmente d'accordo – se non interpreto male le sue stesse parole e il suo pensiero – e in base alla quale, rispetto ad una “mitica”, ma non per questo improbabile, unione tra poesia e musica fin dall'atto creativo, cioè fin dal momento della produzione ad opera di una stessa persona, poeta e musicista insieme, il “divorzio” già con i trovatori e ancor più con i ‘Siciliani’ rappresenterebbe in realtà «non un atto semplice ed improvviso di distacco, ma piuttosto l'ultimo esito d'un processo di specificazione intrinsecamente complesso»:

⁽¹¹⁷⁾ Cf. RONCAGLIA, *Per il 750° Anniversario* cit., p. 333.

⁽¹¹⁸⁾ Anche la Lannutti, a proposito della Carta Ravennate e del Frammento di Piacenza, aveva affermato che «se da un lato si può ritenere con certezza che i due componimenti fossero cantati, dall'altro non si può dare per scontato che parole e musica siano opera di un unico autore»; Cf. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta* cit., p. 161.

⁽¹¹⁹⁾ Cf. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., p. 378.

⁽¹²⁰⁾ Cf. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., p. 367; Raffaello Monterosso, *sub voce* “Canzone” cit.

Filologia musicale e filologia letteraria guardano al problema da due prospettive diverse, entrambe legittime, e suscettibili di reciproca integrazione quando, come a questo punto pare necessario, ci si volga ad analizzare più d'avvicino quella nozione di "divorzio tra musica e poesia" che di per sé risulta ambigua, rappresentando in realtà non un atto semplice ed improvviso di distacco, ma piuttosto l'ultimo esito d'un processo di specificazione intrinsecamente complesso⁽¹²¹⁾.

Ora, proprio in quest'ottica, mi viene il sospetto che i casi, ricordati all'inizio, di Marcabru e di qualche altro trovatore potrebbero essere delle eccezioni, non la regola, e proprio per questo enfatizzate dai loro stessi autori o dai loro esegeti nelle *vidas* e nelle *razos* e in qualche caso anche dall'iconografia esemplata nelle iniziali miniate di alcuni canzonieri. Se questo fosse vero, allora la musica, quando non era composta dallo stesso autore del testo, potrebbe essere stata realizzata verosimilmente da un *joglar* di professione con competenze anche musicali. Comunque sia, sembrerebbe ormai accertato che nel Medioevo, periodo nel quale i processi culturali erano fortemente legati all'oralità, anche la poesia, 'alta' o 'bassa' che fosse, circolasse sempre, o quasi, associata alla musica (chiunque ne fosse l'autore), per lo più monodica in quanto ne garantiva o ne facilitava la memorizzazione, divenendo quindi la forma cantata un veicolo quasi indispensabile per la sua diffusione, come ci ha illustrato anche Roncaglia attraverso le numerose citazioni tratte dal repertorio trobadorico. Ma, a partire già dall'epoca di Dante, circa, 1) essendosi modificate le modalità di trasmissione e di circolazione dei testi lirici in volgare, diffusi ora principalmente attraverso esemplari scritti; 2) con l'introduzione e l'utilizzo della polifonia dotta e misurata, per lo più scritta, anche nella musica profana⁽¹²²⁾, appannaggio, però, come vuole Pirrotta, solo del ceto ecclesiastico e di «pochi intellettuali ad essa iniziati»⁽¹²³⁾; e 3) con l'introduzione di strutture e generi poetici più adatti a essere posti in musica per alcune loro specificità formali e performative (soprattutto le ballate), era divenuto necessario, già dalla fine del '200, ricorrere sempre più spesso a musicisti professionisti e a supporti scritti.

La questione del presunto "divorzio" tra poesia e musica potrebbe quindi rivelarsi, forse, solo un falso problema, nel senso che esso si sarebbe verificato non tanto per essersi modificati i contenuti stessi della poesia⁽¹²⁴⁾ o

⁽¹²¹⁾ Cf. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., p. 367.

⁽¹²²⁾ Cf. anche MCGUIRE JENNINGS, *Tracing Voices*, cit. p. 16: «This division of labor becomes all the more acute in the trecento polyphonic tradition, where the complex musical settings are no longer at all analogous to heightened speech».

⁽¹²³⁾ Cf. PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica* cit., p. 9.

⁽¹²⁴⁾ PIRROTTA, come ora sappiamo, avrebbe parlato di «profondità e intensità di pensieri e sentimenti».

l'essenza del rapporto poesia-musica, quanto per i cambiamenti nei modi di trasmissione sia della poesia che della musica. Non so se ci siano gli estremi per chiamare tutto ciò con il termine "divorzio": non è cambiato il rapporto semantico tra i due *partner*, poesia e musica, sono mutate, invece, le tecniche di diffusione sia dei testi poetici che di quelli musicali, oltre ovviamente alla struttura stessa della musica dal punto di vista tecnico, stilistico e formale. Inoltre, per una serie di motivi e di circostanze che ho cercato di illustrare, la circolazione della poesia, essendosi quest'ultima sostanzialmente svincolata dalla musica e dal canto, avviene ora per lo più tramite esemplari scritti e non solo per via orale; questo ha fatto sì che, dal momento che l'intonazione musicale non è più obbligatoria e necessaria ma solo opzionale, anche la divisione dei compiti tra poeta e musicista si sia sempre più accentuata, istituzionalizzandosi anche tramite la creazione di specifici 'statuti'.

Volendo limitare il discorso, per forza di cose, solo al nostro medioevo "romanzo", la verità, a mio parere, è che forse non c'è mai stata un'unione ontologicamente intesa, quindi 'statutaria', tra poesia e musica; è vero però che almeno fino all'epoca di Dante tutti, o quasi, i testi poetici, di qualsiasi genere e contenuto, circolavano e si trasmettevano per lo più oralmente attraverso la musica e il canto, in quanto appartenenti a quella che Pirrotta ha chiamato «la tradizione non scritta della musica», indipendentemente dal fatto se la musica fosse stata composta dallo stesso autore del testo o da un musicista di professione. Il cosiddetto "divorzio" consisterebbe quindi nell'esplicita separazione delle due funzioni, quella del poeta e quella del musicista, anche se non abbiamo nessuna certezza che in precedenza il testo fosse rivestito di note sempre dal poeta medesimo, quindi anche musicista, tranne forse qualche eccezione nella tradizione trobadorica. Le fonti, infatti, di solito non indicano il nome del musicista, ma solo, quando c'è, quello del poeta; il che non significa che il poeta fosse automaticamente anche l'autore del rivestimento musicale, anzi, quando qualche poeta rivendica e enfatizza il suo ruolo anche in veste di autore della musica, questo potrebbe significare proprio il fatto che normalmente poeta e musicista non erano la stessa persona.

A questo si aggiunga che, non essendo ormai l'intonazione musicale più obbligatoria in quanto unico mezzo atto a far circolare i diversi testi poetici, la necessità di cantarli e/o suonarli, sia pure in un quadro di tradizione orale, si restringe ora ad una tipologia più limitata e specifica di generi poetici, forme e contenuti, sia tra la poesia 'alta' che tra quella più popolareggiante. Osservo a questo proposito che Petrarca nel caso della ballata *Amor, quando fioria* composta nel 1348 annota, come ci ricorda Stefano Campagnolo, che «hoc est principum unius plebeie cantionis [...]»⁽¹²⁵⁾. Perché allora non ipo-

⁽¹²⁵⁾ Cf. S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo* cit., p. 15, nota 31.

tizzare che il grande poeta possa aver composto la sua ballata immaginando che fosse intonata proprio sulla stessa musica di quella 'popolare' dalla quale ha preso in prestito l'incipit?

Questo però non significa che la "musica non scritta", per lo più monodica, ma non sempre, e tramandata oralmente, quella che Pirrotta ha chiamato la «Musa assente», sia immediatamente uscita di scena con la comparsa della polifonia: tutt'altro, essa ha continuato ad essere praticata anche nei secoli a venire, ma in forme diverse, limitatamente – come ho detto – ad alcuni generi musicali, per lo più monodici, e in differenti contesti socio-culturali, particolarmente in quelli umanistici e aristocratici. Ma questa è un'altra 'storia', un nuovo tassello della storia della musica del Tre-Quattrocento fino a poco tempo fa ancora sconosciuto e di cui ha parlato ampiamente e in più occasioni, come sappiamo, Nino Pirrotta.

FRANCISCO RICO

LAS FRONTERAS ESPAÑOLAS DE AURELIO RONCAGLIA

Lo vi, escuché y saludé por primera vez en torno a 1960. No sé por qué Aurelio Roncaglia estaba de paso en Barcelona ni recuerdo apenas las otras cuestiones rolandianas que trató en su charla a los alumnos (y oyentes) de Martín de Riquer. Una, sin embargo, me llamó entonces la atención de manera especial y pronto pude darle vueltas al encontrarla desarrollada, bajo el título de "Sarraguce, ki est en une muntaigne", en uno de los dos bonitos volúmenes blancos recién llegados al seminario de Románicas⁽¹⁾.

Es uno de los mejores ensayos eruditos que he leído en mi vida y revelador en extremo de la estupenda sagacidad de Roncaglia. La idea que defiende se deja resumir en un par de líneas: en el verso sexto de la *Chanson*, "muntaigne" es un calco fonético, no semántico, del castellano *montaña* en su concreta acepción de 'bosque, arboleda', bien documentada en la época medieval (y parcialmente aún viva en Hispanoamérica). La hipótesis es perfectamente posible, altamente improbable y, en cualquier caso, irrefutable. ¿De veras creía en ella el propio Aurelio? ¿O más bien se atenía al planteamiento que yo mismo, con absoluto desprecio del gran Karl Popper, he aconsejado y practicado de higos a brevas: si no llega uno a probar su tesis, puede al menos defenderla si es irrefutable?

La filología no es una ciencia, sino una rama de la retórica: no puede aspirar a la verdad y tiene que contentarse con la verosimilitud. O en otras palabras: si no es capaz de convencer, debe al menos satisfacer lógica y estéticamente. ¿Qué cabe alegar contra la explicación de Roncaglia? ¿La mínima probabilidad de que el juglar del *Roland* hubiera oído caracterizar a "Saragoça", en castellano, por su situación entre 'bosques' o 'matorrales' designados como *montaña* o *mont*? ¿Las no pocas *muntaignes* que nunca

⁽¹⁾ *Sarraguce, ki est en une muntaigne*, en *Studi en onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, II, pp. 629-640; reimpresso en AU. RONCAGLIA, *Epica francese medievale*, a cura di A. Ferrari e M. Tyssens, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, pp. 155-166.

han existido más que en las gestas? Nada de ello resulta decisivo. La solución de Roncaglia es en cambio de una impecable elegancia. Tiene que bastarnos eso. No por el cinismo de agarrarnos a un argumento incontrovertible, no por la mirada lúdica que merecen puntos tan microscópicos de filología, sino por la agudeza y la admirable construcción de la exégesis.

Si la inteligencia de Roncaglia me constaba por sus publicaciones y por alguna otra conferencia que le oí en los años sesenta, sus calidades humanas y su humor juguetón (ya diáfano, con todo, en muchos de sus escritos, hasta en el mismo meollo de su "Sarraguze...") no tuve oportunidad de conocerlos bien hasta la primavera de 1974, en el congreso de los Lincei convocado en conmemoración del centenario de la muerte de Petrarca. Aurelio estaba allí como presunto editor *nazionale* de los *Triumphs*, encargo que ya para entonces daba por olvidado y que recayó en las expertas manos de Emilio Pasquini. Yo, benjamín de los petrarcológicos, cruzaba por primera vez los umbrales de Palazzo Corsini, de la mano de Giuseppe Billanovich y bien lejos de pensar que un cuarto de siglo después entraría como miembro de la ilustre casa también con el apoyo de Roncaglia.

El 25 de abril el congreso echó a andar en *pullman* camino de Arezzo. Desde Roma, hay un largo trecho para quienes nos llevamos mal con los autocares, pero a mí se me hizo un delicioso santiamén, porque por compañero de asiento durante todo el trayecto tuve a un Aurelio espléndido de ingenio, gracia y omnisciencia. Entramos conocidos y salimos amigos, sin que yo perdiera nunca la conciencia de las jerarquías. Claro está que no sabría decir de qué hablamos. Habría de todo, libros, chismes de romanistas, políticas (respectivamente) locales, disquisiciones literarias, proyectos, experiencias... Habláramos de lo que habláramos, aquella sigue siendo una de las conversaciones que en sí misma, como suceso biográfico, nunca se me borrará de la memoria.

A mediodía (quizá según un horario más español que italiano), paramos a almorzar en un hotel o restaurante. El cortejo petrarquesco llegaba al parecer con cierto retraso y los huéspedes que habían ocupado las mesas reservadas a los congresistas tuvieron que ser desalojados, no sin protestas por su parte. Aurelio me comentó en castellano: "Ya ve: la rebelión de las *mesas*". Mediaba la comida cuando uno de los comensales, no de los nuestros, comenzó a tirarse de los pelos y a farfullar a voz en grito en una lengua que nadie entendía (yo desde luego tampoco, porque a los españoles nos suena a dialecto eslavo). Roncaglia se acercó a él, lo sosegó con unas palmadas en el hombro y ambos estuvieron hablando unos minutos en aquel idioma misterioso que a todos nos intrigaba. Después volvió con nosotros y nos explicó que se trataba de un portugués, digo yo que fanático salazarista, que acababa de enterarse por la radio portátil (¿o sería por el televisor de la posada?) de que el ejército había tomado el poder y forzado la caída del Estado Novo.

La demostración, *alla volta d'Arezzo*, de su fluidez en las dos mayores lenguas ibéricas no me impide pensar que Aurelio se expresaba con más soltura en portugués que en español. Se encontraba a gusto en toda la Península, disfrutaba la comida y le eran simpáticas las gentes. Pero el corazón se le iba sobre todo al Oeste. ¿Sería por ello que jamás dedicó a un texto en castellano (o en catalán) un trabajo monográfico equiparable a los que escribió sobre los poetas de los *cancioneiros*, Gil Vicente o Camões? Aun tomando en cuenta esas aportaciones, me atrevo a pensar, entre la descripción y la metáfora, que se movió siempre menos en España que por las fronteras de España. Fronteras de diversos órdenes.

Los dos núcleos más representativos de su quehacer fueron sin duda la *Chanson de Roland* y Marcabru. Fronterizos por excelencia, los dos lo atraían a España pero no lo empujaron a rebasar los confines de su presencia en la gesta francesa y en el trovador provenzal. He mencionado arriba "Sarraguze, ki est en une muntaigne". Súmese que varios de sus estudios más celebrados sobre la tradición épica, "da *Roland a Auberon*", versan precisamente sobre la identificación de topónimos fronterizos: "des les porz d'Aspre entresqu'a *Durestant*" (870 Segre), el estuario del Duero como límite occidental de las victorias carolingias; *Monmur*, es decir, 'Montemor-o-Velho'-con el castillo de *Noples*, 'Nobres', conquistado por Roldán-, «punto di contatto con il temuto e prestigioso mondo islamico»; o *Dunostre*, 'Donostia', el más lejano de los reinos en los que alcanza a oírse el cuerno de Oberón⁽²⁾.

Marcabru invitaba con frecuencia a adentrarse en el reino y en la corte poética de Alfonso VII de Castilla, el Emperador. Pero nuestro estudioso se contentó con proponer, manejando buenos materiales, una problemática fecha para la soberbia canción de cruzada *Empeaire, per mi mezeis*⁽³⁾. Más arriesgado fue al interpretar *Al son desviat, chantaire* como una confirmación de que el *fin'amor* opuesto por Marcabru a la *fals'amistat* era precisamente el amor conyugal y se concretaba en el de Sancho el Deseado y Blanca de Navarra⁽⁴⁾. De ahí, de las bodas de ambos príncipes en 1140, que Menéndez Pidal señalaba como ocasión del nacimiento del *Cantar del Cid*, no había más que un paso para interesarse por la cronología del poema castellano, con todas sus implicaciones en una perspectiva románica, y, si se

⁽²⁾ "Durestant", en *Actes du XI^e Congrès International de la Société Rencesvals* (Barcelone 22-27 août 1988), vol. II = "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", XXII (1990), pp. 193-205, y *Geografia storia di leggende e fiabe: da Roland a Auberon*, en «Cultura Neolatina», LVI (1996), pp. 45-99; reimpressos en *Epica francese medievale*, pp. 141-153 y 183-235.

⁽³⁾ *I due sirventesi di Marcabruno ad Alfonso VII*, «Cultura neolatina», X, 1950, pp. 171-178.

⁽⁴⁾ «Trobar clus: discussione aperta», en «Cultura neolatina», XIX, 1969, pp. 1-55 (21-26).

me apura, incluso por el posible *fin'amor* de Rodrigo y Jimena. Pero Aurelio no sintió la tentación de dar tal paso.

De ese plantarse justo *in limine* el ejemplo supremo tal vez sea la segunda de las dos notas aparecidas en 1966 en los *Studi di letteratura spagnola*. Versaba ella sobre una voz provenzal perteneciente a la familia de la castellana *pícaro*. Roncaglia seguía eruditamente el itinerario de *picarel* y otros términos afines en contextos medievales... y cerraba el recorrido en las puertas mismas de la picaresca del Siglo de Oro. El título de la doble aportación era “Due schede provenzali per gli amici ispanisti”⁽⁵⁾. Vale decir: de nuevo España vista desde la frontera.

Una cuestión de conveniencias personales y académicas con implicaciones políticas (yo ocupaba pasajeramente un cargo en el gabinete socialista), me hizo retirar de la *Miscellanea* que se le preparaba como homenaje la contribución que había enviado y publicarla, con dedicatoria a él, en otra sede más estratégica y más urgente⁽⁶⁾. “Hai fatto bene”, me dijo; y acto seguido me explicó la explicación que yo le había insinuado con una lucidez y un entendimiento de la situación verdaderamente admirables. Es que cada vez se interesaba más por la vida española y nos visitaba más asidua y gustosamente. A partir de 1974, en efecto, raro fue el año en que no nos vimos, en Roma, Nápoles, Barcelona, Salamanca, Santiago o Santander, aunque sólo fuera para saludarlo yo en su despacho o tomar juntos un café, y, desde luego, para darle al pico por largo en no pocos congresos.

Junto a las bromas y comadreo, volvíamos allí repetidamente a nuestros temas serios preferidos. Era en éstos donde se hacían más notorias las fronteras españolas de Roncaglia. He dicho antes que nunca dispensó a un texto en castellano la atención monográfica que a tantos otros en lenguas romances, gallego-portugués incluido. Podrían desmentirme sus importantes y reiterados trabajos sobre las jarchas y la hermosa antología de 1953 *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolarasca (dalle "kharage" mozarabiche a Lope de Vega)*. Pero el desmentido obedecería, si no a un error de óptica, a una cuestión de enfoque.

El descubrimiento de las jarchas vino a poner en duda algunos de los supuestos en apariencia más sólidos de la romanística italiana y personalmente de Roncaglia. Uno de ellos era la convicción de que “nella tradizione latina risiede il principio d'unità cui la filologia romanza si richiama. Proprio nella cultura latina”, inmediatamente parafraseada como “letteratura mediolatina”, “che precede ed accompagna il sorgere delle letterature ‘vol-

⁽⁵⁾ *Due schede provenzali per gli amici ispanisti: I. Un albero che ha radici in Spagna. II. «Picarel»*, en «Studi di Letteratura Spagnola», III, 1966, pp. 129-139.

⁽⁶⁾ *Del «Cantar del Cid» a la «Eneida»: Tradiciones épicas en torno al «Poema de Almería»*, en «Boletín de la Real Academia Española», LXV, 1985, pp. 197-211.

gari’, la filologia romanza ha riconosciuto il principio d’interpretazione della loro genesi e dei loro caratteri”⁽⁷⁾.

Otro de tales supuestos predicaba que la poesía popular es un mero reflejo de la docta. (Predicaba y predica. Dionisotti se escandaliza ante la hipótesis de que pudiera existir una literatura “nata e cresciuta per tradizione orale” y un “popolo” que fuera “qualcosa di diverso dalla società cortese e da quella dotta”⁽⁸⁾. Beccaria afirma que “Il popolo non inventa. Si appropria dei sottoprodotti culturali elargiti dalle classi dominanti”⁽⁹⁾. Cuando más, se llega a conceder que “la poesía popolare può interessare gli antropologi e i linguisti, non gli storici della letteratura”⁽¹⁰⁾).

Con el primer supuesto chocaba la hipótesis de las relaciones “tra la nascente lirica romanza”, esto es, la provenzal, “e la precedente lirica arábigo-andalusa”, tal como la proponían la difusión y el uso de la estrofa zejalesca. Pero Roncaglia no tuvo inconveniente en perfilarla postulando la mediación de “quella poesia mediolatina religiosa e di scuola che della lirica trobadorica è, per tanti altri aspetti, la ‘fonte’ più naturale e diretta”⁽¹¹⁾ o, para la *lauda*, de las *Cantigas* alfonsíes⁽¹²⁾.

La existencia de una tradición propiamente popular y con posible influencia en la culta era harina de otro costal. Las jarchas lo convencieron del error de “ridurre tutto il filone melico popolarasco a seriore sviluppo del trobadorismo cortese”⁽¹³⁾, y en torno a ellas escribió muchas páginas llenas de agudeza, sabiduría y certeras observaciones de detalle⁽¹⁴⁾. Sin embargo, las jarchas no le interesaban como capítulo específico de la literatura española, sino como elementos para dilucidar el viejo problema de “los oríge-

⁽⁷⁾ *Prospettive della filologia romanza*, en «Cultura Neolatina», XVI (1956), p. 3 de la separata.

⁽⁸⁾ C. DIONISOTTI, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Interlinea, Novara 2003, p. 184 n.

⁽⁹⁾ G.L. BECCARIA, *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Garzanti, Milano 2001, p. 275

⁽¹⁰⁾ L. SERIANNI, *Introduzione a la lingua poetica italiana*, Carocci, Roma 2001, p. 237.

⁽¹¹⁾ “*Laisat estar lo gazel*” (*Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza*), en «Cultura Neolatina» IX, 1949, pp. 67-99.

⁽¹²⁾ *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, en *Il movimento dei Disciplinati nel VII centenario del suo inizio (Perugia, 1260)*. Convegno Internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960), Perugia 1962, pp. 460-475 e 513-514.

⁽¹³⁾ *Poesie d'amore spagnole*, p. 14.

⁽¹⁴⁾ Menciono sólo *Di una tradizione lirica pretrovatoresca en lingua volgare*, en «Cultura Neolatina», XI, 1951, pp. 213-249; *Il primo capitolo nella storia della lirica europea, en Concorso, storia, miti e immagini del Medio Evo*, a cura di V. Branca, Firenze 1973, pp. 247-268; e *Il “verbum dicendi” garrire nelle “kharagiat” mozarabiche*, en *Letteratura comparate: problemi e metodo. Studi en onore di Ettore Paratore*, Bologna 1981, III, pp. 973-982. Vid. la excelente presentación de L. FORMISANO, *Aurelio Roncaglia ispanista*, en *La filologia romanza oggi*. Atti della Giornata di Studio in onore di Aurelio Roncaglia, a cura di P. Paradisi e C. Robustelli, Mucchi, Modena 2004, pp. 65-78.

nes". Y sobre su carácter popular y el de la lírica romance obviamente afirman nunca dio su brazo a torcer por entero.

La evidencia de que el mero hecho de aparecer por escrito y en composiciones de "poeti d'arte" las hacía sospechosas de manipulación lo llevó a incluirlas tenazmente en la categoría de lo *popolaresco*. Las máximas posiciones 'heterodoxas' que se permitió adoptar sobre la prehistoria de la lírica europea iban inseparablemente unidas al intento de asentar esa ambigua categoría.

Riconosciamo senz'altro che la scuola tradizionalista aveva ragione a postulare nella storia della lirica europea un primo capitolo, anteriore a quello rappresentato dalla lirica trovatoresca e diverso da esso. Riconosciamo la almeno parziale validità dei procedimenti ricostruttivi messi in atto da uno Jeanroy y da un Menéndez Pidal, almeno la validità dell'intuizione que li guiava. Ma *ciò* riconosciuto, dovremo avvertire che la scoperta delle *khàragiat* mozarabiche non autorizza a rivalutare e restaurare in blocco le teorie romantiche, specie per quel che tocca la nozione di poesia primitiva, espontanea e popolare. Sulla reale natura della popolarità atribuita alle *khàragiat*, è lecito infatti, e più che lecito doveroso, avanzar qualche riserva.

Quanto sarà spunto popolare e quanto rielaborazione o addirittura finzione popolareggiante dei poeti colti, arabi o ebrei? [...] Se precedenti popolari possono esserci stati, si tratta di materia per noi inattingibile e forse informe, assorbita ormai e rielaborata nell'atto compositivo del poeta colto arabo o ebreo.

[La giustapposizione di toni 'colti' e 'popolari' nelle *khàragiat*], lungi dal portarci a riconoscere nel popolare il luogo metafisico delle origini, ci scopre che nella cosiddetta età delle origini il raffinamento culturale si spingeva fino all'estremo, fino alla civetteria del popolarismo: e indirizza a spiegare per tal via pur quegli aspetti delle prime fioriture liriche neolatine cui meglio pareva aggrappata, nelle ultime difese, la nozione romantica di «origini popolari»⁽¹⁵⁾.

Si no me engaño, el excelente tomito de *Poesie d'amore spagnole* envuelve de hecho una astuta operación en ese sentido. A las diez jarchas iniciales siguen ahí menos los innumerables villancicos anónimos coleccionados por Cejador o Margit Frenk que piezas de Santillana, Castillejo o Lope de Vega. La mera continuidad hace evidente la tesis defendida: como se dice, por ejemplo, a propósito de Gil Vicente, los «elementi tradizionali sono per noi indistinguibili dalla sua più schietta e felice ispirazione personale» (p. 104). O tomándolo *ab initio*: «Le *kharge* testimoniano appunto l'esistenza, già nel secolo XI, da un lato d'una tradizione melica, che per quanto popularizzata presuppone sempre una tecnica tipicamente profesio-

⁽¹⁵⁾ *Il primo capitolo...*, pp. 266 y 268.

nale di composizione ed esecuzione, dall'altro d'un atteggiamento 'popolarista' nei poeti colti, i quali si compiacciono di costruire il loro canto su spunti melici e mimici popolari» (p. 25). Los que Theodor Frings tan justamente ponderó como *namenlose Lieder* no serían más que «canti d'arte minore, discesi e diffusi tra il popolo» (p. 16).

Ya antes de conocer a Aurelio llevaba yo en la cabeza un libro, *El primer siglo de la literatura española*, que en muchos puntos reflexiona el tema de las literaturas románicas de los orígenes. (En momentos optimistas, cuando me ilusionaba con tener por delante unos meses libres de compromisos, lo he anunciado incluso como "en prensa". Ahora me contentaría con verlo publicado en vida; y desde aquí mismo conmino a mis herederos a no permitir que salga jamás a la luz la versión que en los noventa entregué a la Fundación Juan March.) Gran parte de nuestras conversaciones volvían sobre ese asunto.

Por supuesto, y por fortuna para dos charlatanes y discuidores impenitentes, nuestros respectivos puntos de vista eran irreconciliables. Por razones de método y por sinrazones de tradición. En cuanto a la lírica tradicional, por ejemplo, Roncaglia tendía a buscar filiaciones directas e influencias determinantes, con exclusión de la poligénesis. Yo tomaba ésta más en cuenta, alegando datos como la presencia del esquema métrico *aaax* en culturas tan distintas y remotas como las del galés antiguo, el suajili y otras lenguas africanas, o como la omnipresencia de las canciones de mujer en los arranques de todas las literaturas, con casos tan notables como las albas de Afganistán. Por otra parte, él se había criado a pechos de Croce y Monteverdi, en el seno de una literatura alta, aristocrática, más latina que romance, exquisitamente literaria. Yo me sentía criatura de Menéndez Pidal (Riquer mantenía aún no pocas veleidades individualistas) y la mía era una literatura baja, democrática, más romance que latina, mayormente antiliteraria. Así, las concesiones que podía hacerle afectaban exclusivamente a la singular tradición italiana; las suyas, a la española; y ninguno de los dos acababa de traspasar esas fronteras intelectuales.

Los argumentos que esgrimíamos en nuestros debates estaban llenos de sobreentendidos y a menudo culminaban en una reducción al absurdo, incluso con toques surrealistas. Quien hubiera seguido aquellas charlas podía haber ofrecido extractos como estos tres:

A.R. -«Che le nascenti letterature romanze continuino, nel loro complesso di spiriti e di forme, la tradizione scolastica del medioevo latino, è proposizione altrettanto solida quanto quella che afferma la continuità della favella latina nelle lingue in cui queste letterature han preso corpo»⁽¹⁶⁾. F.R.-

⁽¹⁶⁾ "Laisat estar lo gazel", p. 99.

Las literaturas romances no continúan el medioevo latino, como las lenguas romances tampoco continúan la “favella latina”: continúan el latín vulgar, que es cosa muy distinta. Basta leer el *Roman de Troie* para tener la certeza de que el género del *roman* no procede de la *Eneida* ni de la *Ilias latina*».

A.R. -«Quello che tu chiami lirica popolare è piuttosto popolareasca o popolareggiante». FR. -Pues si la lírica popular no existió más que como coquetería de los poetas doctos, ¿de dónde le venía el tono que la hiciera reconocible como popularista?

A.R. - «La poesia mediolatina religiosa è la ‘fonte’ più diretta della lirica trobadorica». F.R. - No, querido Aurelio, lo siento. Lo que yo he visto siempre es lo contrario, que es la literatura profana la que regularmente se vuelve “a lo divino”.

Las diferencias de planteamientos y soluciones para nada empañaban mi admiración por Roncaglia, ni, me atrevo a pensar, el aprecio que él me manifestaba. Yo disfrutaba sobre todo la brillantez de su discurso y la perfecta construcción de sus argumentos, de modo que una idea suya nunca se quedaba en un hecho aislado, sino que se integraba en una cadena de razones intachablemente trabadas. En la nota necrológica que Isabel de Riquer y yo le dedicamos en *El País* de Madrid, se decía que Aurelio Roncaglia fue «una de las cabezas mejor puestas y una de las inteligencias más deslumbrantes en toda la historia de la filología románica». Estoy seguro de que no nos equivocábamos⁽¹⁷⁾.



⁽¹⁷⁾ En la jornada del 8 de marzo de 2012, presenté una comunicación, “Tant fort gramavi”, que versaba sobre un poeta carísimo a A. Roncaglia. A lo largo del día, con todo, advertí que la mayoría de las ponencias tenían un carácter más personal y menos aséptico, y ello me movió a redactar, y en castellano, las páginas anteriores.

ATTI DEI CONVEGNI LINCEI

1. *I Nibelunghi* (1974)
Colloquio italo-germanico organizzato d'intesa con la Bayerische Akademie der Wissenschaften: Roma, 14-15 maggio 1973.
2. *Giuseppe Giusti e la Toscana del suo tempo* (1974)
Colloquio: Pescia-Monsummano Terme, 8-9 ottobre 1973.
3. *Il risparmio in Italia oggi* (1975)
Tavola Rotonda: Roma, 8 marzo 1974.
4. *D'Annunzio in Francia* (1975)
Colloquio italo-francese: Roma, 9-10 maggio 1974.
5. *Zeoliti e Zeolitizzazione* (1975)
Convegno: Roma, 8 marzo 1974.
6. *Ludovico Ariosto* (1975)
Convegno Internazionale: Roma-Lucca-Castelnuovo di Garfagnana-Reggio Emilia-Ferrara, 27 settembre-5 ottobre 1974.
7. *Utilizzazione ottimale ed economia delle risorse naturali* (1975)
Convegno Internazionale: Roma, 3-4 maggio 1974.
8. *Tullio Levi-Civita* (1975)
Convegno Internazionale celebrativo del centenario della nascita: Roma, 17-19 dicembre 1973.
9. *Vilfredo Pareto* (1975)
Convegno Internazionale: Roma, 25-27 ottobre 1973.
10. *Francesco Petrarca* (1976)
Convegno Internazionale: Roma-Arezzo-Padova-Arquà Petrarca, 24-27 aprile 1974.
11. *Applicazione dei metodi-nucleari nel campo delle opere d'arte* (1976)
Convegno Internazionale: Roma-Venezia, 24-29 maggio 1973.
12. *Il problema della moneta oggi* (1976)
Convegno Internazionale: Roma, 6-8 febbraio 1975.
13. *Goldoni nel Teatro Russo – Cechov nel teatro Italiano* (1976)
Colloquio italo-sovietico: Roma, 24-25 ottobre 1974.
14. *Genetica di popolazioni* (1976)
Colloquio promosso dal Centro Linceo Interdisciplinare di Scienze Matematiche e loro applicazioni: Roma, 22-25 aprile 1974.
15. *Il significato biologico del mimetismo* (1976)
Colloquio: Roma, 8 febbraio 1974.

16. *Insedimenti territoriali e rapporti fra uomo e ambiente: criteri e metodologie* (1976)
Tavola Rotonda: Roma, 9-10 dicembre 1974.
17. *Teorie Combinatorie* (1976)
Colloquio Internazionale con la collaborazione della American Mathematical Society: Roma, 3-15 settembre 1973 (Tomo I e II).
18. *Cino da Pistoia* (1976)
Colloquio: Roma, 25 ottobre 1975.
19. *L'attualità di Maffeo Pantaleoni* (1976)
Giornata Lincea: Roma, 12 dicembre 1975.
20. *Nuove acquisizioni nelle leucemie e basi biologiche della terapia* (1976)
Convegno Internazionale: Roma, 16-17 maggio 1973.
Problemi sociali e assistenziali delle leucemie in Italia (1976)
Tavola Rotonda: Roma, 18 maggio 1973.
21. *Geotettonica delle zone orogeniche del Kashmir Himalaya - Karakorum - Hindu Kush - Pamir* (1976)
Colloquio Internazionale: Roma, 25-27 giugno 1974.
22. *Problemi giuridici dell'impresa* (1976)
Colloquio promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei in collaborazione con l'Università di Varsavia: Roma, 24-25 novembre 1975.
23. *Renania romana* (1976)
Colloquio Internazionale: Roma, 14-16 aprile 1975.
24. *Radiocomunicazioni a grande e a grandissima distanza* (1976)
Convegno Internazionale celebrativo del centenario della nascita di Guglielmo Marconi: Roma-Pontecchio Marconi-Bologna, 25-29 marzo 1974.
25. *Fisica e Geologia planetaria - Il moto di rotazione della Terra e la deriva dei continenti* (1976)
Convegno Internazionale e Tavola Rotonda: Roma, 1-5 aprile 1974.
26. *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano* (1977)
Convegno Internazionale: Roma, 19-23 maggio 1975.
27. *L'Illuminismo italiano e l'Europa* (1977)
Convegno Internazionale: Roma, 25-26 marzo 1976.
28. *Agricoltura e industria e i loro rapporti nell'economia contemporanea* (1977)
Convegno: Roma, 12-13 aprile 1976.
29. *Tiziano Vecellio* (1977)
Convegno indetto nel IV centenario della nascita: Roma, 25 maggio 1976.
30. *Il fenomeno geotermico e sue applicazioni* (1977)
Convegno Internazionale: Roma-Pisa, 3-5 marzo 1975.
31. *Aspetti scientifici dell'inquinamento dei mari italiani* (1977)
Convegno: Roma, 19-21 gennaio 1976.
32. *La Pléiade e il Rinascimento italiano* (1977)
Colloquio italo-francese: Roma, 16 marzo 1976.
33. *I Campi Flegrei nell'Archeologia e nella Storia* (1977)
Convegno Internazionale: Roma, 4-7 maggio 1976.
34. *Gravitazione sperimentale (Experimental gravitation)* (1977)
Simposio Internazionale: Pavia, 17-20 settembre 1976.
35. *Il cardinale Mazzarino in Francia* (1977)
Colloquio italo-francese: Roma, 16-17 maggio 1977.
36. *La riforma del Diritto di famiglia* (1978)
Giornata Lincea: Roma, 11 marzo 1977.
37. *Il romanzo russo nel secolo XIX e la sua influenza nelle letterature dell'Europa occidentale* (1978)
Colloquio italo-sovietico: Roma, 17-19 maggio 1976.
38. *Puskin poeta e la sua arte* (1978)
Colloquio italo-sovietico: Roma, 3-4 giugno 1977.
39. *Le iscrizioni pre-latine in Italia* (1979)
Colloquio: Roma, 14-15 marzo 1977.
40. *L'averroismo in Italia* (1979)
Convegno Internazionale: Roma, 18-20 aprile 1977.
41. *La politica monetaria della rivoluzione francese dall'«Assignat» al Marengo* (1979)
Colloquio italo-francese: Roma, 12 aprile 1978.
42. *Le relazioni del pensiero italiano risorgimentale con i centri del movimento liberale di Ginevra e di Coppet* (1979)
Colloquio italo-elvetico: Roma, 17-18 marzo 1978.
43. *L'attraversamento dello Stretto di Messina e la sua fattibilità* (1979)
Convegno: Roma, 4-6 luglio 1978.
44. *Turgenev e la sua opera* (1980)
Colloquio italo-sovietico: Roma, 18-19 gennaio 1979.
45. *Passaggio dal mondo antico al Medioevo. Da Teodosio a San Gregorio Magno* (1980)
Convegno Internazionale: Roma, 25-28 maggio 1977.
46. *Tommaso Moro e l'Utopia* (1980)
Colloquio italo-britannico: Roma, 20-21 marzo 1979.
47. *Geodynamic Evolution of the Afro-Arabic Rift* (1980)
International Meeting organized by the Accademia Nazionale dei Lincei and the Consiglio Nazionale delle Ricerche, under the auspices of the Ministero degli Esteri, the Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, and the Ente Nazionale Idrocarburi: Rome, 18th-20th April 1979.
48. *Agiografia nell'Occidente cristiano (secoli XIII-XV)* (1980)
Convegno Internazionale: Roma, 1-2 maggio 1979.
49. *Origine dei grandi phyla dei Metazoi* (1981)
Convegno Internazionale: Roma, 7-9 maggio 1979.
50. *L'esame storico artistico della Colonna Traiana* (1982)
Colloquio italo-romeno: Roma, 25 ottobre 1978.
51. *San Benedetto e la civiltà monastica nell'economia e nella cultura dell'Alto Medio Evo* (1982)
Giornata Lincea indetta in occasione del XV Centenario della nascita di S. Benedetto: Roma, 30 ottobre 1980.

52. *La Dacia Pre-romana e Romana, i rapporti con l'Impero* (1982)
Colloquio italo-romeno: Roma, 18-19 novembre 1980.
53. *Plinio il Vecchio* (1983)
Giornata lincea indetta nella ricorrenza del 19° Centenario della eruzione del Vesuvio e della morte di Plinio il Vecchio: Roma, 4 dicembre 1979.
54. *Un trentennio di collaborazione italo-francese nel campo dell'archeologia italiana* (1982)
Colloquio italo-francese: Roma, 7-8 febbraio 1980.
55. *Giornate Lincee indette in occasione del 350° anniversario della pubblicazione del «Dialogo sopra i massimi sistemi» di Galileo Galilei* (1982)
Roma, 6-7 maggio 1982.
56. *Giornate Lincee indette in occasione del 1° centenario della morte di Darwin* (1983)
Roma, 15-16 aprile 1982.
57. *Aspetti matematici della teoria della relatività* (1983)
Roma, 5-6 giugno 1980.
58. *Gogol' e la sua opera* (1983)
Colloquio italo-sovietico: Roma, 18-19 febbraio 1981.
59. *La legislazione sui minori* (1983)
—Colloquio italo-polacco: Roma, 22-23 novembre 1979.
60. *Giornata dell'ambiente* (1983)
Roma, 6 giugno 1983.
61. *Il diritto e la vita materiale* (1984)
Roma, 28-29 maggio 1982.
62. *La biogeografia delle isole* (1984)
Roma, 6-7 giugno 1983.
63. *Tradizione, cultura e crisi di valori* (1984)
Roma, 19-22 maggio 1982.
64. *Quintino Sella* (1984)
Giornata Lincea indetta in occasione del 1° Centenario della morte: Roma, 26 maggio 1984.
65. *Metastasio* (1985)
Convegno indetto in occasione del II Centenario della morte, d'intesa con Arcadia - Accademia Letteraria Italiana, Istituto di Studi Romani e Società Italiana di Studi sul Sec. XVIII: Roma, 25-27 maggio 1983.
66. *Parchi e aree protette in Italia* (1985)
Roma, 3-5 novembre 1983.
67. *Giornata dell'ambiente* (1985)
Roma, 5 giugno 1984.
68. *San Francesco* (1985)
Giornata Lincea indetta in occasione dell'VIII Centenario della nascita: Roma, 12 novembre 1982.
69. *Dostoevskij e la sua opera* (1985)
Convegno italo-sovietico: Roma, 28-29 ottobre 1983.
70. *Francesco Guicciardini* (1985)
Giornata Lincea indetta in occasione del V centenario della nascita: Roma, 12 dicembre 1983.
71. *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana* (1985)
Roma, 16-18 gennaio 1984.
72. *Secondo Convegno su «Economia e utilizzazione ottimale delle risorse naturali»* (1985)
Roma, 25-26 ottobre 1984.
73. *Che cosa è Pensiero? L'unità dell'Essere* (1985)
Convegno promosso dal Centro Linceo interdisciplinare di Scienze Matematiche e loro Applicazioni sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica: Roma, 9-11 maggio 1984.
74. *Cento anni di attività archeologica italiana a Creta* (1985)
Roma, 15 gennaio 1985.
75. *Formazione delle leggi e forme del loro controllo* (1986)
Colloquio italo-polacco: Roma, 9-10 novembre 1984.
76. *Giornata dell'ambiente* (1986)
Roma, 5 giugno 1985.
77. *Convegno celebrativo della nascita di Mauro Picone e Leonida Tonelli* (1986)
Roma, 6-9 maggio 1985.
78. *Convegno celebrativo del IV centenario della nascita di Federico Cesi* (1986)
Acquasparta, 7-9 ottobre 1985.
79. *Giornata dell'ambiente. Problemi giuridici della tutela ambientale* (1987)
Roma, 5 giugno 1986.
80. *The Lithosphere in Italy: Advances in Earth Science Research* (1985)
A Mid-term Conference convened by the National Committee for the International Lithosphere Program and sponsored by the Accademia Nazionale dei Lincei and the Consiglio Nazionale delle Ricerche: Rome, 5-6 May 1987.
81. *Giornata Mondiale dell'ambiente. Una politica per l'ambiente in Italia: prospettive e realizzazioni* (1990)
Convegno organizzato in collaborazione con il Consiglio Nazionale delle Ricerche e il Comune di Roma: Roma, 5-6 giugno 1987.
82. *Giornata dell'ambiente. Atmosfera e clima* (1990)
Roma, 10-11 giugno 1988.
83. *La dimensione scientifica dello sviluppo culturale* (1990)
Roma, 30 settembre-2 ottobre 1987.
84. *Conseguenze culturali delle leggi razziali in Italia* (1990)
Convegno organizzato d'intesa con l'Unione delle Comunità Ebraiche Italiane e l'Associazione Nazionale Perseguitati Politici Antifascisti: Roma, 11 giugno 1989.
85. *Biogeographical Aspects of Insularity* (1990)
International Symposium: Rome, 18-22 May 1987.
86. *Problema e problemi della storia letteraria* (1990)
Convegno Internazionale: Roma, 25-27 novembre 1987.
87. *Giornata lincea sull'Archeologia Cirenaica* (1990)
Roma, 3 novembre 1987.

88. *Giornata dell'Ambiente. L'acidità atmosferica e il suo impatto ambientale* (1991)
Convegno organizzato in collaborazione con l'Accademia Italiana di Scienze Forestali: Roma, 5 giugno 1989.
89. *Giornate Lincee sulla Rivoluzione Francese* (1991)
Roma, 25-26 maggio 1989.
90. *VIII Giornata dell'Ambiente. Il suolo* (1991)
Roma, 5 giugno 1990.
91. *Proceeding of the Geodetic Day: In honor of Antonio Marussi* (1991)
Rome, October 9th. 1989.
92. *Convegno Internazionale in memoria di Vito Volterra* (1992)
Roma, 8-11 ottobre 1990.
93. *Eredita contestata? Nuove prospettive per la tutela del patrimonio archeologico e del territorio* (1992)
Convegno Internazionale: Roma, 29-30 aprile 1991.
94. *La posizione attuale della linguistica storica nell'ambito delle discipline linguistiche* (1992)
Roma, 26-28 marzo 1991.
95. *IX Giornata dell'Ambiente. Cambiamento globale del clima: stato della ricerca italiana* (1992)
Roma, 5 giugno 1991.
96. *I principi generali del diritto* (1992)
Roma, 27-29 maggio 1991.
97. *Italia e Spagna nella cultura del '700* (1992)
Convegno Internazionale: Roma, 3-5 dicembre 1990.
98. *Convegno Mozartiano in occasione del secondo centenario della morte* (1993)
Roma, 13-14 novembre 1991.
99. *Giornata Lincea nel centenario della nascita di Arturo Carlo Jemolo* (1993)
Roma, 18 dicembre 1991.
100. *Bilancio critico su Roma arcaica fra monarchia e repubblica. In memoria di Ferdinando Castagnoli* (1993)
Convegno: Roma, 3-4 giugno 1991.
101. *Giornata Lincea in ricordo di Piero Calamandrei* (1993)
Roma, 20 marzo 1992.
102. *X Giornata dell'Ambiente. Ambiente salute e sviluppo* (1993)
Roma, 5 giugno 1992.
103. *Il Codice di procedura penale. Esperienze, valutazioni, prospettive* (1993)
Convegno: Roma, 23-24 ottobre 1992.
104. *Symposium dedicated to Enrico Fermi on the occasion of the 50th anniversary of the first reactor* (1993)
Rome, 10 December 1992.
105. *Giornata Lincea in ricordo di Arnaldo Momigliano* (1993)
Roma, 22 aprile 1992.
106. *Il Codice civile. Convegno del cinquantenario dedicato a Francesco Santoro-Passarelli* (1994)
Roma, 15-16 dicembre 1992.
107. *Lingua, pensiero scientifico e interculturalità: l'esperienza dell'interazione universitaria in Somalia* (1994)
Giornata di studio: Roma, 19 ottobre 1992.
108. *La diffusione della cultura scientifica* (1994)
Giornata Lincea indetta in occasione della III Settimana della Cultura Scientifica e Tecnologica: Roma, 23 aprile 1993.
109. *Giornate Lincee sulle Biblioteche pubbliche statali* (1994)
Roma, 21-22 gennaio 1993.
110. *La recezione di Rossini ieri e oggi* (1994)
Convegno organizzato con la collaborazione della Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione Gioacchino Rossini, Società Italiana di Musicologia: Roma, 18-20 febbraio 1993.
111. *La filologia testuale e le scienze umane* (1994)
Convegno internazionale organizzato in collaborazione con l'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana: Roma, 19-22 aprile 1993.
112. *Large Explosive Eruptions (The Problem of Eruption Forecasting and Warning: Limits and Possibilities)* (1994)
International Symposium sponsored by the Accademia Nazionale dei Lincei and The British Council: Rome, 24-25 May 1993.
113. *Claudio Sánchez-Albornoz* (1995)
Giornata Lincea per il centenario della nascita: Roma, 29 ottobre 1993.
114. *Incontro scientifico italo-spagnolo* (1995)
Organizzato in collaborazione con la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales e la Real Academia Nacional de Medicina: Roma, 21 ottobre 1993.
115. *XI Giornata dell'Ambiente. La vegetazione italiana* (1995)
Roma, 5 giugno 1993.
116. *La saldatura tra la scuola media, l'università, il lavoro e l'industria* (1995)
Giornata Lincea: Roma, 20 aprile 1994.
117. *Bruno Rossi. Maestro, Fisico e Astrofisico* (1995)
Giornata Lincea in ricordo: Roma, 21 aprile 1994.
118. *XII Giornata dell'Ambiente. La fauna italiana* (1995)
Roma, 6 giugno 1994.
119. *Scienza e industria* (1995)
Giornata incontro: Roma, 10 aprile 1995.
120. *Enrico Redenti: Il diritto del lavoro ai suoi primordi* (1995)
Giornata Lincea in ricordo: Roma, 22 gennaio 1994.
121. *Archeologia e Astronomia: esperienze e prospettive future* (1995)
Convegno internazionale: Roma, 26 novembre 1994.
122. *Terremoti in Italia. Previsioni e prevenzione dei danni* (1995)
Convegno: Roma, 1-2 dicembre 1994.
123. *La diffusione della cultura scientifica* (1996)
Giornata Lincea: Roma, 3 aprile 1995.
124. *Monteverdi. Recitativo in monodia e polifonia* (1996)
Giornata Lincea dedicata a Claudio Monteverdi: Roma, 9 marzo 1995.

125. *Filellenismo e tradizionalismo a Roma nei primi due secoli dell'Impero* (1996)
Convegno internazionale: Roma, 27-28 aprile 1995.
126. *Le nuove frontiere della chimica* (1996)
Giornata Lincea dedicata a Vincenzo Caglioti promossa d'intesa con l'Accademia delle Scienze - detta dei XL: Roma, 23 maggio 1995.
127. *La Persia e l'Asia centrale da Alessandro al X secolo* (1996)
Convegno internazionale organizzato in collaborazione con l'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente: Roma, 9-12 novembre 1994.
128. *Problemi dell'economia moderna del lavoro* (1996)
Convegno: Roma, 10-11 maggio 1995.
129. *XIII Giornata dell'Ambiente. Eventi estremi: previsioni meteorologiche ed idrogeologiche* (1996)
Convegno: Roma, 5 giugno 1995.
130. *La cooperazione europea per la diffusione della cultura scientifica* (1997)
Giornata Lincea indetta in occasione della VI settimana della Cultura Scientifica: Roma, 29 marzo 1996.
131. *Boltzmann's Legacy 150 Years after His Birth* (1997)
Convegno: Roma, 25-28 maggio 1994.
132. *XIV Giornata dell'Ambiente. Parchi e riserve naturali: conservazione e ricerca ieri e oggi* (1997)
Convegno: Roma, 5 giugno 1996.
133. *Cosmic ray, Particle and Astroparticle Physics* (1997)
A Conference in Honour of Giuseppe Occhialini, Bruno Pontecorvo and Bruno Rossi: Firenze, 11th-13th September 1995.
134. *La stabilità del suolo in Italia: zonazione sismica-frane* (1997)
Convegno organizzato con il patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Dipartimento per la Protezione Civile e del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica: Roma, 30-31 maggio 1996.
135. *Ermeneutica e critica* (1998)
Convegno internazionale: Roma, 7-8 ottobre 1996.
136. *Giornata Lincea in ricordo di Lodovico Mortara* (1998)
Roma, 17 aprile 1997.
137. *Conferenza annuale della Ricerca* (1998)
Organizzata dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dal Consiglio Nazionale delle Ricerche: Roma, 21-25 ottobre 1996.
138. *Cristina di Svezia e la musica* (1998)
Convegno internazionale: Roma, 5-6 dicembre 1996.
139. *Sviluppo tecnologico e disoccupazione: trasformazione della società* (1998)
Convegno internazionale: Roma, 16-17 gennaio 1997.
140. *Il problema di de Saint-Venant: aspetti teorici e applicativi* (1998)
Giornata Lincea: Roma, 6 marzo 1997.
141. *Archeoastronomia, credenze e religioni nel mondo antico* (1998)
Roma, 14-15 maggio 1997.
142. *L'apertura degli Archivi del Sant'Uffizio Romano* (1998)
Giornata di Studio: Roma, 22 gennaio 1997.
143. *Il genere istituzionale e il Diritto oggi* (1998)
Giornata Lincea in onore di Alberto Trabucchi: Roma, 20 novembre 1997.
144. *La pubblicazione delle scoperte archeologiche in Italia* (1998)
Tavola Rotonda: Roma, 11 dicembre 1997.
145. *Conservazione e valorizzazione della biodiversità* (1998)
XV Giornata dell'Ambiente: Roma, 5 giugno 1997.
146. *Dalla Costituente alla Costituzione* (1998)
Convegno in occasione del cinquantenario della Costituzione Repubblicana: Roma, 18-20 dicembre 1997.
147. *Tricomi's ideas and contemporary applied mathematics* (1998)
Convegno internazionale in occasione del Centenario della nascita di Francesco G. Tricomi: Roma, 28-29 novembre-Torino, 1-2 dicembre 1997.
148. *Interactions between Analysis and Mechanics. The Legacy of Gaetano Fichera* (1999)
Convegno internazionale: Roma, 22-23 aprile 1998.
149. *Lingua e Letteratura italiana: istituzione e insegnamento* (1999)
Convegno internazionale in collaborazione con l'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana: Roma, 24-26 novembre 1997.
150. *Le risposte penali all'illegalità* (1999)
Tavola rotonda nell'ambito della Conferenza annuale della Ricerca: Roma, 2 aprile 1998.
151. *I nuovi orizzonti della Filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici* (1999)
Convegno internazionale organizzato in collaborazione con l'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana: Roma, 27-29 maggio 1998.
152. *I Beni culturali: istituzioni ed economia* (1999)
Tavola rotonda nell'ambito della Conferenza annuale della Ricerca: Roma, 20 maggio 1998.
153. *Gli interventi sul patrimonio monumentale ed artistico dopo il sisma nell'Umbria e nelle Marche. Dall'emergenza alla progettazione* (1999)
Giornate: Roma, 22-23 giugno 1998.
154. *Il rischio idrogeologico e la difesa del suolo* (1999)
Convegno: Roma, 1-2 ottobre 1998.
155. *L'insegnamento universitario in Italia* (1999)
Giornata di studio: Roma, 21 gennaio 1999.
156. *Donizetti, Parigi e Vienna* (2000)
Convegno internazionale: Roma, 19-20 marzo 1998.
157. *XVI Giornata dell'Ambiente: «Flora e fauna a rischio in Italia»* (2000)
Roma, 5 giugno 1998.
158. *Energia e Ambiente. Combustibili fossili - I* (2000)
Tavola rotonda nell'ambito della Conferenza annuale della Ricerca: Roma, 30 novembre-1 dicembre 1998.

159. *Bioetica e tutela della persona* (2000)
Convegno internazionale: Roma, 4-5 dicembre 1998.
160. *La Convenzione Internazionale sui Diritti del Fanciullo* (2000)
Convegno in collaborazione con la SIOI, Società Italiana per la Organizzazione Internazionale: Roma, 12 novembre 1999.
161. *XVII Giornata dell'Ambiente: «Venezia: città a rischio»* (2000)
Convegno: Roma, 4 giugno 1999.
162. *L'Inquisizione e gli storici: un cantiere aperto* (2000)
Tavola rotonda nell'ambito della Conferenza annuale della Ricerca: Roma, 24-25 giugno 1999.
163. *Ecologia e Ambiente. Energia nucleare ed energie rinnovabili. (Nuclear and Renewable Energies)* (2000)
Tavola rotonda nell'ambito della Conferenza annuale della Ricerca: Roma, 8-9 marzo 2000.
164. *The Thalassaemic Syndromes: a Symposium in Honour of Ezio Silvestroni and Ida Bianco* (2001)
Convegno internazionale con il patrocinio del Ministero della Sanità: Roma, 13 dicembre 1999.
165. *Schumann, Brahms e l'Italia* (2001)
Convegno internazionale: Roma, 4-5 novembre 1999.
166. *Max Planck: l'inizio della nuova Fisica* (2001)
Convegno internazionale in collaborazione con Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL, Accademia Pontificia delle Scienze, Istituto Nazionale di Fisica Nucleare: Roma, 6 dicembre 2000.
167. *XIII International Amaldi Conference on problems of Global Security* (2001)
Rome, 30 November-2 December 2000.
168. *XVIII Giornata dell'Ambiente: «Ecologia ed economia»* (2001)
Convegno: Roma, 5 giugno 2000.
169. *Giornata Lincea nella ricorrenza del centenario della riscoperta delle Leggi di Mendel in ricordo di Claudio Barigozzi, Adriano Buzzati Traverso, Francesco D'Amato e Giuseppe Montalenti* (2001)
Roma, 9 novembre 2000.
170. *La cultura letteraria italiana e l'identità europea* (2001)
Convegno internazionale: Roma, 6-8 aprile 2000.
171. *L'uomo antico e il cosmo* (2001)
3° Convegno internazionale di Archeologia e Astronomia: Roma, 15-16 maggio 2000.
- 172/1. *Tecnologia e Società – I: Tecnologia, produttività e sviluppo* (2001)
Convegno organizzato in collaborazione con il C.N.R.: Roma, 11-12 dicembre 2000.
- 172/2. *Tecnologia e Società – II: Sviluppo e trasformazione della società* (2001)
Convegno organizzato in collaborazione con il C.N.R.: Roma, 5-6 aprile 2001.
173. *Giornate Lincee: I cento anni dello scavo di Festòs* (2001)
Roma, 13-14 dicembre 2000.
174. *Convegno in occasione del cinquantenario della Convenzione del Consiglio d'Europa per la protezione dei diritti umani e delle libertà fondamentali in onore di Paolo Barile* (2001)
In collaborazione con la Società Italiana per la organizzazione Internazionale: Roma, 16-17 novembre 2000.
175. *La vittima del reato, questa dimenticata* (2001)
Tavola rotonda nell'ambito della Conferenza annuale della ricerca: Roma, 5 dicembre 2000.
176. *Problemi dell'Università* (2001)
Simposio: Roma, 18 aprile 2001.
177. *Nuovi progressi nella Fisica matematica dall'eredità di Dario Graffi* (2002)
Convegno internazionale: Bologna, 24-27 maggio 2000.
178. *Giornata dell'Acqua* (2002)
Roma, 22 marzo 2001.
179. *Synchrotron Radiation: perspectives and new technologies* (2002)
Convegno internazionale: Accademia Nazionale dei Lincei - Consiglio Nazionale delle Ricerche: Roma, 8-9 maggio 2001.
180. *Le cellule staminali: problematiche e prospettive terapeutiche* (2002)
Convegno: Roma, 27-28 marzo 2001.
181. *XIX Giornata dell'Ambiente: «Il dissesto idrogeologico: inventario e prospettive»* (2002)
Convegno: Roma, 5 giugno 2001.
182. *Ecosistemi urbani* (2002)
Convegno nell'ambito della Conferenza annuale della Ricerca: Roma, 22-24 ottobre 2001.
183. *Giornata Lincea in ricordo di Ettore Paratore* (2002)
Roma, 21 febbraio 2002.
184. *Il giusto processo* (2003)
Convegno: Roma, 28-29 marzo 2002.
185. *Giornata Lincea in ricordo dell'opera e del pensiero di Jacques Monod* (2003)
Roma, 9 gennaio 2002.
186. *Le Accademie nazionali nel contesto culturale europeo* (2003)
Convegno internazionale promosso dal Comitato Nazionale per il IV Centenario della fondazione dell'Accademia dei Lincei: Roma, 12 marzo 2002.
187. *Origin of HIV and emerging persistent viruses* (2003)
Tavola rotonda nell'ambito della Conferenza annuale della Ricerca: Accademia Nazionale dei Lincei - Consiglio Nazionale delle Ricerche in collaborazione con Istituto Superiore di Sanità - Università degli Studi di Perugia: Roma, 28-29 settembre 2001.
188. *L'uso dell'acqua per lo sviluppo* (2003)
Giornata mondiale dell'acqua: Roma, 22 marzo 2002.
189. *Giornata dell'Antichità. Il fenomeno coloniale dall'antichità ad oggi* (2003)
Roma, 19-20 marzo 2002
190. *XIV International Amaldi Conference on Problems of Global Security* (2003)
Certosa di Pontignano, Pisa: 27-29 April 2002.
191. *Le inquisizioni cristiane e gli Ebrei* (2003)
Tavola rotonda nell'ambito della Conferenza annuale della Ricerca: Roma, 20-21 dicembre 2001.
192. *Accettabilità delle acque per usi civili e agricoli* (2003)
XX Giornata dell'Ambiente: Roma, 5 giugno 2002.

193. *La drammaturgia verdiana e le letterature europee* (2003)
Convegno internazionale: Roma, 29-30 novembre 2001.
194. *La nuova cultura delle città. Trasformazioni territoriali e impatti sulla società* (2003)
Convegno internazionale: Roma, 5-7 novembre 2002.
195. *Il senso della memoria* (2004)
Convegno internazionale: Roma, 23-25 ottobre 2002.
196. *La difesa della montagna* (2003)
Convegno internazionale: Roma, 9-10 dicembre 2002.
197. *Lo stato della Costituzione italiana e l'avvio della Costituzione europea* (2003)
Roma, 14-15 luglio 2003.
198. *Grandi bacini idrografici* (2004)
Giornata di studio: Roma, 6 novembre 2002.
199. *I musei naturalistici nell'Italia Centrale e Meridionale* (2004)
Convegno: Palermo, 30 novembre 2002.
200. *Piero Sraffa* (2004)
Convegno internazionale: Roma, 11-12 febbraio 2003.
201. *La Persia e Bisanzio* (2004)
Accademia Nazionale dei Lincei - Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente: Convegno internazionale: Roma 14-18 ottobre 2002.
202. *La bassa fecondità tra costrizioni economiche e cambio di valori* (2004)
Convegno internazionale: Roma, 15-16 maggio 2003.
203. *Distretti Pilastrici Reti. Italia ed Europa* (2004)
Convegno organizzato d'intesa con la Fondazione Edison: Roma, 8-9 aprile 2003.
204. *La siccità in Italia* (2004)
Giornata mondiale dell'acqua: Roma, 21 marzo 2003.
205. *Aree costiere* (2004)
XXI Giornata dell'Ambiente: Roma, 5 giugno 2003.
206. *Geochimica 2000* (2004)
Convegno: Roma, 7-8 ottobre 2003.
207. *Mommsen e l'Italia* (2004)
Convegno: Roma 3-4 novembre 2003.
208. *I diritti umani nella scuola, oggi: come viverli e come insegnarli* (2004)
Convegno organizzato d'intesa con la Società Italiana per l'Organizzazione Internazionale: Roma, 22 maggio 2003.
209. *Gregorio Magno nel XIV Centenario della morte* (2004)
Convegno internazionale: Roma, 22-25 ottobre 2003.
210. *Whence the Boundary Conditions in Modern Continuum Physics?* (2004)
Convegno Internazionale: Roma, 14-16 ottobre 2002.
211. *Signal transduction and neoplastic transformation in endocrine systems: molecular mechanisms and clinical aspects* (2005)
Convegno internazionale: Roma, 5-6 aprile 2002.
212. *La memoria ritrovata. Giornata in ricordo di Tullio Terni e Mario Camis* (2005)
Roma, 12 marzo 2004.
213. *Medicina e salute in Africa: la sfida globale* (2005)
Convegno: Roma, 17-19 settembre 2003.
214. *Luigi Einaudi: istituzioni, mercato e riforma sociale* (2005)
Convegno: Roma, 18-19 febbraio 2004.
215. *I primi Lincei e il Sant'Uffizio: Questioni di scienza e di fede* (2005)
Roma, 12-13 giugno 2003.
216. *Acqua e copertura vegetale* (2005)
Giornata Mondiale dell'Acqua: Roma, 22 marzo 2004.
217. *Cento anni di astronomia in Italia 1860-1960* (2005)
Accademia Nazionale dei Lincei - INAF - Comitato per il IV Centenario della fondazione dell'Accademia dei Lincei: Convegno: Roma, 26-28 marzo 2003.
218. *Ecosistema Roma* (2005)
Convegno: Roma, 14-16 aprile 2004.
219. *Le fondazioni e le fondazioni di origine bancaria* (2005)
Roma, 1-2 aprile e 26 novembre 2004.
220. *Estinzioni di massa e biodiversità* (2006)
XXII Giornata dell'Ambiente: Roma, 4 giugno 2004.
221. *Il bicentenario del Codice napoleonico* (2006)
(Convegno: Roma, 20 dicembre 2004).
222. *Lagune, laghi e invasi artificiali italiani* (2006)
Giornata dell'Acqua: Roma, 22 marzo 2005.
223. *Il nuovo volto del diritto italiano del lavoro* (2006)
Convegno: Roma, 13-14 dicembre 2004.
224. *Famiglie, nascite e politiche sociali* (2006)
Convegno: Roma, 28-29 aprile 2005.
225. *Federico Cesi. Un principe naturalista* (2006)
Convegno ad iniziativa del Comitato Nazionale per le celebrazioni del IV Centenario della Fondazione dell'Accademia dei Lincei: Acquasparta, 29-30 settembre 2003.
226. *Norberto Bobbio* (2006)
Giornata Lincea: Roma, 18 ottobre 2005.
227. *Qualità dell'aria nelle città italiane* (2006)
XXIII Giornata dell'Ambiente: Roma, 6 giugno 2005.
228. *Giuseppe Montalenti* (2006)
Giornata Lincea in ricordo: Roma, 10 febbraio 2005.
229. *Biotecnologie e produzione vegetale* (2006)
Convegno: Roma, 26 gennaio 2005.
230. *XVI Amaldi conference on problems of global Security* (2007)
Trieste, 18-20 November 2004.
231. *La filologia petrarchesca nell'800 e '900* (2006)
Convegno: Roma, 11-12 maggio 2004.
232. *Le condizioni dei fiumi italiani* (2008)
Giornata mondiale dell'Acqua: Roma, 22 marzo 2006.

233. *Agostino Lombardo: la figura e l'opera* (2007)
Giornata di studio: Roma, 9 marzo 2006.
234. *Giorgio Gullini* (2007)
Giornata Lincea in ricordo di: (Roma, 10 maggio 2006).
235. *Giurisprudenza costituzionale ed evoluzione dell'ordinamento italiano* (2007)
Roma, 24 maggio 2006.
236. *Alois Riegl (1858-1905) un secolo dopo* (2007)
Convegno Internazionale organizzato d'intesa con l'Istituto Archeologico Germanico, l'Istituto Storico Austriaco, la Scuola Normale Superiore di Pisa, L'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici: Roma, 30 novembre – 1 e 2 dicembre 2005.
237. *Clima e salute* (2007)
XXIV Giornata dell'Ambiente: Roma, 5 giugno 2006.
238. *Giorgio Fuà* (2007)
Giornata Lincea in ricordo di: Roma, 5-6 ottobre 2006.
239. *Vittore Branca. L'uomo, il critico, il testimone del Novecento* (2008)
Convegno organizzato d'intesa con l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti: Roma, 25-26 maggio 2006.
240. *Giornata Lincea in ricordo di Giorgio Cavallo* (2008)
(Roma, 13 dicembre 2006).
241. *La scienza, la tecnologia e la politica nella seconda metà del '900* (2008)
Convegno in ricordo di Umberto Colombo (Roma, 15-16 ottobre 2007).
242. *Instabilità familiare: aspetti causali e conseguenze demografiche, economiche e sociali* (2008)
Convegno (Roma, 20-21 settembre 2007).
243. *La Dalmazia nelle relazioni di viaggiatori e pellegrini da Venezia tra Quattro e Cinquecento* (2009)
Convegno (Roma, 22-23 maggio 2007).
244. *Sabatino Moscati* (2009)
Incontro di studio in ricordo di: Convegno (Roma, 7-8 novembre 2007).
245. *Il buco dell'ozono: evoluzione e problemi radiativi* (2009)
XXV Giornata dell'Ambiente (Roma, 5 giugno 2007).
246. *Il Settecento e le Arti. Dall'Arcadia all'Illuminismo: nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia* (2009)
Convegno Internazionale (Roma, 23-24 novembre 2005).
247. *La Costituzione ieri e oggi* (2009)
Convegno (Roma, 9-10 gennaio 2008).
248. *La crisi dei sistemi idrici: approvvigionamento agro-industriale e civile* (2009)
Giornata mondiale dell'Acqua (Roma, 22 marzo 2007).
249. *Mozart e il sentire italiano* (2009)
Convegno a chiusura del 250° anniversario della nascita (Roma, 25-26 gennaio 2007).
250. *Acque interne in Italia: uomo e natura* (2009)
VIII Giornata mondiale dell'Acqua (Roma, 28 marzo 2008).
251. *Giovanni Demaria a dieci anni dalla scomparsa* (2009)
Convegno in ricordo di (Roma, 17 aprile 2008).
252. *Graziadio Isaia Ascoli* (2010)
Convegno nel centenario della morte (Roma, 7-8 marzo 2007).
253. *Le nuove ambizioni del sapere del giurista: antropologia giuridica e traduttologia giuridica. The new Ambitions of legal Science: legal Anthropology and legal Traductology. Les nouvelles ambitions du savoir du juriste: anthropologie du droit et traductologie juridique* (2010)
Convegno Internazionale (Roma, 12-13 marzo 2008).
254. *Il bacino del Tevere* (2010)
IX Giornata mondiale dell'Acqua (Roma, 23 marzo 2009).
255. *La salvaguardia di Venezia e della sua laguna. In ricordo di Enrico Marchi* (2010)
XXVI Giornata dell'Ambiente (Roma, 5 giugno 2008).
256. *Science and Health in the Mediterranean Countries: genes, pathogens and the environment* (2010)
2^{ème} Conférence scientifique méditerranéenne *Parmenides* - GID Espace méditerranéen de la science (Roma, 12-14 ottobre 2009).
257. *Le Conferenze a Classi Riunite Anno Accademico 2009-2010.*
258. *Riflessioni sul terremoto in Abruzzo e rifiuti urbani: rischi e valorizzazione* (2010)
XXVII Giornata dell'Ambiente (Roma, 5 giugno 2009).
259. *Musicologia fra due continenti: l'eredità di Nino Pirrotta* (2010)
Convegno Internazionale (Roma, 4-6 giugno 2008).
260. *A dieci anni dall'apertura dell'Archivio della Congregazione per la dottrina della Fede: storia e archivi dell'Inquisizione* (2011)
(Roma, 21-23 febbraio 2008).
261. *Gli economisti Post-Keynesiani di Cambridge e l'Italia* (2010)
Convegno Internazionale (Roma, 11-12 marzo 2009).
262. *Frane e dissesto idro-geologico: consuntivo* (2011)
X Giornata mondiale dell'Acqua (Roma, 23 marzo 2010).
263. *Walter Belardi* (2011)
Convegno in ricordo di: (Roma, 12 novembre 2009).
264. *Le Conferenze a Classi Riunite (Anno Accademico 2010-2011).*
265. *Energia ed Ecologia: un peso o un'opportunità per l'economia?* (2011)
XXVIII Giornata Mondiale dell'Ambiente (Roma, 15 ottobre 2010).
266. *Acqua ed energia* (2012)
XI Giornata mondiale dell'Acqua (Roma, 22 marzo 2011).
267. *Clima del bacino del Mediterraneo negli ultimi 12 mila anni* (2012)
XXIX Giornata dell'Ambiente in ricordo di Ardito Desio nel decennale della morte (Roma, 17 ottobre 2011).
268. *Le Accademie Nazionali e la storia d'Italia* (2012)
Convegno (Napoli, 9-10 dicembre 2011).
269. *Quintino Sella scienziato e statista per l'Unità d'Italia* (2013)
Convegno (Roma, 5-6 dicembre 2011).
270. *Cosa non funziona nella difesa dal rischio idro-geologico nel nostro Paese? Analisi e rimedi* (2013)
Incontro-Dibattito (Roma, 23 marzo 2012).

016-0977

271. *Giornate di studio in ricordo di Giorgio Oppo: "Uomo, persona e diritto"* (2013)
Convegno (Roma, 6-8 maggio 2010).
272. *Gianvito Resta studioso e maestro* (2013)
Convegno (Roma, 8-9 febbraio 2012).
273. *Aurelio Roncaglia e la Filologia romanza* (2013)
Convegno (Roma, 8 marzo 2012).

Per ordini d'acquisto rivolgersi a:

**SCIENZE E LETTERE DAL 1919 S.R.L. GIÀ BARDI EDITORE
EDITRICE E COMMISSIONARIA**

Via Piave, 7

00187 ROMA (RM)

Tel. +39 06 48 17 656 - Telefax +39 06 48 91 25 74

e-mail: info@scienzelettere.com

www.scienzelettere.com