

semble essentiel aux théoriciens, mais le rythme global et l'enchaînement de ses parties. Tant que cette poétique l'emporte, la structure du poème apparaît peut-être mieux marquée sur la page par une disposition qui insiste sur la continuité du phrasé, dont les parties et les étapes reçoivent des marqueurs hiérarchiquement clairs : taille des initiales, blancs, ponctuation. Mais toute disposition réussissant par d'autres moyens cette appréhension de la structure pouvait être adoptée. En particulier, à partir du moment où la rime devient prédominante, au XII^e siècle, un moyen de marquer la rime assure à l'œil la perception du caractère auditif essentiel. Comme de plus la disposition qui met le vers en vedette n'empêche pas de marquer les autres éléments structurels du poème (les strophes marquées par des pieds-de-mouche alternés par exemple), elle tend à s'étendre, surtout lorsque les scribes estiment pouvoir la concilier avec leur horreur du vide. Horreur du vide qui disparaît par la suite lorsque le système a fait ses preuves.

La souplesse de certains copistes du XII^e et XIII^e siècles, capables de s'adapter presque instantanément à tous les types de vers et de choisir la disposition la plus expressive et la plus économique à la fois, est la preuve d'un tact littéraire certain, auquel il convient de rendre hommage*.

Pascale Bourgain

* [N.d.l.R. : Pour des raisons d'horaire, la discussion a été reportée après la communication de M. Ziino.]

CARATTERI E SIGNIFICATO DELLA TRADIZIONE MUSICALE TROBADORICA*

1. Introduzione

Fino a pochi anni fa, l'unica edizione moderna completa, comprendente cioè tutto il *corpus* musicale dei trovatori, era quella curata da Friedrich Gennrich (1958/1960), la quale però, oltre a non riportare tutte le versioni esistenti (di ogni melodia), aveva anche il grave difetto di essere basata su criteri di trascrizione ritmica improntati alle teorie modali e mensurali (rimane ancora abbastanza valido, comunque, il secondo volume, il *Kommentar*, in quanto utile strumento di lavoro)¹. Del resto, in quegli anni, il dibattito scientifico e musicologico era ancora tutto concentrato quasi esclusivamente sul problema del ritmo, considerato il problema principale ed alla cui soluzione gli studiosi – tra i quali ricordo Antonio Restori, Pierre Aubry, J.B. Beck, Jacques Handschin, Ugo Sesini, Friedrich Gennrich, Higinio Anglés, Armand Machabey, Raffaello Monterosso, Heinrich Husmann, Enrico Paganuzzi² – hanno dedicato la maggior parte dei

* Ringrazio il professor Stefano Asperti (Università di Udine) per avermi segnalato l'esistenza del codice V, per l'aiuto costante e per i numerosi e preziosi consigli (anche bibliografici) che mi ha voluto cortesemente dare.

¹ F. GENNRICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours. I. Kritische Ausgabe der Melodien*, Langen, 1958 ; *II. Kommentar*, Darmstadt, 1960.

² A. RESTORI «Per la storia musicale dei Trovatori provenzali», in *Rivista musicale italiana*, II (1895), 1-22 ; III (1896), 231-260 e 407-451 ; P. AUBRY, *Trouvères et Troubadours*, Paris, 1910 ; J.-B. BECK, *Die Melodien der Troubadours*, Strasbourg, 1908 (ed. italiana dalla quale d'ora in avanti cito, *Le melodie dei Trovatori*, traduzione di G. Cesari, Milano, 1939) ; J.-B. BECK *La Musique des Troubadours*, Paris, 1910 ; U. SESINI, *Le Melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R.71 Sup.*, Torino, 1942 ; U. SESINI, «Sulla paternità della canzone provenzale : *En greu paniais m'a tengut longamen*», in *Studi medievali*, N.S., IX (1936), 232-236 ; U. SESINI, «Musicologia e filologia (La musica nella poesia provenzale, nella poesia francese antica, e nella poesia nostra del Duecento e del Trecento)», in *Convivium*, 1937, III, 306-317 ; U. SESINI, «Come cantarono i maestri di Dante», in *Convivium*, 1937, IV, 424-430 (ora in U. SESINI, *Musicologia e filologia*,

loro sforzi, proponendo diverse interpretazioni ritmiche e differenti metodi di trascrizione. Non sono mancati, tuttavia, studi e ricerche in altre direzioni, quali, ad esempio: le forme poetico-musicali e la loro

Bologna 1971, pp. 164-170); U. SESINI, «Polchetto di Marsiglia, poeta e musicista», in *Convivium*, 1938, 1, 75-84; U. SESINI, «In margine alla dottrina dantesca della canzone. Rapporti fra còbra e melodia», in *Studi medievali*, N.S., XI (1938), 180-185; U. SESINI, «Peire Vidal e la sua opera musicale», in *La Rassegna musicale*, 1943, II, 25-33; F. GENNRICH, «Die Deutungen der Rhythmik der Kalenda-maya-Melodie», in *Festschrift für G. Rohlf's*, Halle 1958, 180-192; F. GENNRICH, «Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie», in *Die Musikforschung*, 7 (1954), 150-176; F. GENNRICH, «Ist der mittelalterliche Liedvers arrhythmisch?», in *Cultura neolatina*, 15 (1955), 109-131; H. ANGLES, «Der Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters und seine Probleme», in *Kongressbericht der Internationalen Musikwissenschaft für Musikwissenschaft*, Basel, 1949, 45-50; H. ANGLES, «Der Rhythmus in der Melodik mittelalterlicher Lyrik», in *International Musicological Society - Report of the Eighth Congress*, New York, 1961/1963, Volume I, 3-11, Volume II, 43-47; H. ANGLES, «Die zwei Arten der Mensuralnotation der Monodie des Mittelalters», in *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft - Bericht über den siebten Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln 1958*, Kassel, 1959, 56-57; H. ANGLES, «Les melodies del trobador Guiraut Riquier», in *Estudis Universitaris Catalans*, XI (1926), 1-78 (tutti questi saggi sono ora ripubblicati in H. ANGLES, *Scripta Musicologica*, a cura di J. López-Calo, Roma, 1975, Vol. I, pp. 315-321, 387-400, 401-403, 449-529); P. AUBRY, «La Rythmique Musicale des Troubadours et des Trouvères», in *La Revue Musicale*, X, 10 (1907), 35 sgg.; A. MACHABEY, *Notations musicales non modales (XII^e et XIII^e siècles)*, Paris 1957; H. HUSMANN, «Kalenda Maya», in *Archiv für Musikwissenschaft*, X (1953), 275-279; H. HUSMANN, «Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters», in *Die Musikforschung*, VI (1953), 8-23; H. HUSMANN, «Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre-Dame-Zeit», in *Acta Musicologica*, XXV (1953), 1-20; H. HUSMANN, «Les époques de la musique provençale au moyen-âge», in *Actes et mémoires du 1^{er} Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, Avignon 1958, 445 sgg.; E. PAGANUZZI, «Sulla notazione neumatica della monodia trobadorica», in *Rivista musicale italiana*, LVII (1955), 23-47; E. PAGANUZZI, «Il problema del ritmo in nuove teorie sulla monodia liturgica ed extralituristica medievale», in *Convivium*, XXVI, N.S., I (1958), 2-15; E. PAGANUZZI, «A l'entrada del tens clar e Kalenda maya: arie di danza in notazione non proporzionale», in *Convivium*, N.S., III (1963), 272-279; E. PAGANUZZI, «Dalle melodie trobadoriche alle *Cantigas* spagnole: punti fermi sul ritmo della monodia para ed extralituristica medievale», in *Tem e momenti di cultura e di musica*, Verona, 1985, 147-164; R. MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei Trovatori*, Milano, 1956; J. HANDSCHIN, «Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart de Ventadorn», in *Medium Aevum*, IV (1935) (di J. Handschin si veda pure la recensione al volume di U. Sesini in *Acta Musicologica*, XX, 1948); E.F. FLINDELL «Aspekte der Modalnotation», in *Die Musikforschung*, XVII (1964), 353-377; J. CHAILLEY, «Quel est l'auteur de la "théorie modale" dite de Beck-Aubry?», in *Archiv für Musikwissenschaft*, X (1953), 213-222; F. GENNRICH, «Suum cuique. Wer war der Initiator der Modaltheorie?», in *Miscelánea en*

origine (Gennrich e Hans Spanke)³, il problema delle "origini" (Aurelio Roncaglia, Jacques Chailley, Giuseppe Vecchi, Spanke)⁴, i

homenaje a Mons. Higinio Anglés, 2 voll., Barcelona 1958-1961, 315-330; H. TISCHLER, «Rhythm, Meter and Melodic Organization in Medieval Songs», in *Revue Belge de Musicologie*, XXVIII-XXX (1974-1976), 5-23; F. GENNRICH, «Streifzüge durch die erweiterte Modaltheorie», in *Archiv für Musikwissenschaft*, XVII (1961), 126-140; H. HUSMANN, «Zur Rhythmik des Trouvèresgesanges», in *Die Musikforschung*, 5 (1952), 110-131; H. HUSMANN, «Das System der modalen Rhythmik», in *Archiv für Musikwissenschaft*, XI (1954), 1-38; H. HUSMANN, «Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittelalterlichen Liedes», in *Archiv für Musikwissenschaft*, IX (1952); J. CHAILLEY, «Une nouvelle théorie sur la transcription des chansons des trouvères», in *Romania*, 78 (1957), 533-538; F. GENNRICH, «Zur Rhythmik des altprovenzalischen und altfranzösischen Liedverses», in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 46 (1919), 205-226; J.A. VAN OS, «Structure mélodique et rythme déclamatoire dans la chanson des trouvères», in *Rapports - Het Franse Boek*, 1978; B.R. SUCHLA, «Zur Notation, Metrum und Rhythmus des altfranzösischen Liedes», in *Archiv für Musikwissenschaft*, 1979; H. TISCHLER, «Die rhythmische Interpretation eines Trouvère-Liedes», in *Die Musikforschung*, 1979; N. VIRGENS, «Probleme der rhythmischen Interpretation eines Trouvèreliedes», in *Die Musikforschung*, 1979; J.E. MADRELL, «Mensura and the Rhythm of Medieval Monodic Song», in *Current Musicology*, 1970, 10, 64-69.

³ F. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle, 1932; H. SPANKE, «Zur Formenkunst des ältesten Troubadours», in *Studi Medievali*, VII (1934), 72-84; B. SLÄBLEIN, «Eine Hymnusmelodie als Vorlage einer provenzalischen Alba», in *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés*, 2 voll., Barcelona, 1958-1960, 889-894.

⁴ AU. RONCAGLIA, «Di una tradizione pretrovadoresca in lingua volgare», in *Cultura neolatina*, XI (1951), 213-249; AU. RONCAGLIA, «Laisat estar lo gazel» (contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza), in *Cultura neolatina*, XIX (1949), 67-99; AU. RONCAGLIA, «La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica», in *Accademia Nazionale dei Lincei, Fondazione "A. Volta", Atti dei Congressi*, 12, *Oriente ed Occidente nel Medioevo*, Roma, 1957, 321-343; AU. RONCAGLIA, «Sul "divorzio tra poesia e musica" nel Duecento italiano», in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, a cura di A. Ziino, Certaldo, 1978, 365-397; J. CHAILLEY, «Les premiers troubadours et les Versus de l'école aquitaine», in *Romania*, LXXVI (1955), 212-239; J. CHAILLEY, «Notes sur les troubadours, les Versus et la question arabe», in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes de la mémoire d'István Frank*, Saarbrücken, 1957, 118-128; J. CHAILLEY, *L'école de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, Paris, 1960; A. MACHABEY, «Problèmes de lyrique médiévale», in *Romania*, LXXV (1954); U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, a cura di G. Vecchi, Torino, 1949; G. VECCHI, «Il problema delle origini nella lirica romanza. Cospiranti conferme letterarie e musicologiche di una teoria», in *Convivium*, 1949, 928 e sgg.; G. VECCHI, «Sequenza e Lai. A proposito di un ritmo di Abelardo», in *Studi Medievali*, 1943-50, 86 sgg. (ambidue ristampati ora in G. VECCHI, *Dulce melos*, I, Bologna, 1972, pp. 9-24 e 127-142; in questo stesso volume si vedano anche vari altri saggi, sempre dello stesso autore,

rapporti con la musica popolare (Anglés)⁵, la questione dell'edizione critica con i relativi problemi di critica del testo musicale (Gennrich, Carl Appel, Werner Bittinger, Ursula Aarburg)⁶, l'analisi stilistica

dedicati ai problemi ritmici della lirica musicale mediolatina) ; F. GENNRICH, «Zur Ursprungsfrage des Minnesangs», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 7 (1929), 187-228 ; F. GENNRICH, «Der Sprung ins Mittelalter. Zur Musik der altfranzösischen und altprovenzalischen Lieder», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 59 (1939), 207-240 ; H. SPANKE, «Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters», in *Volkstum und Kultur der Romanen*, 3 (1930), 258-278 ; H. SPANKE, «Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 49 (1929), 191-235 e 287-309 ; H. SPANKE, *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs*, Göttingen, 1940 ; G. ERRANTE, *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Firenze, 1948.

⁵ H. ANGLES, «El canto popular en las melodias de los trovadores provenzales», in *Anuario Musical*, XIV (1959), 3-23, XV (1960), 3-20 ; H. ANGLES, «Die volkstümlichen Melodie bei den Trouvères», in *Annales Universitatis Saraviensis*, IX (1960), 11-18 (Festgabe für Joseph Müller-Blattau zum 65. Geburtstag von der Universität des Saarlandes), ambedue ripubblicati in H. ANGLES, *Scripta Musicologica*, cit., I, pp. 405-447 e 531-541 ; W. WIORA, «Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen», in *Miscelánea en homenaje a Monseñor H. Anglés*, cit., vol. III, 993-1003 ; W. WIORA, «Das Alter des Begriffes Volkslied», in *Die Musikforschung*, XXIII (1970), 420-428 ; P. COLLAER, «Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne», in *Acta Musicologica*, XXXII (1960), 51-66 ; P. COLLAER, «Moyen-âge et traditions populaires», in *Festschrift für Walter Wiora*, ed. L. Finscher e Ch. H. Mahling, Kassel, 1967, 205-212.

⁶ C. APPEL, «Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, nach den Handschriften mitgeteilt», in *Beihfte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, Heft 81, Halle, 1934 ; F. GENNRICH, «Grundsätzliches zu den Troubadour- und Trouvères-Weisen», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 57 (1936), 31-56 ; W. BITTINGER, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, Würzburg 1953 ; F. GENNRICH, «Die Repertoire-Theorie», in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LXVI (1956), 81-108 ; U. AARBURG, *Die Singweisen des Blondel de Nesle*, Diss. Frankfurt a.M., 1945 ; U. AARBURG, «Muster für die Edition mittelalterlicher Lieder», in *Die Musikforschung*, X (1957), 209-217 ; U. AARBURG, «Kritische Bemerkungen zur mittelalterlichen Liedforschung», in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 4 (1958-1959) ; R. ZITZMANN, «Die Melodien des Jacques de Cyoing», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 65 (1949), 1-27 ; D'A.S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, 1961 ; A. ZIINO, *Problemi di critica del testo musicale nella tradizione trobadorica*, tesi di laurea non pubblicata, Università di Roma "La Sapienza", 1962 ; A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale nella musica medievale», in *L'etnomusicologia in Italia*, a cura di D. Carpitella, Palermo 1975, 169-187 (del sottoscritto si veda anche la recensione al volume di F. GENNRICH, *Die autochthone Melodie*, Langen, 1963, pubblicata in *Cultura neolatina*, XXIII, 298-299) ; A. MACHABEY,

(Bruno Stäblein)⁷, il problema dei *contrafacta* ed infine i rapporti con la lirica musicale mediolatina (Spanke)⁸. La situazione si è notevolmente modificata in questi ultimi anni : non solo ora disponiamo di ben due edizioni complete, una curata da Ismael Fernandez de la Cuesta⁹, e l'altra da Hendrik van der Werf¹⁰, ma, principalmente, assistiamo ad un generale allargamento degli orizzonti critici e storiografici ed a un rinnovato interesse verso la musica dei trovatori. I protagonisti di questa "rinascita" sono molti ; tra questi ricorderò Adolf Lang, Jean Maillard, Gérard Le Vot, Hendrik van der Werf, Theodore Karp, Vincent Pollina, Zoltán Falvy, Max Lütolf, Elizabeth Aubrey, Antoni Rossell, Margaret Louise Switten, Robert H. Perrin, Gisela Scherner-van Ortmerssen, Ian Parker, G.S. McPeck, M.-D. Popin, Marc-René Jung, J.H. Marshall, Chantal Phan, Karlheinz Schlager, Hans Zingerle, Wulf Arlt, Peter Gülke, Klaus Kropfinger, Nicolette Gossen ed infine Hans-Herbert Räkel¹¹.

«Comment déterminer l'authenticité d'une chanson médiévale ?» in *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, 915-920.

⁷ B. STÄBLEIN, «Zur Stilistik der Troubadour-Melodien», in *Acta Musicologica*, XXXVIII (1966), 27-46.

⁸ H. SPANKE, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin, 1936 ; F. GENNRICH, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen, 1965 ; E. PAGANUZZI, «L'autore della melodia della *Alercatio cordis* et oculi di Philippe le Chancelier», in *Collectanea Historiae Musicae*, II (1956), 339-343 ; F. GENNRICH, «Internationale mittelalterliche Melodien», in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XI (1928-1929), 259-296, 321-348.

⁹ I. FERNANDEZ DE LA CUESTA (ed.), *Las Cançons dels Trobadors*, Tolosa, 1979.

¹⁰ H. VAN DER WERF (ed.), *The Extant Troubadour Melodies*, Rochester, 1984 ; dello stesso autore si vedano inoltre : *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, Utrecht, 1972 ; «Concerning the Measurability of Medieval Music», in *Current Musicology*, X (1970), 69-73 ; «Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères», in *Die Musikforschung*, XX (1967), 122-144 ; «Recitative Melodies in Trouvère Chansons», in *Festschrift für Walter Wiora*, cit., 231-240 ; «The Trouvère Chansons as Creations of a Notationless Musical Culture», in *Current Musicology*, I (1965), 61-68 ; «The Music of Jaufre Rudel», in G. WOLF and R. ROSENSTEIN (ed.), *The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*, New York, Garland, 1983, pp. 177-202 ; Samuel N. ROSENBERG - S. MANON - H. VAN DER WERF (eds.), *The Lyrics and Melodies of Gace Brulé*, New York, Garland, pp. 341-416.

¹¹ A. LANG, *Die musikalische Überlieferung des provenzalischen Minnesangs*, Diss. non pubblicata, Erlangen, 1962 ; J. MAILLARD, *Évolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris, 1963 ; J. MAILLARD, *Anthologie de chansons de Troubadours*, Nizza 1967 ; J. MAILLARD, «Problèmes musicaux et littéraires du Descort», in *Mélanges de linguistique et de*

Contestualmente ai problemi ed ai temi accennati in precedenza, ora si discute anche, tra le altre cose, di analisi modale, di prassi

littérature romanes à la mémoire d'István Frank, Saarbrücken, 1957, 388 sgg.; J. MAILLARD, «Coblas dezacordadas et poésie d'oil», in *Mélanges J. Boutière*, Liège, 1971; J. MAILLARD, «Approche musicologique du Trobar», in *Revue internationale de Musique française*, I, n°2, juin 1980, 257-270; J. MAILLARD, «Troubadours et trouvères. Pour une approche discographique», in *Revue internationale de Musique française*, I, n°3, 1980, 403-423; G. LE VOT - P. LUSSON - J. ROUBAUD, «La chanson de "l'amour de loin" de Jauré Rudel. Essai de lecture rythmique», in *Cahiers de Poétique Comparée - Mezura*, 1979, n°3, 3-92; G. LE VOT - P. LUSSON - J. ROUBAUD, «La sextine d'Arnaut Daniel. Essai de lecture rythmique», in *Musique, littérature et société au Moyen Age* (Actes du Colloque d'Amiens, mars 1980), Paris, 1980, 123-157; G. LE VOT, «Sur l'interprétation musicale de la chanson des troubadours. Pour une musicologie appliquée», in *Musique, littérature et société au Moyen Age*, cit., 99-121; G. LE VOT - P. LUSSON - J. ROUBAUD, «La conveniencia del texto y de la melodia en la canción de los trovadores», in *Revista de Musicologia*, VII (1985), 45-72; G. LE VOT, «Pour une problématique à l'interprétation musicale des troubadours et des trouvères», in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 27 (1985), 239-265; G. LE VOT, «Notation, mesure et rythme dans la "canso" troubadouresque», in *Cahiers de civilisation médiévale*, XXV (1982), 205-217; G. LE VOT, «Pour une épistémologie de l'édition musicale du texte lyrique français médiéval», in *Musique Médiévale. Notations et Séquences*, Paris, 1987, 187-207; G. LE VOT, «La leçon de Dante : jeu de formes et vocalité dans la canso des troubadours», in *Heresis*, 1989, n°12, 63-70; Th. KARP, «The Trouvère Manuscript Tradition», in *Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937-1962)* del Department of Music del Queen's College della City University di New York, ed. Albert Mell, New York, 1964, 25-52; Th. KARP, «Borrowed Material in Trouvère Music», in *Acta Musicologica*, XXXIV (1962), 87-101; Th. KARP, «A Lost Medieval Chansonnier», in *The Musical Quarterly*, XLVIII (1962), 50-67; Th. KARP, «Modal Variants in Medieval Secular Monophony», in *The Commonwealth of Music in Honor of Curt Sachs*, New York, 1965; Th. KARP, «Interrelationship between Poetic and Musical Form in Trouvère Song», in *A Musical Offering. Essays in Honor of M. Bernstein*, New York, 1977; V. POLLINA, «Word/Music Relations in the Work of the Troubadour Gaucelm Faidit : Some Preliminary Observations on the Planb», in *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, 1989, vol. II, 1075-1090; V. POLLINA, «Melodic Continuity and Discontinuity in *A chantar m'er* of the Comtesa de Dia», in *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza*, Alessandria, 1988, vol. II, 887-896; V. POLLINA, «Canso mélodique et canso métrique : *Era m cosselbatz, Senhor de Bernart de Ventadorn*», in *Actes du premier congrès international de l'Association Internationale d'Etudes occitanes*, ed. Peter T. Ricketts, London, 1987, 409-422; V. POLLINA, «Troubadours dans le Nord : Observations sur la transmission des mélodies occitanes dans les manuscrits septentrionaux», in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 9 (1985), 263-278; Z. FALVY, *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Budapest, 1986; R. RICHTER - M. LUTOLF, «Les poésies lyriques de Matfré Ermengau», in *Romania*, 98 (1977), 15-33; E. AUBREY, *A Study of the Origins, History and Notation of the Troubadour Chansonnier*

Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 22543, Ph.D. Diss., University of Maryland, 1982; E. AUBREY, «Forme et formule dans les mélodies des troubadours», in *Actes du premier congrès international de l'Association Internationale d'Etudes occitanes*, ed. Peter T. Ricketts, London 1987; E. AUBREY, «References to Music in Old Occitan Literature», in *Acta Musicologica*, XLI (1989), 110-149; A. ROSSELL, *Gaucelm Faidit. Text i musica*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987; M. L. SWITTEN, *The Cansos of Raimon de Miraval*, Cambridge, Mass., 1985; M. L. SWITTEN, «Text and Melody in Peirol's Cansos», in *Proceedings of Modern Language Association*, 76 (1961), 325 sgg.; R. H. PERRIN, «Some Notes on Troubadour Melodic Types», in *Journal of the American Musicological Society*, 9 (1956), 313-324; R. H. PERRIN, «Descant and Troubadour Melodies : A Problem in Terms», in *Journal of the American Musicological Society*, XIV (1963), 313-324 (sul quale vedi la recensione di A. ZIINO in *Cultura Neolatina*, XXV (1965), 293-294); G. SCHERNER-VAN ORTMEERSSEN, *Die Text-Melodiestruktur in den Liedern des Bernart de Ventadorn*, Münster 1973; I. PARKER, «The Performance of Troubadour and Trouvère Songs. Some Facts and Conjectures», in *Early Music*, V (1977), n°2, 184-207; I. PARKER, «Troubadour and Trouvère Song : Problems in Modal Analysis», in *Revue Belge de Musicologie*, XXXI (1977), 20-37; I. PARKER, «A propos de la tradition manuscrite des chansons des trouvères», in *Revue de musicologie*, LXIV (1978), 181-202; G.S. MCPEEK, «Medieval Monophonic Song : *Kalenda Maia* by Raimbaut de Vaqueiras», in *Notations and Editions : A Book in Honor of Louise Cuyler*, ed. E. Borroff, Dubuque, Iowa, 1974, 1-7; G.S. MCPEEK, «*Kalenda Maia* : A Study in Form», in *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, eds. B. Dutton, J.W. Hassel e E. Keller, Valencia, 1975, 141-154; M.D. POPIN, *Gaucelm Faidit. Étude stylistique des mélodies*, Tesi dattiloscritta, Université de Strasbourg, 1974; M.R. JUNG, «A propos de la poésie lyrique courtoise d'oc et d'oil», in *Studi francesi e provenzali* 84/85, L'Aquila, 1986 («Romanica vulgaria», Quaderni 8/9), 5-36; J.H. MARSHALL, «Imitation of metrical form in Peire Cardenal», in *Romance Philology*, XXXII (1978), 18-48; J.H. MARSHALL, «The descort of Albertet and the Old French Imitations», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 95 (1979), 290-306; J.H. MARSHALL, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», in *Romania*, 101 (1980), 289-335; Ch. PHAN, «Le style poético-musical de Guiraut Riquier», in *Romania*, 108 (1987), 66-78; Ch. PHAN, *Structures textuelles et mélodiques des chansons des troubadours*, Ph. D. Diss., Université de Montréal, 1989; K.-H. SCHLAGER, «Annäherung an ein Troubadour-Lied : *Tant m'abellis l'amoros pessamens* von Folquet de Marseille», in *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag* (= «Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», XXII, 1984), eds. W. Breig, R. Brinkmann e E. Budde, 1-13; H. ZIENGERLE, *Tonalität und Melodieführung in den Klauseln der Troubadours- und Trouvèreslieder*, Tutzing, 1958; W. ARLT, «Musica e testo nel canto francese : dai primi trovatori al mutamento stilistico intorno al 1300», in *La musica nel tempo di Dante*, Milano, Unicopli, 1988 («Quaderni di Musica/Realtà», 19), pp. 175-197; W. ARLT, «*Nova Cantica*. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters», in *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, 10 (1986), pp. 28-31; W. ARLT, «Zur Interpretation zweier Lieder : *A madre de Deus und Reis glorios*», in *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, 1 (1977), pp. 123-130; P. GÜLKE, *Mönche, Bürger, Minnesänger, Musik in der Gesellschaft des*

esecutiva, di rapporti tra testo e musica (specialmente alla luce dei recenti studi di linguistica e di semiologia), ed infine di tradizione manoscritta e tradizione orale, tema, quest'ultimo, che sarà l'oggetto principale della presente relazione.

2. Il corpus "musicale" trobadorico

Come si può vedere dalla Tavola pubblicata in fondo all' articolo – fermo restando che *tutte* le poesie trobadoriche avranno avuto un loro rivestimento musicale, anche se non sempre originale, e che saranno state cantate in più di una occasione –, al termine della "stagione" trobadorica ed a quasi due secoli di distanza dalla loro creazione dovevano ancora circolare, associate alla musica, in diverse zone geografiche, in diversi centri culturali ed in differenti situazioni storiche (Tolosa, inizi XIV sec. **R** ; Italia sett., inizi XIV sec. **G** ; Francia del Nord, fine XIII sec. **W** e **X** ; 1286 ?, Catalogna **V** – per limitarci ai codici più importanti)¹², complessivamente ben 927 poesie,

Mittelalters, Leipzig, 1975 ; K. KRÖPFINGER, «Dante e l'arte dei trovatori», in *La musica nel tempo di Dante*, Milano, Nicopoli, 1988, pp. 130-174 ; N. GOSSEN, «Musik und Text in Liedern des Troubadors Bernart de Ventadorn», in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 4/5 (1984-85), pp. 9-40 ; H.H. RAKEL, *Die musikalische Erscheinung der Trouvère Poesie*, Bern, Haupt 1977 ; J. SCHUBERT, *Die Handschrift Paris, Bibl. Nat. Fr. 1591. Kritische Untersuchung der Trouvèrehandschrift R*, Frankfurt a. M. 1963 ; R. MONTEROSSO, «Musica e poesia nel *De Vulgari eloquentia*», in Società di Studi Romagnoli : *Dante - Atti della giornata internazionale di studio per il VII centenario*, Faenza 1965, 83-100.

¹² Sul codice **R** si vedano A. TAVERA, «Le Chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose», in *Cultura neolatina*, 38 (1978), 233-250 ; e E. AUBREY, *A Study of the Origins, History and Notation of the Troubadour Chansonier Paris*, *Bibliothèque Nationale, f. fr. 22543*, Ph. D. Diss., University of Maryland, 1982 ; si veda inoltre la relazione di G. BRUNEL in questo stesso volume ; sul codice **G** si veda U. SESINI, *Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 Sup.*, Torino, 1942 ; sui manoscritti francesi **W** e **X** si veda Manfred e Margret RAUPACH, *Französische Trobadorlyrik*, Tübingen, 1979 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Band 171»), pp. 62-79 ; sul ms. **X** si vedano la relazione di Madeleine TYSSENS in questo stesso volume ; I. PARKER, «Notes on the chansonnier S. Germain-des-Prés», in *Music and Letters*, LX (1979), 3, 261-280 e G. LE VOT, *Les chansons de troubadours du manuscrit 20050 de la Bibliothèque Nationale*, Thèse de doctorat dactyl. Paris 1983 ; il ms. **W** è stato pubblicato in facsimile da J.-B. et L. BECK, *Le chansonnier du Roi*, 2 voll., Philadelphia, 1938 ; il ms. **X** è stato pubblicato in facsimile da G. RAYNAUD e P. MEYER, *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés*,

assegnabili a 146 poeti, esclusi i pezzi anonimi (30). Di queste 927 poesie, però, solo 238 in realtà presentano il rivestimento musicale in uno o più codici, corrispondenti a 45 poeti, e sono così suddivise : 187 *unica* e 51 in due o più manoscritti. Ora se sommiamo queste 238 melodie a quelle anonime (24) otteniamo un totale di 262 melodie¹³. Le rimanenti canzoni, pur essendoci pervenute senza la musica, presentano tuttavia, in corrispondenza con la prima strofe, o la rigatura musicale (rimasta purtroppo senza la notazione musicale) o, come minimo, lo spazio tra un rigo e l'altro del testo poetico (rimasto anch'esso vuoto), predisposto per accogliere la rigatura musicale (è il caso del codice **V**). Questa circostanza mi induce a ritenere che, se l'amanuense o colui che ha organizzato il codice ha previsto la rigatura musicale, sapeva certamente che determinate canzoni erano ancora cantate o che era ancora possibile rintracciarne esemplari scritti – *rotuli*, fogli volanti, raccolte speciali compilate ad uso dei giullari – contenenti anche le relative intonazioni musicali¹⁴. Se i vari copisti che hanno redatto questi

Paris, 1892 ; sul ms. **V** si veda Fr. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987. **R** = Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 22543 ; **G** = Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 Sup. ; **W** = Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 844 ; **X** = Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 20050 ; **V** = Venezia, Biblioteca Marciana, fr. cod. XI-CIV. Sui quattro codici con la musica vedi anche H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, cit., pp. 14-23. Sulla poesia trobadorica e sulla sua tradizione si veda ora il recente volume di C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

¹³ Rientrano in questo conteggio anche alcuni casi particolari : la canzone *Pos de chantar m'es pres talens* di Guglielmo IX d'Aquitania, il cui incipit musicale ci è stato trasmesso come *contrafactum* nel cosiddetto *Mistero di Sant'Agnes* (codice Vaticano Chigiano C.V. 151) ; la canzone *Dregz de natura comanda* di Matfré Ermengau, tramandataci solo in apertura ai *Breviari d'Amor* e con una tradizione manoscritta, quindi, del tutto speciale ; la canzone *Ja nuls hom pres no dira sa razo* di Richart I, la cui melodia ci è stata tramandata solo da quattro manoscritti francesi (**K**, **N**, **O**, **Xc**) ; ed infine *Ar agues eu mil marcs de fin argen* di Pistoleta, computato tra gli *unica* musicali, ma che in realtà *unicum* non è in quanto ci è stato trasmesso oltre che da **X** anche dal manoscritto francese **O** (Paris, B.N., fr. 846). Per quanto concerne le grafie dei nomi dei trovatori e degli *incipit* delle canzoni citate seguono d'ora in poi A. PILLET-H. CARSTENS, *Bibliographie des Troubadours*, Halle, 1933 (ristampa anastatica, New York, 1968).

¹⁴ Anche J.-B. Beck fa la stessa considerazione, ma arriva a conclusioni diverse da quelle cui giungo io : «Certamente i copisti si sarebbero risparmiata una tale fatica, qualora avessero saputo che le rispettive canzoni non erano accompagnate da una melodia. [...] E' impossibile poter ammettere che i compilatori delle collezioni citate, abbiano tracciato le migliaia di righe musicali senza alcuna ragione, cioè senza aver avuto

cinque codici non avessero avuto la speranza di trovare anche le relative fonti musicali dalle quali trascrivere le melodie non avrebbero certamente lasciato lo spazio per la rigatura musicale. D'altra parte, però, non si può neanche escludere l'ipotesi che la presenza della musica (e quindi anche della sola rigatura musicale), in un codice, avesse o una funzione puramente e soltanto esornativa, ornamentale, servisse cioè ad abbellire il codice (come le miniature) per un committente particolarmente esigente e raffinato, oppure una funzione per così dire simbolica, al fine di evidenziare la natura "melica", vale a dire di poesia cantata o destinata al canto, dei testi contenuti nel codice stesso (anche per questo era sufficiente la sola rigatura). Una cosa è certa, vale a dire che le fonti musicali dovettero essere estremamente rare, tanto è vero che la maggior parte di queste canzoni ci è pervenuta senza la musica¹⁵. D'altra parte, però, è anche vero che, se l'amanuense ha inserito la rigatura musicale o se ha lasciato lo spazio libero in previsione di aggiungerla in un secondo momento, evidentemente sperava di poter trovare con una certa facilità la musica associata ai testi che andava copiando. Purtroppo non sembra sia stato così semplice disporre di esemplari contenenti anche la musica; difatti, come si è visto, gli amanuensi che hanno

sott'occhio, o per lo meno aver in parte posseduto a memoria le relative melodie. Altrettanto è improbabile che i trascrittori dei testi, soltanto nella speranza di rintracciare qua e là qualche melodia adattabile alle poesie copiate, abbiano posto le prime strofe delle canzoni nel rigo musicale, tanto più se si pensa come sempre si procedesse colla più gran cautela ed economia, calcolando ogni centimetro quadrato della costosa pergamena. Se dunque tutte le canzoni dovevano essere cantate, ci deve essere stata, fra il buon numero di melodie originali, una certa quantità di musiche di scarso valore, incapaci di vivere durevolmente, ed altre ancora che si saranno servite di melodie più antiche, senza possedere una propria maniera. Fors'anche i proprietari di queste collezioni facevano trascrivere soltanto quelle melodie, che, secondo il loro giudizio personale, ne erano degne. E' facilmente comprensibile come, nel corso di un centinaio d'anni e più, una ragguardevole parte di composizioni trovadoriche sia caduta nell'inevitabile oblio, e come venisse permesso ai compilatori di scegliere le sopravvissute melodie secondo il loro gusto personale. Soltanto in alcuni casi si può dimostrare che i raccoglitori si proposero di riunire il maggior numero possibile di canzoni, appartenenti a forme diverse, colle loro melodie, come nel ms. W, Parigi Fr. 12615 e Fr. 846, ed in parecchi mss. con composizioni a più voci (cfr. J.-B. BECK, *Le melodie dei Trovatori*, pp. 61-62).

¹⁵ Cfr. U. SESINI, *Le melodie trovadoriche*, cit., p. 13 («Tutto ciò significa che difficile era procurarsi la musica») e E. AUBREY, *A Study of the Origins...*, cit., p. 282 («The scribes, or notators, evidently worked with very limited sources for the tunes, and filled in wherever they found the texts in the codices»)

adatto i vari codici, o altri copisti dopo di loro, sono stati in grado di aggiungere la notazione musicale solo per un numero molto limitato di canzoni.

Senza tener conto delle diverse, spesso anche contrastanti o errate, attribuzioni tra un codice e l'altro - per non complicare troppo il nostro discorso (ma ne dovremmo tener conto se volessimo fare un discorso metodologicamente corretto e se volessimo rispettare la realtà storica di ciascun codice) - osserveremo in primo luogo che il copista che ha progettato il codice V (mutilo all'inizio: mancano i primi 24 fogli) presumeva di poter trovare la musica per, almeno, 166 canzoni (non tengo conto delle aggiunte posteriori), corrispondenti a 20 poeti. Il copista di W pensava di poter copiare 48 melodie di 22 poeti, ma, di fatto, ne ha potuto copiare solo 40 (ma W contiene anche 19 poesie anonime, di cui ben 15 con musica); il copista di X ha inserito nel suo codice 26 canzoni di 13 poeti, di cui 21 con musica (ci sono anche tre anonimi, di cui due con musica); il copista di G aveva previsto la musica per 203 canzoni, pari a 45 poeti, ma ne ha potuto trovare solo per 81; il copista di R, infine, aveva previsto la musica per 856 canzoni, pari a 134 poeti, ma ne ha potuto trovare solo per 160.

Ecco ora un quadro completo delle concordanze tra i cinque codici¹⁶.

	R	G	W	X	V
Ademar de Rocaficha (3 : 1)	1				
Aimeric de Belenoi (22 : 11 : 1)	11:1				
Aimeric de Peguillan (53 : 40 : 6)	39:2	11:5	1:1		
Aimeric de Sarlat (4 : 1)	1				
Albert marques de Malaspina (1 : 1)	1				
Albertet de Sestaro (20:10:3)	5	5	3:2	1:1	
Arnaut de Brancalo (1 : 1)	1				
Arnaut Catalan (6 : 1)	1				
Arnaut Daniel (18 : 11 : 2)	10	4:2			
Arnaut de Maroill (26 : 19 : 6)	19:4	7:2			3
Arnaut Peire d'Agange (1 : 1)	1				
Arnaut Plagues (1 : 1)	1				

¹⁶ Il primo numero, nelle colonne dei codici, si riferisce al numero dei testi presenti in ogni singolo codice, il secondo alle musiche. I numeri tra parentesi tonda dopo il nome dell'autore si riferiscono, rispettivamente, il primo al numero totale delle poesie attribuite a ciascun poeta in *BdT*, il secondo al numero totale delle poesie per le quali è stata prevista la musica, il terzo, infine, al numero delle poesie la cui musica è effettivamente conservata.

	R	G	W	X	V
Arnaut de Tintignac (3 : 1)	1				
Beatritz de Dia (5 : 1 : 1)	1	1	1:1		
Berenguier de Palazol (12 : 12 : 8)	12:8				2
Bernart (5 : 2)	2				
Bernart Arnaut de Moncuc (1 : 1)	1				
Bernart Arnaut Sabata (1 : 1)	1				
Bernart Marti [?] (8 : 1)					1
Bernart de Rovenac (4 : 2)	2				
Bernart de Ventadorn (45 : 37 : 19)	32:13	24:10	8:8	4:2	22
Bernart de Venzac (4 : 1)	1				
Bertran d'Alamano (24 : 3)	3				
Bertran de Born (46 : 8 : 1)	6:1	2			
Bertran de Born lo fills (2 : 1)		1			
Bertran Carbonel (18 : 16)	16				
Bertran de Paris de Roergue (1 : 1)	1				
Blacasset (13 : 2 : 1)			1:1		1
Cadenet (25 : 11 : 1)	11:1	3			
Cercamon (9 : 2)	2				
Dalfi d'Alvergne (6 : 1)	1				
Daude de Pradas (19 : 12 : 1)	11	2	1:1		
Elias de Barjols (15 : 10)	9	2			
Elias Cairel (14 : 10)	9	5			
Elias Fonsalada (2 : 2)	2		1		
Enric II (2 : 1)	1				
Esperdut (3 : 1)	1				
Esquilla (1 : 1)	1				
Esteve (1 : 1)	1				
Faure (1 : 1)	1				
Folquet de Lunel (9 : 5)	5				
Folquet de Marseilla (23 : 20 : 13)	20:10	14:13	5:4		17
Folquet de Romans (13 : 6)	6	1			
Fraire menor (1 : 1)	1				
Garin d'Apchier (3 : 1)	1				
Gaucelm Faidit (62 : 41 : 14)	39:9	15:11	3:3	7:7	22
Gauceran de Saint Leidier (2 : 1)	1				
Gausbert Amiel (1 : 1)		1			
Gausbert de Poicibot (15 : 11)	9	6			2
Gavaudan (10 : 10)	10				
Gormonda (1 : 1)	1				
Lo Coms de Peiteus (11 : 1)	-	-	-	-	-
Granet (5 : 1)	1				
Gui de Cavaillo (6 : 1)	1				
Gui d'Uisel (16 : 13 : 4)	12	6:3	2:1		
Guillem (3 : 1)	1				
Guillem Ademar (12 : 6 : 1)	5:1	3			
Guillem Augier Novella (9 : 5 : 1)	5		1:1		
Guillem de Balaun (1 : 1)	1				

	R	G	W	X	V
Guillem de Berguedan (26 : 5)	5	1			
Guillem de Biars (1 : 1)	1				
Guillem de Cabestaing (9 : 8)	6				5
Guillem Figueira (12 : 5)	5				
Guillem Godi (1 : 1)	1				
Guillem Magret (7 : 5 : 2)	5	1	2:2		
Guillem de Montaignagol (14 : 7)	7				
Guillem de Mur (4 : 3)	3				
Guillem de Saint Leidier (16 : 12 : 1)	11:1	3:1			7
Guillem de Salaignac (2 : 2)	2				
Guillem de la Tor (14 : 5)		5			
Guiraut lo Ros (6 : 2)	2	1			
Guiraut de Borneill (78 : 46 : 4)	33:4	6			26
Guiraut de Calanso (12 : 8)	8				
Guiraut d'Espanna [?] (17 : 1 : 1)			1:1		
Guiraut Riquier (81 : 65 : 48)	65:48				
Guiraut de Salaignac (4 : 1)					1
Izarn Marques (1 : 1)	1				
Jaufré de Pon (1 : 1)	1				
Jaufré Rudel (7 : 4 : 4)	4:4		1:1	2:1	
Joan Lag (1 : 1)	1				
Jordan Bonel (3 : 1 : 1)		1	1:1	1	
Jordan de l'Isle de Venessi (1 : 1)	1				
Lamberti de Buvalle (9 : 1)		1			
Maistre (1 : 1)	1				
Marcabru (41 : 6 : 4)	3:2	1	2:2		
Maria de Ventadorn (1 : 1)	1				
Marques (2 : 2)	2				
Matfré Ermengau (1)	-	-	-	-	-
Monge de Foissan (4 : 3)	3				
Monge de Montaudo (18 : 10 : 2)	10:2	2			
N'At de Mons (1 : 1)	1				
Olivier lo Templier (1 : 1)	1				
Ozil de Cardatz (1 : 1)	1				
Peire d'Alvergne (24 : 8 : 2)	3:1		1:1	1:1	6
Peire de Barjac (1 : 1)	1	1			
Peire Basc (1 : 1)	1				
Peire Bregon de Ricas Novas (21:8)	8				1
Peire Bregon lo Tort (2 : 1)	1	1			
Peire de Bussignac (2 : 2)	2				
Peire Cardenal (68 : 51 : 3)	50:3				
Peire de Corbiac (1 : 1)	1				
Peire Duran (3 : 3)	3				
Peire Espagnol (3 : 3)	3				
Peire Guillem de Luzerna (5 : 2)	1	2			
Peire Imbert (1 : 1)	1				
Peire de la Mula (3 : 2)	2				

	R	G	W	X	V
Peire Raimon de Tolosa (17 : 9 : 1)	5	5:1			
Peire Rogier (9 : 6)	5	1			
Peire Torat (1 : 1)	1				
Peire del Verm (1 : 1)	1				
Peire Vidal (46 : 40 : 12)	40:9	5:5	3:2	2:2	
Peire del Vilar (1 : 1)	1				
Peirol (31 : 26 : 17)	24:4	16:14	1	1:1	14
Perdigo (11 : 8 : 3)	6	4:3		1:1	5
Pistoleta (11 : 5 : 1)	5	2		1:1	
Pons de Capdoill (27 : 19 : 4)	19:1	4:2	1:1	1:1	
Pons Fabre d'Uzes (2 : 1)	1				
Pons de la Garda (7 : 6)	2				4
Pons d'Ortafas (2 : 1 : 1)	1:1				
Prebost de Valensa (1 : 1)	1				
Raimbaut d'Aurenga (39 : 10 : 1)	2	2		1:1	6
Raimbaut de Vaqueiras (36 : 17 : 7)	15:7	7			
Raimon d'Avigno (1 : 1)	1				
Raimon de Castelnou (6 : 1)	1				
Raimon de Durfort (1 : 1)	1				
Raimon Escriva (1 : 1)	1				
Raimon Gaucelm de Beziers (9 : 2)	2				
Raimon Jordan (13 : 6 : 2)	4		2:2		
Raimon de Miraval (47 : 35 : 22)	34:22	4:4			20
Raimon Rigaut (1 : 1)	1				
Raimon de las Salas (5 : 1)	1				
Richart I (1 : 1)	1				
Rigaut de Berbezill (11 : 7 : 5)	7	6:2	6:4	3:2	
Serveri de Girona (28 : 16)	16				
Sifre (1 : 1)	1				
Sordel (37 : 6)	6				
Tomas (1 : 1)	1				
Torcafol (7 : 2)	2				
Turc Malec (1 : 1)	1				
Uc (2 : 1)	1				
Uc de la Bacalaria (4 : 1)	1				
Uc Brunet (6 : 6 : 1)	6 : 1	3			1
Uc de Mataplana (2 : 1)	1				
Uc de Murel (1 : 1)	1				
Uc de Pena (3 : 1)	1				
Uc de Saint Circ (40 : 11 : 3)	10	5:3			

Da questo quadro, e dalla Tavola pubblicata in fondo, emergono vari elementi che ci consentono di fare alcune considerazioni su tutto questo ampio *corpus* di musiche trobadoriche, tramandate e non.

Si osservi innanzitutto che la conferma alla supposizione che la sola rigatura musicale (o lo spazio lasciato per essa) indichi già di per sé che una data canzone era conosciuta anche per la sua veste musicale ancora all'epoca in cui furono redatti i canzonieri viene proprio dal fatto che più codici concordano nel tramandarci, per una data poesia, a seconda dei casi, o solo la rigatura musicale oppure la musica alcuni e la rigatura altri¹⁷. Queste concordanze tra codici con musica e codici con la sola rigatura musicale confermano, a mio avviso, l'ipotesi che anche quelle canzoni di cui ci è rimasta solo la rigatura musicale (o lo spazio previsto per essa) circolassero ancora – all'epoca in cui furono redatti i canzonieri – non soltanto tramite esemplari puramente testuali ma anche attraverso il canto. Se questo è vero, allora è legittimo presumere che gli amanuensi o coloro che hanno presieduto all'organizzazione dei cinque codici sopra citati abbiano operato una scelta ben precisa, una selezione fondata su motivazioni di tipo anche musicale, trascrivendo solo quelle canzoni che in un dato momento storico ed in un determinato ambiente artistico-culturale erano ancora, forse, maggiormente divulgate e conosciute proprio grazie al loro rivestimento musicale.

¹⁷ E' il caso di Aimeric de Peguillan (R/G : 7, 8, 12, 27, 40, 41, 50, 52), Albertet de Sestaro (R/G/W/X : 1, 6, 9, 12, 13), Arnaut Daniel (R/G : 2, 6, 14), Arnaut de Maroill (R/G/V : 1, 3, 8, 9, 15, 16, 19, 21, 22, 23), Beatritz de Dia (R/G/W : 2), Berenguer de Palazol (R/V : 4, 8), Bernart de Ventadorn (R/G/W/X/V : 1, 6, 7, 10, 12, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 37, 39, 42, 43, 44, 45), Cadenet (R/G : 2, 14, 22), Daude de Pradas (R/G : 4a), Elias Cairel (R/G : 1, 2, 6, 14), Elias Fonsalada (R/W : 1), Folquet de Marseille (R/G/W/V : 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 14, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 27), Folquet de Romans (R/G : 10), Gaucelm Faidit (R/G/W/X/V : 2, 4, 12, 15, 17, 18, 20, 22, 27, 30, 32, 34, 37, 39, 43, 49, 50, 52, 56, 58, 59, 60, 62), Gausbert de Poicibot (R/G/V : 2, 3, 6, 11, 14), Gui d'Uisel (R/G/W : 2, 3, 6, 7, 8, 19), Guillem Ademar (R/G : 1, 4), Guillem Augier Novella (R/W : 5), Guillem de Berguedan (R/G : 16), Guillem de Cabestaing (R/V : 1, 1a, 5), Guillem Magret (R/G/W : 1, 3), Guillem de Saint Leidier (R/G/V : 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11), Guiraut lo Ros (R/G : 14), Guiraut de Borneill (R/G/V : 3, 12, 17, 18, 36, 45, 47, 51, 55, 59, 60, 66, 68, 69, 72, 80), Jaufre Rudel (R/W/X : 2, 5), Monge de Montaudou (R/G : 1, 4), Peire d'Alvergne (R/X/V : 13, 15), Peire de Berjac (R/G : 1), Peire Bremon de Ricas Novas (R/V : 19a), Peire Guillem de Luzerna (R/G : 4), Peire Raimon de Tolosa (R/G : 5), Peire Vidal (R/G/W/X : 4, 11, 39, 40, 49), Peirol (R/G/W/X/V : 2, 3, 6, 7, 9, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 26, 27a, 29, 31, 33, 34), Perdigo (R/G/X/V : 3, 9, 13, 14), Pistoleta (R/G/X : 2, 3), Pons de Capdoill (R/G/W/X : 8, 14, 16, 19, 20), Raimbaut d'Aurenga (G/X : 36), Raimbaut de Vaqueiras (R/G : 3, 13, 18, 20, 23, 28), Raimon de Miraval (R/G/V : 2, 7, 12, 13, 15a, 20, 22, 23, 25, 28, 31, 34, 36, 42, 44, 47), Rigaut de Berbezill (R/G/W/X : 1, 2, 3, 5, 6, 10), Uc Brunet (R/G/V : 2, 3, 4, 7) ed infine Uc de Saint Circ (R/G : 1, 3, 16, 26).

3. I manoscritti ed il loro contenuto musicale

Diamo ora uno sguardo ai repertori esemplati nei singoli codici, iniziando dal più antico (1268 ?), **V**, che accoglie nel suo corpo principale alcuni - 20 - tra i trovatori più antichi. I poeti più rappresentati sono Guiraut de Borneill con 26 canzoni (su 46 conosciute anche "musicalmente", vale a dire anche attraverso la sola rigatura musicale), di cui 10 per così dire *in unicum* (rispetto agli altri quattro codici : 9, 10, 16, 24, 33, 34, 39, 40, 48, 58) ; Gaucelm Faidit con 22 canzoni (su 41) con tre *unica* (28, 31, 61) ; Bernart de Ventadorn con 22 canzoni (su 37) con due *unica* (5, 20) ; Raimon de Miraval con 20 canzoni (su 35) di cui una sola *in unicum* (26) ; Folquet de Marseilla con 17 canzoni (su 20) ; Peirol con 14 (su 26). Di alcuni poeti **V** ci tramanda buona parte delle canzoni conosciute anche per la loro intonazione musicale : si tratta di Guillem de Saint Leidir con 7 canzoni (su 12 ; **R** ne ha 11, ma **G** solo 3), di cui un *unicum* (15) ; di Guillem de Cabestaing con 5 canzoni (su 8 ; **R** ne ha 6), di cui due *unica* (2, 8) ; di Perdigo con 5 canzoni (su 8 ; **R** ne ha 6, **G** 4, **X** 1), di cui due *unica* (4, 10) ; di Raimbaut d'Aurenga con 6 canzoni (su 10 ; **R** ne ha 2, **G** 2, **X** 1), tutte *in unicum* ; di Peire d'Alvergne con 6 canzoni (su 8 ; **R** ne ha 3 e **W** e **X** una soltanto), di cui 4 *in unicum* (12, 18, 23, 24). Segue poi un piccolo gruppo di altri poeti di cui **V** ci tramanda solo pochissime canzoni : Arnaut de Maroill, solo tre (su 19), contro le 19 di **R** e le 7 di **G** ; Berenguer de Palazol, solo due (su 12) contro le 12 di **R** ; Bernart Marti (?) una *in unicum* ; Blacasset, una (su 2) ; l'altra ce la tramanda, con musica, **W** ; Gausbert de Poicibot, solo due (su 11), contro le 9 di **R** e le 6 di **G** (ma una, la n° 8, è *in unicum*) ; Guiraut de Salaignac, una *in unicum* (su 1) ; Peire Bremon de Ricas Novas, una soltanto (su 8), contro le 8 di **R** ; ed infine Uc Brunet, una soltanto (su 6), contro le 6 di **R** e le 3 di **G**.

Il codice francese **W** ci tramanda un piccolo *corpus*, abbastanza compatto ed unitario anche nella posizione (le canzoni sono tutte raggruppate insieme, tranne le prime cinque e le ultime due)¹⁸, di 68

¹⁸ Si tratta di *Donna pos uos ay chausida*, 461,92 (f. 1) ; *Pos quieu uey la fualla*, 461,196 (f. 1) ; *Tant es gay es aimentz*, 461,230 (f. 78) ; *Ben uolgra quem venques merces*, 96,2 (f. 78) ; *Bella donna cara*, 461,37 (f.117). Da f. 185 a f. 204 c'è il corpo principale di canzoni, mentre ai ff. 212-213 ci sono due lais di Markiol e Nomparr ; cfr. M. e M. RAUPACH, *Französierne Trobadortyrik*, cit, pp. 64-69.

canzoni, alcune in provenzale ed altre in una lingua mista di provenzale e antico-francese, di cui una, anonima (*BdT*, 461, 169a), senza musica, 12 con la sola rigatura e ben 55 con musica. Le canzoni sono quasi tutte anonime, ma 48 sono ascrivibili con certezza a 22 poeti (i veri e propri "anonimi" sono quindi 19). Tra quelle ascritte (48), 40 presentano anche l'intonazione musicale (tra quelle anonime ben 15 hanno musica). L'alta percentuale di testi con musica mi induce a ritenere che colui che ha organizzato il codice abbia voluto fare un vero e proprio canzoniere "musicale" e che abbia scelto proprio solo quei testi di cui era quasi sicuro di poter trovare anche la musica. I poeti esemplati in **W** appartengono tutti alle prime generazioni, tranne Daude de Pradas : di Bernart de Ventadorn **W** ci tramanda ben otto canzoni, tutte con musica, di cui una (24) *in unicum* ; di Folquet de Marseilla cinque, di cui quattro con musica ; di Gaucelm Faidit tre, tutte con musica ; di Rigaut de Berbezell sei, di cui quattro con musica. Di Albertet de Sestaro **W** è l'unico a tramandarci testo e musica di due canzoni (5a e 14) ; lo stesso avviene anche per Blacasset (2), Daude de Pradas (5) Guiraut d'Espaigna (1a), Marcabru (13 e 30), Peire d'Alvergne (4), Pons de Capdoill (14) e Raimon Jordan (4 e 11) - quando dico che è *unicum* anche per il testo, significa ovviamente che lo è solo in rapporto agli altri quattro codici. Di sei poeti **W** ci tramanda versioni musicali *unica* : si tratta di Beatritz de Dia (2), Gui d'Uisel (8), Guillem Augier Novella (5), Guillem Magret (1 e 3), Jordan Bonel (1) e Peire Vidal (49). Sono presenti anche Jaufré Rudel, con una canzone (2), e Aimeric de Peguillan, sempre con una canzone, *Qui la vi en ditz* (45), la cui versione musicale, però, diverge totalmente da quella del codice **R**.

Il codice francese **X** ci ha tramandato in due sezioni a parte, abbastanza compatte ed omogenee (ff. 81-91 e 148-150), un piccolo gruppo di canzoni trobadoriche in una lingua mista tra provenzale e francese-antico, quasi tutte anonime, che ammonta a 29 testi. Di questi, 26 sono ascrivibili a 13 poeti provenzali della generazione più antica e tre sono veri e propri "anonimi". Tra le 26 canzoni attribuite, cinque presentano soltanto la rigatura musicale, mentre le altre 21 hanno anche la musica ; delle tre anonime, due hanno la musica ed una soltanto la rigatura musicale. Anche in questo caso sembra probabile che il copista abbia inserito nella raccolta soltanto quei testi dei quali riteneva di poter trovare anche le relative intonazioni musicali. Il poeta più rappresentato è Gaucelm Faidit con sette

canzoni, già conosciute, però, anche attraverso gli altri codici (testo e musica). Di Bernart de Ventadorn sono presenti solo quattro canzoni, di cui due con la relativa musica (42 è un *unicum* musicale); Rigaut de Berbezill è presente con tre canzoni, delle quali due con la musica (3 è un *unicum* musicale), mentre Peire Vidal è presente con due canzoni (4 e 11), tramandateci, però, anche da **R** e **G**. Anche Jaufré Rudel è presente con due canzoni (2 e 5), di cui una con musica. Tutti gli altri poeti (Albertet de Sestaro, Jordan Bonel, Peire d'Alvergne, Peirol, Perdigo, Pistoleta, Pons de Capdoill, Raimbaut d'Aurenga) sono presenti con una sola canzone: si osservi però che il n° 17 di Albertet de Sestaro è un *unicum*, sia per quanto concerne il testo che la musica, e che il n° 3 di Pistoleta è un *unicum* musicale, come pure il n° 36 di Raimbaut d'Aurenga.

A proposito del codice **G** Ugo Sesini riteneva che le 81 canzoni in esso contenute non fossero «desunte da vari luoghi, ma piuttosto da unica fonte assai buona»¹⁹. Sesini basava la sua ipotesi sull'uniformità del tipo neumatico e su altre «caratteristiche» che, a suo modo di vedere, non provengono «da naturali disposizioni calligrafiche del notatore, ma bensì dalla semeiografia stessa del modello»²⁰. Se questo è vero, allora dobbiamo pensare o che il modello sia stato già di per sé lacunoso o che il copista della musica per qualche motivo a noi ignoto non abbia potuto trascrivere tutte le melodie associate alle canzoni già raccolte nel codice. Difatti, dei 203 testi poetici preparati per accogliere anche la notazione musicale, solo 81 presentano effettivamente la musica: i rimanenti, o hanno solo la rigatura musicale in coincidenza con la prima strofe o – ancora meno – solo lo spazio, rimasto però vuoto, previsto per essa rigatura. Hendrik van der Werf ha descritto molto bene le cinque parti nelle quali il codice è strutturato²¹:

I f.1-90d Typical troubadour songs, grouped by author; the name of the author is given at the beginning of the group; staffs are drawn for all, but the music was entered for only 81 of them, which is slightly more than half of the songs in this section.

II f.90d-101b Thirty tenors and partimens without space for staffs. The lack of space for staffs is puzzling because trouvère songs of this type are normally preserved with music; similarly, in

¹⁹ Cfr. U. SESINI, *Le melodie trobadoriche...*, cit., p. 14.

²⁰ Cfr. U. SESINI, *Le melodie trobadoriche...*, cit., p. 14.

²¹ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, cit. pp. 14-15.

MS R staffs are drawn for two groups of tenors (f. 23c-25a and 33d-35b), although none of them happens to have music.

III f.101b-116c Troubadour songs, as in section I; most songs are anonymous and no song from section I is repeated here. Although the text scribe left space for staffs in the usual manner, staffs are drawn only through f. 112c, but no notes are entered anywhere.

IV f.116c-128c Poems of a different nature; no space was left for staffs.

V f.129a-130d Thirty anonymous coblas; no space for staffs.

I poeti esemplati in **G** vanno da quelli più antichi a quelli più recenti, quali, ad esempio, Gausbert Amiel, Daude de Pradas e Uc de Saint Circ. Il codice **G** sarebbe stato l'unico a trasmetterci la musica di cinque canzoni di Guillem de la Tor, se il copista avesse avuto la possibilità di trascriverla – cosa che purtroppo non è avvenuta; lo stesso vale per Bertran de Born lo fills, Gausbert Amiel, Lamberti de Buvalè e Marcabru (n° 15), Elias Barjols (n°1), Elias Cairel (8), Gausbert de Poicibot (12), Guillem Ademar (6), Guiraut de Borneill (36 e 80), Peire Raimon de Tolosa (1, 6, 15, 16), Peire Rogier (7), Raimbaut d'Aurenga (38a), Raimbaut de Vaqueiras (17), Albertet de Sestaro (6), Bernart de Ventadorn (15 e 22) e Bertran de Born (10 e 21). I poeti maggiormente rappresentati sono Aimeric de Peguillan con 11 testi, di cui 5 con musica (4 sono *in unicum*; **R**, al contrario, ci tramanda di lui ben 39 testi poetici, di cui, però, solo due con la musica – uno, il 25, è in comune con **G**, l'altro, il 45, è presente anche in **W** ma con musica diversa); Albertet de Sestaro con 5 canzoni (anche **R** ci tramanda solo 5 canzoni; in ambedue i codici purtroppo sono senza musica); Arnaut de Maroill con 7 canzoni, di cui due con musica *in unicum* (ma **R** ne ha ben 19, di cui 4 con musica *in unicum*); Bernart de Ventadorn con 24 canzoni, di cui 10 con musica, ma con un solo *unicum* musicale (**R** ne ha 32, di cui 13 con musica – 4 *in unicum* –, **V** ne ha 22, **W** 8, ma tutti con musica e **X** 4, di cui due soli con musica); Elias Cairel con 5 canzoni (**R** ne ha 9); Folquet de Marseilla con 14 canzoni, di cui ben 13 con musica (2 sono *in unicum*; **R** ne ha 20, di cui 10 con musica, **V** 17 e **W** 5, di cui 4 con musica); Gaucelm Faidit con 15 canzoni, di cui ben 11 con musica (3 sono *in unicum*; ma **R** ne ha 39, di cui però solo 9 con musica – uno solo *in unicum*; **V** ne ha 22); Gausbert de Poicibot con 6 testi (**R** ne ha 9); Gui d'Uisel con sei canzoni, di cui tre con musica

(**R** ne ha 12, ma senza musica) ; Peire Guillem de Luzerna con due testi (**R** ne ha uno solo) ; Peire Raimon de Tolosa con 5 canzoni, di cui una *in unicum* con musica (anche **R** ne ha 5, ma senza musica) ; Peirol con ben 16 canzoni, di cui 14 con musica (12 sono *in unicum* ; **R** ne ha 24, di cui solo 4 con musica – 3 sono *in unicum* ; **V** ne ha 14) ; Peire Vidal con 5 canzoni, tutte con musica, di cui due *unica* (ma **R** ne ha ben 40, di cui 9 con musica) ; Pons de Capdoill con 4 testi di cui 2 musicati (ma **R** ne ha 19, di cui però uno solo con musica) ; Perdigo con 4 canzoni, di cui tre con musica (due sono *unica* ; **R** ne ha 6, ma senza musica e **V** 5) ; Raimbaut de Vaqueiras con 7, tutte senza musica (ma **R** ne ha ben 15, di cui sette *unica* con musica) ; Rigaut de Berbezill con 6 canzoni, di cui 2 con musica (**R** ne ha 7, ma senza musica, e **W** 6, di cui 4 con musica) ; infine Uc de Saint Circ con 5 canzoni, di cui tre *unica* con musica (**G** è l'unico codice a tramandarci musiche di questo trovatore ; **R** ne ha 10, ma senza musica). Gli altri poeti presenti in **G** e non ancora menzionati sono Beatritz de Dia (una canzone), Cadenet (3 canzoni), Daude de Pradas (2 canzoni), Folquet de Romans (una canzone), Guillem de Berguedan (una canzone), Guillem Magret (una canzone), Guillem de Saint Leidier (3 canzoni di cui una con musica), Jordan Bonel (una canzone), il Monge de Montaudou (2 canzoni), Peire de Barjac (una canzone), Peire Bremon lo Tort (una canzone), Raimon de Miraval (4 canzoni musicate; ma **R** ne ha ben 34, di cui 22 con musica), Uc Brunet (3 canzoni), Guiraut lo Ros (una canzone). In conclusione, il codice **G**, su 81 pezzi musicati, contiene 39 *unica* musicali così ripartiti : Aimeric de Peguillan : 4, Arnaut Daniel : 2, Arnaut de Maroill : 2, Bernart de Ventadorn : 1, Folquet de Marseilla : 2, Gaucelm Faidit : 3, Gui d'Uisel : 3, Peire Raimon de Tolosa : 1, Peire Vidal : 2, Peirol 12 (è il trovatore che ha più *unica* musicali in **G**), Perdigo : 2 ; Pons de Capdoill : 2, Uc de Saint Circ : 3.

Il codice **R**, certamente la fonte più importante per la musica trobadorica se non altro per il grande numero di canzoni che ci ha tramandato (856 di cui 160 con musica), è stato ampiamente ed accuratamente descritto da Elizabeth Aubrey. La redazione musicale del codice è opera, secondo la Aubrey, di almeno quattro copisti differenti²². La struttura generale del codice – vale a dire la distribuzione per autori e per generi – è nell'insieme abbastanza chiara. Non si capisce bene, invece, se chi ha organizzato il codice

volesse fare realmente un vero e proprio canzoniere "musicale", vale a dire destinato per intero ad accogliere anche le melodie (ma di fatto è stato possibile rintracciarne solo 160), o piuttosto se non avesse programmato di inserire via via solo quelle melodie di cui sapeva, o immaginava, di poter disporre, o forse solo quelle più conosciute, o più semplicemente, solo quelle che gli sembravano più belle. Questo dubbio mi sorge dal fatto che fino a f.10v l'amanuense ha copiato principalmente testi poetici e solo occasionalmente anche la melodia – per l'esattezza ha copiato solo sette melodie, rispettivamente due di Marcabru, una di Peire d'Alvergne, una di Bertran de Born, e tre di Guiraut de Borneill (ma ha aggiunto la rigatura musicale, rimasta purtroppo senza notazione, anche per altri tre testi) –, ma a partire dal f.11r ha provveduto regolarmente di rigatura musicale la prima strofe di ogni canzone (e in 153 casi ha potuto trascriverne anche la musica corrispondente). Ma c'è un fatto ancora più curioso : l'amanuense, a f.8r, ha copiato sulla prima colonna ed all'inizio della seconda la canzone di Guiraut de Borneill *S'ie-us quier conseill, bel' amig' Alamanda* ; ha continuato poi copiando, sempre dello stesso poeta, la canzone *S'anc jorn agut jot ni solatz*, dopodiché ha riscritto, questa volta con la musica, la prima strofe di *S'ie-us quier conseill, bel' amig' Alamanda*. Elizabeth Aubrey molto giustamente spiega questo fatto affermando che «the scribe must have come across the music for this poem after he had already copied it, and, finding that he had left no room to enter the notes, recopied the first strophe»²³, e più avanti : «He merely forgot to ascertain when he copied the poem whether the melody was in his musical source [il copista certamente disponeva di due fonti diverse, una per il testo poetico ed una per quello musicale] until after he had finished»²⁴. La Aubrey, inoltre, si basa proprio su questa circostanza per spiegare questo improvviso cambiamento da parte dell'amanuense nella strutturazione del codice a partire dal f. 11r : «Perhaps desiring to avoid this awkward and wasteful situation, and hoping or expecting that he would eventually find the notes for all of his poems, the scribe soon thereafter, from fol. 11v on, nearly always entered staff lines above the first strophe of each piece, whether or not he had music before him at the moment. [...] The possibility that the scribe himself added the notes cannot be eliminated, since this example and the

²³ Cfr. E. AUBREY, *A Study of the Origins...*, cit., p. 43.

²⁴ Cfr. E. AUBREY, *A Study of the Origins...*, cit., p. 287.

²² Cfr. E. AUBREY, *A Study of the Origins...*, cit., pp. 131-136.

fact that textual emendations were being added when the notes were copied [...] strongly suggest that the notes were added quite soon after the words were copied.²⁵ e, più oltre: «Later he probably thought to save himself the trouble of continually cross-checking these two exemplars by adding staves regularly, which he does after fol. 11.»²⁶

Come si è detto, il codice **R** ci tramanda ben 856 canzoni di cui 160 con musica. I poeti in esso esemplati vanno da quelli più antichi (Marcabru, Bernart de Ventadorn, Cercamon, Rigaut de Berbezill, Jaufré Rudel, Raimbaut d'Aurenga, Berenguier de Palazol, Peire Rogier, Peire d'Alvergne) a quelli più recenti, quali, ad esempio, Uc de Saint Circ, Guillem de Montaignagol, Garin d'Apchier, Peire Cardenal, Peire Guillem de Luzerna, Sordel, Gauceran de Saint Leidier, Bertran d'Alamano e Guiraut Riquier. Di molti trovatori, se ci fossero restate anche le musiche e non solo la rigatura, **R** sarebbe stato l'unica fonte musicale²⁷. Inoltre ci avrebbe potuto tramandare la musica di ben 36

²⁵ Cfr. E. AUBREY, *A Study of the Origins...*, cit., pp. 43-45.

²⁶ Cfr. E. AUBREY, *A Study of the Origins...*, cit., p. 287.

²⁷ Mi riferisco a Ademar de Rocaficha (1 canzone), Aimeric de Belenoi (10 canzoni), Aimeric de Sarlat (1 canzone), Albert Marques de Malaspina (1 canzone), Arnaut de Brancalo (1 canzone), Arnaut Catalan (1 canzone), Arnaut Peire d'Agange (1 canzone), Arnaut Plagues (1 canzone), Arnaut de Tintignac (1 canzone), Bernart (1 canzone), Bernart Arnaut de Moncuc (1 canzone), Bernart Arnaut Sabata (1 canzone), Bernart de Rovenac (1 canzone), Bernart de Venzac (1 canzone), Bertran (2 canzoni), Dalfi d'Alvergne (1 canzone), Enric II (1 canzone), Esperdud (1 canzone), Esquilla (1 canzone), Esteve (1 canzone), Faure (1 canzone), Folquet de Lunel (5 canzoni), Fraire menor (1 canzone), Garin d'Apchier (1 sirventese), Gauceran de Saint Leidier (1 canzone), Gavaudan (10 testi), Gormonda (1 sirventese), Granet (1 tenzone), Gui de Cavaillo (1 tenzone), Guillem (1 tenzone), Guillem de Balaun (1 canzone), Guillem de Biars (1 canzone), Guillem Figueira (5 testi), Guillem Godi (1 tenzone), Guillem de Montaignagol (7 testi), Guillem de Mur (3 tenzoni), Guillem de Salagnac (2 testi), Guiraut de Calanso (8 canzoni), Izarn Marques (1 canzone), Jaufré de Pon (1 tenzone), Joan Lag (1 tenzone), Jordan de l'Isle de Venessi (1 canzone), Maistre (1 tenzone), Maria de Ventadorn (1 tenzone), Marques (2 tenzoni), il Monge de Foissan (3 canzoni), N'At de Mons (1 sirventese), Olivier lo Templier (1 canzone), Ozil de Cardatz (1 canzone), Peire Basc (1 sirventese), Peire Bremon de Ricas Novas (8 testi), Peire de Bussignac (2 sirventesi), Peire de Corbiac (1 canzone), Peire Duran (3 testi), Peire Espaignol (3 canzoni), Peire Imbert (1 canzone), Peire de la Mula (2 sirventesi), Peire Torat (1 tenzone), Peire del Verm (1 canzone), Peire del Vilar (1 sirventese), Pons Fabre d'Uzes (1 sirventese), il Prebost de Valensa (1 tenzone), Raimon d'Avigno (1 sirventese), Raimon de Castelnuou (1 sirventese), Raimon de Durfort (1 sirventese), Raimon Escrivà (1 tenzone), Raimon Gaucelm de Beziers (2 testi), Raimon Rigaut (1 canzone), Raimon de las Salas (1 canzone), Richart I (1 canzone), Serveri de Girona (16 testi), Sifre

poesie di Aimeric de Peguillan, 5 di Albertet de Sestaro, 8 di Arnaut Daniel, 13 di Arnaut de Maroill (di lui, però, ci tramanda 4 *unica* musicali), 4 di Berenguier de Palazol (ma ce la tramanda *in unicum* per 8), 14 di Bernart de Ventadorn, 5 di Bertran de Born (ce ne trasmette *in unicum* solo una), 10 di Cadenet (ce ne trasmette solo una, *in unicum*), 11 di Daude de Pradas, 9 di Elias de Barjols, 9 di Elias Cairel, 2 di Elias Fonsalada, 7 di Folquet de Marseilla (ma ce ne tramanda ben 10 con musica), 6 di Folquet de Romans, 25 di Gaucelm Faidit (ce ne tramanda con musica ben 9, di cui una sola *in unicum*), 9 di Gausbert de Poicibot, 8 di Gui d'Uisel, 4 di Guillem Ademar (ce ne trasmette con musica solo una, ma *in unicum*), 4 di Guillem Augier Novella, 5 di Guillem de Berguedan, 6 di Guillem de Cabestaing, 3 di Guillem Magret, 10 di Guillem de Saint Leidier (ce ne tramanda solo una, con musica), 2 di Guiraut lo Ros, 29 di Guiraut de Borneill (con musica ce ne tramanda solo 4), 8 del Monge de Montaudou (con musica ce ne trasmette solo 2), 2 di Peire d'Alvergne (con musica ce ne tramanda solo una), 1 di Peire Bremon lò Tort, 57 di Peire Cardenal (ce ne tramanda con musica *in unicum* solo 3), 1 di Peire de Barjac, 1 di Peire Guillem de Luzerna, 4 di Peire Raimon de Tolosa, 5 di Peire Rogier, 28 di Peire Vidal (con musica ce ne tramanda ben 9, di cui 6 *unica*), 8 di Peirol (con musica ce ne tramanda solo 4, di cui 3 *unica*), 3 di Perdigo, 4 di Pistoleta, 15 di Pons de Capdoill (con musica ne abbiamo solo 1), 2 di Pons de la Garda, 2 di Raimbaut d'Aurenga, 8 di Raimbaut de Vaqueiras (con musica ne abbiamo 7), 4 di Raimon Jordan, 12 di Raimon de Miraval, 2 di Rigaut de Berbezill, 5 di Uc Brunet (con musica ne abbiamo solo 1 *in unicum*), infine 8 di Uc de Saint Circ.

Ma possiamo ora a considerare le musiche che **R** ci ha effettivamente e fortunatamente tramandato. Come si è già detto più volte, il codice **R** è quello che ci ha trasmesso il più alto numero di melodie: 160, contro le 81 di **G**, le 40 di **W** (più 15 anonimi) e le 21 di **X** (più 2 anonimi). Per alcuni poeti, inoltre, **R** è l'unico testimone musicale: Aimeric de Belenoi (1), Berenguier de Palazol (8), Bertran de Born (1), Cadenet (1), Guillem Ademar (1), Guiraut de Borneill (4), Guiraut Riquier (48), il Monge de Montaudou (2), Peire Cardenal (3), Pons d'Ortafas (1), Raimbaut de Vaqueiras (7) e Uc Brunet (1). Di alcuni poeti **R** ci tramanda il più alto numero di melodie rispetto agli

(1 tenzone), Sordel (6 testi), Tomas (1 tenzone), Torcafol (2 sirventesi), Turc Malec (1 sirventese), Uc (1 tenzone), Uc de la Bacalaria (1 canzone), Uc de Mataplana (1 sirventese), Uc de Murel (1 sirventese), Uc de Pena (1 canzone).

altri codici : Bernart de Ventadorn (13, rispetto alle 10 di **G**, le 8 di **W** e le 2 di **X**), Jaufré Rudel (4, contro 1 di **W** e 1 di **X**), Peire Vidal (9, contro le 5 di **G**, le 2 di **W** e le 2 di **X**), Raimon de Miraval (22, contro le 4 di **G**). Inutile dire – anche perché è già sufficientemente emerso dalle pagine precedenti – che il codice **R** contiene numerosi *unica* musicali (119 su 160) dei seguenti poeti : Aimeric de Belenoi (1), Arnaut de Maroill (4), Berenguer de Palazol (8), Bernart de Ventadorn (4), Bertran de Born (1), Cadenet (1), Gaucelm Faidit (1), Guillem Ademar (1), Guiraut de Borneill (4), Guiraut Riquier (48), Jaufré Rudel (3), Marcabru (2), il Monge de Montaudou (2), Peire Cardenal (3), Peire Vidal (6), Peirol (3), Pons d'Ortafas (1), Raimbaut de Vaqueiras (7), Raimon de Miraval (18), Uc Brunet (1).

Analizzando complessivamente e comparativamente quanto i nostri cinque codici ci hanno tramandato, sia con musica che senza, ci accorgiamo non soltanto che il numero dei testi presumibilmente associati, per tradizione, ancora alla musica – e quindi anche dei poeti – era in assoluto abbastanza elevato, ma che lo era anche in rapporto al numero totale dei testi poetici attribuiti dagli studiosi moderni (Pillet e Carstens) ad ogni singolo poeta. In base a questa analisi abbiamo formulato la seguente casistica : 1) poeti cui vengono attribuite molte poesie, delle quali molte presentano la rigatura musicale (15)²⁸ ; 2) poeti cui vengono attribuite molte poesie delle quali alcune hanno la sola rigatura musicale e molte altre anche la relativa melodia (9)²⁹ ; 3) poeti cui vengono attribuite molte poesie, di cui molte presentano soltanto la rigatura musicale e solo poche hanno anche la musica (26)³⁰ ; 4) poeti cui vengono attribuite molte

²⁸ Si tratta di Bertran Carbonel (16/18), Elias de Barjols (10/15), Elias Cairel (10/14), Folquet de Lunel (5/9), Folquet de Romans (6/13), Gausbert de Poicibot (11/15), Gavaudan (10/10), Guillem de Cabestaing (8/9), Guillem Figueira (5/12), Guillem de Montaignol (7/14), Guiraut de Calanso (8/12), Peire Bremon de Ricas Novas (8/21), Peire Rogier (6/9), Pons de la Garda (6/7), Serveri de Girona (11/28).

²⁹ Si tratta di Berenguer de Palazol (12/12/8), Bernart de Ventadorn (45/37/19), Folquet de Marseilla (23/20/13), Gaucelm Faidit (62/41/14), Guiraut Riquier (81/65/48), Peire Vidal (46/40/12), Peirol (31/26/17), Raimon de Miraval (47/35/22), Rigaut de Berbezill (11/7/5).

³⁰ Si tratta di Aimeric de Belenoi (22/11/1), Aimeric de Peguillan (53/40/6), Albertet de Sestaro (20/10/3), Arnaut Daniel (18/11/2), Arnaut de Maroill (26/19/6), Bertran de Born (46/8/1), Cadenet (25/11/1), Daude de Pradas (19/12/1), Gui d'Uisel (16/13/4), Guillem Ademar (12/6/1), Guillem Augier Novella (9/5/1), Guillem Magret (7/5/2), Guillem de Saint Leidier (16/12/1), Guiraut de Borneill (78/46/4), il Monge de Montaudou (18/10/2), Peire Cardenal (68/51/3), Peire Raimon de Tolosa (17/9/1), Perdigo (11/8/3),

poesie, di cui però solo poche presentano attualmente la rigatura musicale (19)³¹ ; 5) poeti cui vengono attribuite molte poesie, di cui però solo poche hanno la melodia (3)³² ; 6) poeti cui sono attribuite poche poesie, di cui quasi tutte hanno la rigatura musicale (69)³³ ; 7) poeti cui sono attribuite poche poesie, di cui solo pochissime hanno anche la melodia (4)³⁴. Ora, se sommiamo i poeti di cui ci è rimasto un numero alto – o comunque congruo rispetto al numero dei testi loro attribuiti – di melodie o di rigature ed i poeti di cui ci sono rimaste molte poesie ed un numero basso di melodie o di rigature, ci rendiamo subito conto che il totale della prima categoria è nettamente superiore a quella della seconda : 97 contro 47.

Un'altra considerazione sorge pure abbastanza immediata, vale a dire che i copisti di **W** e **X** disponevano di un numero adeguato di

Pistoleta (11/5/1), Pons de Capdoill (27/19/4), Raimbaut d'Aurenga (39/10/1), Raimbaut de Vaqueiras (36/17/7), Raimon Jordan (13/6/1), Uc Brunet (6/6/1), Uc de Saint Circ (40/11/3).

³¹ Si tratta di Arnaut Catalan (1/6), Bernart Marti (1/8), Bertran d'Alamano (3/24), Cercamon (2/9), Dalfi d'Alvergne (1/6), Gui de Cavaillo (1/6), Guillem de Berguedan (5/26), Guillem de la Tor (5/14), Guiraut lo Ros (2/6), Lamberti de Buvalé (1/9), Peire Guillem de Luzerna (2/5), Raimon de Castelnou (1/6), Raimon Gaucelm de Beziers (2/9), Raimon de las Salas (1/5), Sordel (6/37), Torcafol (2/7), Bernart (2/5), Granet (1/5).

³² Si tratta di Blacasset (13/2/1), Guiraut d'Espaigna (17/1/1), Marcabru (41/6/4).

³³ Si tratta di Ademar de Rocaficha (1/3), Aimeric de Sarlat (1/4), Albert marques de Malaspina (1/1), Arnaut de Brancalo (1/1), Arnaut Peire d'Agange (1/1), Arnaut Plagues (1/1), Arnaut de Tintignac (1/3), il Monge de Foissan (3/4), Guillem de Mur (3/4), Bernart Arnaut de Moncuc (1/1), Bernart Arnaut Sabata (1/1), Bernart de Rovenac (2/4), Bernart de Venzac (1/4), Bertran de Born lo fills (1/2), Bertran de Paris de Roergue (1/1), Elias Fonsalada (2/2), Enric II (1/2), Esperdut (1/3), Esquilla (1/1), Esteve (1/1), Faure (1/1), il Fraire menor (1/1), Garin d'Apchier (1/3), Gaucelm de Saint Leidier (1/2), Gausbert Amiel (1/1), Gormonda (1/1), Guillem (1/3), Guillem de Balaun (1/1), Guillem de Biars (1/1), Guillem Godi (1/1), Guillem de Salaignac (2/2), Guiraut de Salaignac (1/4), Izarn (1/1), Jaufré de Pon (1/1), Joan Lag (1/1), Jordan de l'Isla de Venessi (1/1), Maistre (1/1), Maria de Ventadorn (1/1), Marques (2/2), N'At de Mons (1/1), Olivier lo Templier (1/1), Ozil (1/1), Peire de Barjac (1/1), Peire Basc (1/1), Peire Bremon lo Tort (1/1), Peire de Bussignac (2/2), Peire de Corbiac (1/1), Peire Duran (3/3), Peire Espaignol (3/3), Imbert (1/1), Peire de la Mula (2/3), Peire Torat (1/1), Peire del Verm (1/1), Peire del Vilar (1/1), Pons Fabre d'Uzes (1/2), Prebost de Valensa (1/1), Raimon d'Avigno (1/1), Raimon de Durfort (1/1), Raimon Escriva (1/1), Raimon Rigaut (1/1), Richart I (1/1), Uc de Pena (1/3), Uc de Murel (1/1), Uc de Mataplana (1/2), Uc de la Bacalaria (1/4), Uc (1/2), Turc Malec (1/1), Tomas (1/1), Sifre (1/1).

³⁴ Si tratta di Beatritz de Dia (5/1/1), Jaufré Rudel (7/4/4), Jordan Bonel (3/1/1), Pons d'Ortafas (2/1/1).

Ed ecco ora una tavola riassuntiva delle concordanze :

R :	119
G :	39
W :	23
X :	5
R/G :	19
R/W :	1
R/X :	5
G/W :	3
G/X :	3
R/G/W :	10
R/G/X :	5
G/W/X :	2
R/W/X :	1

Tra queste concordanze, alcune mi sembrano molto significative in quanto convergono unitariamente su determinati poeti : **R/G** quattro volte su Bernart de Ventadorn e Raimon de Miraval e sette su Folquet de Marseilla ; il gruppo **R/G/W** che converge quattro volte su Bernart de Ventadorn, tre su Folquet de Marseilla e due su Gaucelm Faidit ; il gruppo **R/G/X** che converge tre volte su Gaucelm Faidit e due su Peire Vidal. Per quanto concerne il tipo di concordanze c'è da osservare che se da una parte sembra ovvia una maggioranza numerica dei gruppi **R/G** (19 casi) e **R/G/W** (10 casi) in quanto vi sono coinvolti i tre codici che in assoluto ci hanno tramandato il maggior numero di musiche, dall'altro, al contrario, mi sembra assai significativo che **R** concordi con **W** soltanto una sola volta, mentre ben cinque con **X** che è il codice che ci ha trasmesso il minor numero di melodie (**G** concorda con **X** soltanto tre volte).

Diamo ora uno sguardo alla tradizione musicale dei singoli trovatori, il cui esame critico mi sembra quanto mai interessante ed istruttivo per comprenderne il significato. Si osservi innanzitutto che su 45 poeti di cui ci sono rimaste melodie (esclusi gli anonimi) di ben 15 ci è pervenuta una sola melodia e per giunta *in unicum* : 6 sono in **R** (Aimeric de Belenoi, Bertran de Born, Cadenet, Guillem Ademar, Pons d'Ortafas e Uc Brunet), 6 sono in **W** (Beatritz de Dia, Blacasset, Daude de Pradas, Guillem Augier Novella, Guiraut d'Espaigna, Jordan Bonel), 1 in **G** (Peire Raimon de Tolosa), 1 in **X** (Raimbaut d'Aurenga), una infine, di Guglielmo IX, ci è stata

tramandata come *contrafactum* nel *Mistero di Sant'Agnese* (ms. Chigiano 151). Anche di altri tre trovatori c'è rimasta una sola melodia, ma non *in unicum* : una è di Guillem de Saint Leidier e ci è stata tramandata da due manoscritti (**R** e **G**) ; una è di Pistoleta e ci è stata tramandata, oltre che da **X**, anche, in versione francesizzata, dal ms. francese Paris, B.N., fr. 846 ; una infine è di Matfré Ermengau e ci è stata tramandata da quattro manoscritti contenenti i *Breviari d'Amor*. Si osservi che di tutti questi poeti, tranne Beatritz de Dia, Jordan Bonel e Uc Brunet, ci sono pervenuti molti testi poetici (fino ad un massimo di 39 per Raimbaut d'Aurenga e 46 per Bertran de Born), in gran parte associati alla musica tramite la rigatura musicale. Di cinque poeti ci sono pervenute due melodie : Arnaut Daniel (ambidue in **G**), Guillem Magret e Raimon Jordan (in **W**), il Monge de Montaudou (ambidue in **R**) e Peire d'Alvergne (1 in **W** ed 1 in **R/X**). Anche di questi poeti si conoscono numerosi testi (fino ad un massimo di 24 per Peire d'Alvergne), il che non fa che accrescere la sproporzione, già osservata in precedenza, tra il numero di poesie attribuite (dotate spesso anche di rigatura musicale) ed il basso numero di melodie pervenute fino a noi, o – come sarebbe più esatto dire – giunte a disposizione dei copisti che hanno redatto i cinque codici. Si osservi però che la melodia di *Lo clar temps vei brunezir* di Raimon Jordan ha avuto numerosi *contrafacta* e che quella di *Vas vos soplei, domna, premetramen*, sempre dello stesso autore, è stata utilizzata da Peire Cardenal per il suo sirventese *Rics hom que greu ditz veriat e leu men*. Di quattro poeti ci sono rimaste tre melodie : si tratta di Albertet de Sestaro (2 in **W**, 1 in **X**), Peire Cardenal (tutte in **R**), Perdigo (2 in **G**, 1 in **G/X**) ed Uc de Saint Circ (tutte in **G**). Anche per questi poeti vale lo stesso discorso fatto in precedenza (ad Uc de Saint Circ sono attribuiti 40 testi ed a Peire Cardenal 50). Di sei poeti ci sono pervenute quattro melodie : si tratta di poeti certamente famosi ed appartenenti alle prime generazioni dei trovatori : Gui d'Uisel (3 in **G**, 1 in **W**), Guiraut de Borneill (tutte in **R**), Jaufré Rudel (3 in **R** ed una, la più famosa, *Lanquan li jorn son lonc en mai*, in **R/W/X**), Marcabru (2 in **R** e 2 in **W**), Pons de Capdoill (2 in **G**, 1 in **W**, 1 in **R/X**) ed infine Rigaut de Berbezill (1 in **X**, 1 in **W**, 1 in **G/W**, 1 in **G/W/X**). In realtà **W** ci tramanda anche un'altra canzone di Rigaut de Berbezill, *Lo nous mes d'abril comensa*, ma si tratta di una versione troppo frammentaria per essere presa in seria considerazione critica. Come nei casi precedenti, anche qui si osservano non solo una notevole sproporzione tra testi attribuiti e melodie

pervenute (di Guiraut de Borneill si conoscono almeno 78 poesie e di Marcabru almeno 41), ma anche una preponderanza di melodie in versione unica. Soltanto due poeti sono presenti con sei melodie: Aimeric de Peguillan (4 in **G**, 1 in **R/G**, 1 in **R/W**) e Arnaut de Maroill (4 in **R** e 2 in **G**). Di tutti gli altri poeti - nove - c'è rimasta una produzione musicale più consistente: di Berenguier de Palazol ci sono pervenute 8 melodie e di Raimbaut de Vaqueiras 7, tutte in **R**; di Folquet de Marseilla 13 (così distribuite: 2 in **G**, 7 in **R/G**, 1 in **G/W** e 3 in **R/G/W**); di Peirol 17 (12 in **G**, 3 in **R**, 1 in **R/G**, 1 in **G/X**); di Gaucelm Faidit 14 (1 in **R**, 3 in **G**, 1 in **R/G**, 2 in **R/X**, 1 in **G/X**, 2 in **R/G/W**, 3 in **R/G/X**, 1 in **G/W/X**); di Peire Vidal 12 (6 in **R**, 2 in **G**, 1 in **W**, 1 in **R/G/W**, 2 in **R/G/X**); di Bernart de Ventadorn 19 (4 in **R**, 1 in **G**, 3 in **W**, 1 in **X**, 4 in **R/G/W**, 4 in **R/G**, 1 in **R/X**, 1 in **G/W**); di Raimon de Miraval 22 (18 in **R** e 4 in **R/G**); infine di Guiraut Riquier 48 (tutte in **R**). Concludendo, per 37 poeti (su 44) c'è rimasto un *corpus* di melodie che va da un minimo di una (per 18 poeti) ad un massimo di 8, mentre solo per 7 c'è pervenuto un numero consistente di melodie che va da un minimo di 12 ad un massimo di 48.

Per quanto concerne la fortuna e la disseminazione dei singoli poeti nel quadro complessivo della tradizione musicale osserviamo che più della metà (26) è stata tramandata da un solo manoscritto (quindi, *in unicum*), per un totale di 97 melodie: si tratta di Aimeric de Belenoi (1 in **R**), Arnaut Daniel (2 in **G**), Beatritz de Dia (1 in **W**), Berenguier de Palazol (8 in **R**), Blacasset (1 in **W**), Cadenet (1 in **R**), Daude de Pradas (1 in **W**), Guglielmo IX (1 in Vat. Chigi 151), Guillem Ademar (1 in **R**), Guillem Augier Novella (1 in **W**), Guillem Magret (2 in **W**), Guiraut d'Espaigna (1 in **W**), Guiraut de Borneill (4 in **R**), Bertran de Born (1 in **R**), Guiraut Riquier (48 in **R**), Jordan Bonel (1 in **W**), il Monge de Montaudou (2 in **R**), Peire Cardenal (3 in **R**), Peire Raimon de Tolosa (1 in **G**), Pistoleta (1 in **X**, ma si trova anche in una versione francesizzata nel codice 846 della Bibliothèque Nationale di Parigi), Pons d'Ortafas (1 in **R**), Raimbaut d'Aurenga (1 in **X**), Raimbaut de Vaqueiras (7 in **R**), Raimon Jordan (2 in **W**), Uc Brunet (1 in **R**), Uc de Saint Circ (3 in **G**). Sette poeti sono presenti in due manoscritti: Albertet de Sestaro (2 in **W**, 1 in **X**), Arnaut de Maroill (2 in **G**, 4 in **R**), Gui d'Uisel (3 in **G**, 1 in **W**), Guillem de Saint Leidier (1 in **R/G**), Marcabru (2 in **R**, 2 in **W**), Perdigo (2 in **G**, 1 in **G/X**), Raimon de Miraval (18 in **R**, 4 in **R/G**). Come si vede, anche in questi casi si tratta per la maggior parte di *unica*, tranne che per

Guillem de Saint Leidier (**R/G**) e per la canzone *Trop ai estat mon Bon Esper no vi* di Perdigo, tramandate da **G** e da **X**. Sei poeti sono tramandati in tre codici: Aimeric de Peguillan (4 in **G**, 1 in **R/G**, 1 in **R/W**), Folquet de Marseilla (2 in **G**, 7 in **R/G**, 1 in **G/W**, 3 in **R/G/W**), Jaufré Rudel (3 in **R**, 1 in **R/W/X**), Peire d'Alvergne (1 in **W**, 1 in **R/X**), Peirol, (12 in **G**, 3 in **R**, 1 in **R/G**, 1 in **G/X**), Rigaut de Berbezill (1 in **X**, 2 in **W**, 1 in **G/W**, 1 **G/W/X**). Anche per questo gruppo notiamo che le melodie *in unicum* sono in netta maggioranza rispetto a quelle tramandate in due o tre codici. Infine, i poeti presenti in quattro codici diversi sono quattro: Bernart de Ventadorn (9 *unica* e 10 in due o tre codici), Gaucelm Faidit (4 *unica* e 10 in due o tre codici), Peire Vidal (9 *unica* e 3 in tre codici), Pons de Capdoill (1 in **W**, 2 in **G**, 1 in **R/X**: 3 *unica* ed 1 in due codici). In questo gruppo il rapporto tra *unica* e melodie in più codici è certamente più equilibrato, tranne che nel caso di Peire Vidal. Fa caso a parte, invece, Matfré Ermengau, la cui *unica* melodia ci è stata trasmessa insieme ai *Breviari d'Amor*.

Sempre in tema di concordanze o di melodie in più versioni - tema complementare a quello della fortuna e della disseminazione -, osserviamo ancora che nessuna melodia ci è stata tramandata da tutti e quattro i codici con musica conosciuti. Diciotto melodie ci sono state trasmesse da tre codici: 10 in **R/G/W**, 5 in **R/G/X**, 2 in **G/W/X** ed una sola in **R/W/X**. Nel caso del gruppo **R/G/W** abbiamo quattro melodie, comuni ai tre codici, di Bernart de Ventadorn, tre di Folquet de Marseilla, due di Gaucelm Faidit ed una di Peire Vidal; per il gruppo **R/G/X** abbiamo tre melodie di Gaucelm Faidit e due di Peire Vidal; per il gruppo **G/W/X** abbiamo due melodie, una di Gaucelm Faidit e l'altra di Rigaut de Berbezill; per il gruppo **R/W/X**, infine, abbiamo una sola melodia di Jaufré Rudel (*Lanquan li jorn son lonc en mai*). Le melodie tramandate da due manoscritti sono 31, così ripartite: 19 per il gruppo **R/G** (7 per Folquet de Marseilla, 4 per Bernart de Ventadorn e Raimon de Miraval, 1 rispettivamente per Aimeric de Peguillan, Gaucelm Faidit, Guillem de Saint Leidier e Peirol); 5 per il gruppo **R/X** (così ripartite: 2 in Faidit ed 1 rispettivamente in Bernart de Ventadorn, Peire d'Alvergne e Pons de Capdoill); 3 per i gruppi **G/W** (Bernart de Ventadorn, Folquet de Marseilla e Rigaut de Berbezill) e **G/X** (Faidit, Peirol e Perdigo); 1 infine, per il gruppo **R/W** (Aimeric de Peguillan). Come si vede, le melodie entrate in tre codici sono di Bernart de Ventadorn, Folquet de Marseilla, Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Rigaut de Berbezill e Jaufré

Rudel ; quelle entrate in due manoscritti sono di Folquet de Marseilla, Bernart de Ventadorn, Raimon de Miraval, Aimeric de Peguillan, Gaucelm Faidit, Guillem de Saint Leidier, Peirol, Peire d'Alvergne, Pons de Capdoill, Perdigo e Rigaut de Berbezill.

Se si considera che le melodie trobadoriche (escluse sempre le 24 "anonime") pervenute fino ai copisti che hanno redatto i nostri quattro (in realtà cinque) codici (ed ora pervenute fino a noi) sono 238 è quanto mai sorprendente che di queste ben 186 (escluso Guglielmo IX d'Aquitania) siano in versione unica mentre solo 49 (esclusi Matfré Ermengau e Richart I) siano state accolte in due o tre codici. Ciò significa che la maggior parte di queste melodie ha avuto una "tradizione" del tutto particolare, le cui modalità e specificità, i cui caratteri è ora estremamente difficile definire. Una cosa è comunque certa, e cioè che la maggior parte di esse deve aver avuto una circolazione molto ristretta e circoscritta, vale a dire una diffusione limitata ad alcuni centri culturali e forse solo in determinati momenti storici. In tutti i casi è evidente che i copisti, nel momento in cui trascrissero i loro codici, pur sapendo che molte delle canzoni da loro copiate erano ancora cantate – come dimostrano appunto la presenza della rigatura musicale o lo spazio lasciato libero per essa –, devono aver avuto molta difficoltà nel trovare esemplari forniti anche di notazione musicale dai quali copiare le melodie, forse per la loro rarità³⁸. Tutto questo dimostra che le melodie devono aver avuto una tradizione (vale a dire una circolazione e una trasmissione) diversa ed indipendente da quella dei testi poetici e che il materiale musicale, almeno fino alla costituzione dei grandi canzonieri giunti fino a noi, non proveniva dalle stesse fonti che ci hanno tramandato i testi letterari, probabilmente da fonti di natura diversa e con caratteristiche del tutto differenti.

Tornando ora alle concordanze, a parte il caso di Bernart de Ventadorn, colpiscono alcune concordanze di **R** e **G** con i due codici francesi **W** e **X** : è il caso di Perdigo (**G/X**), di cui ci sono

³⁸ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, cit., p. 8 : «[...] for a manuscript with songs was rarely, if ever, a book from which to perform the preserved repertory. Thus, in the second half of the thirteenth century, performers continued to sing from memory as if nothing had ever been written down». A proposito delle melodie contenute nel codice **R** van der Werf scrive che «for almost every song, the collectors must have had great difficulty finding someone who either knew the melody or had a written copy of it» (p. 18).

rimaste solo tre melodie, due delle quali *unica* in **G** e di Pons de Capdoill (**R/X**), la cui notorietà negli ambienti del Nord della Francia è testimoniata, comunque, anche da un'altra canzone conservata *in unicum* in **W**. Colpisce inoltre la grande diffusione di Gaucelm Faidit in **W** e specialmente in **X** : 3 melodie in **W** e 7, su un totale di 14, in **X**. Anche Peire d'Alvergne, di cui ci sono rimaste solo due melodie su un totale di 24 poesie a lui attribuite, è testimoniato fondamentalmente da **X** e da **W** (1 in **W** ed 1 in **R/X**). Rigaut de Berbezill ci è stato tramandato anch'esso, per la maggior parte, dai codici francesi, per non parlare poi di Albertet de Sestaro, Beatritz de Dia, Blacasset, Daude de Pradas, Guillem Augier Novella, Guillem Magret, Jordan Bonel, Pistoleta, Raimbaut d'Aurenga e Raimon Jordan che ci sono stati trasmessi solo dai due codici francesi **X** e **W** (l'unica melodia conosciuta di Pistoleta è anche nel codice francese 846 della Bibliothèque Nationale di Parigi). Alquanto singolare è invece la scarsa presenza di un poeta della fama di Peire Vidal nei due codici francesi : su un totale di 12 melodie, 6 sono in **R**, 2 in **G**, 1 in **W**, 1 è comune a **R/G/W** e 2 sono comuni a **R/G/X**. Al contrario, assai più singolare è invece la presenza di Peirol in **X** (con una melodia comune a **G/X**), poeta di cui ci sono rimaste molte melodie (17), quasi tutte in **G** (14 e solo 4 in **R**). Come si vede, la percentuale delle melodie contenute in **X** è molto alta e sta alla pari con quella di **G** e **R** che ne contengono rispettivamente 11 e 9 ; **X**, inoltre, concorda 5 volte con **G** e con **R** e 3 volte con **G/R**.

Bernart de Ventadorn è uno dei pochi poeti, insieme a Gaucelm Faidit, Peire Vidal e Pons de Capdoill, le cui melodie, nel loro complesso, siano state accolte in tutti e quattro i canzonieri, con un massimo di tre concordanze. Il *corpus* musicale di Bernart de Ventadorn ammonta a 19 melodie delle quali 13 in **R**, 10 in **G**, 8 in **W** e 2 in **X** ; nove sono *in unicum* e 10 sono in comune tra i quattro codici ; di quelle *in unicum*, 4 sono in **R**, 3 in **W**, 1 in **G** ed 1 in **X** ; 4 sono in comune tra **R** e **G**, una è in comune tra **R/X**, una tra **G/W** e quattro sono in comune tra **R/G/W**. Desta una certa meraviglia la quasi totale assenza di Bernart de Ventadorn dal canzoniere **X**, assenza che non può essere interamente spiegata con la circostanza che **X**, essendo una raccolta francese, ha accolto soltanto una piccolissima minoranza del repertorio trobadorico provenzale. Bisogna infatti considerare che Bernart de Ventadorn fu uno dei trovatori più conosciuti e divulgati anche in area francese, come ci testimonia anche il codice **W** che dà largo spazio alle canzoni di

Bernart (8). Il fatto, dunque, che **X** contenga solo due melodie di Bernart de Ventadorn – *La doussa votz ai auzida e Quan vet la flor, l'erba vert e la foilla* (anche la melodia di *Can vet la lauzeta mover* è presente in **X**, ma solo nel *contrafactum* francese *Plaine d'ire et de desconfort*; non serve quindi come testimonianza della fortuna della *Lauzeta* in quanto tale – testo e musica – ma solo della sua musica) – è a mio avviso una ulteriore dimostrazione della maggiore antichità del codice stesso, la cui costituzione risalirebbe, in tal caso, al periodo iniziale della penetrazione delle canzoni di Bernart in area francese. I compilatori del canzoniere **X** – certamente il codice più antico tra i quattro che ci hanno trasmesso musiche trobadoriche – dovettero avere a loro disposizione solo poche melodie di Bernart de Ventadorn, probabilmente perchè a quel momento nel Nord della Francia non si era ancora stratificata una forte e consistente tradizione delle opere bernardiane.

Al termine di queste osservazioni di carattere puramente repertoriale e statistico risulterà chiaro che, a mio avviso, i codici **X** e **W** rivestono una particolare importanza ed un ruolo estremamente significativo per svariati motivi: 1) per la loro maggiore antichità rispetto a **G** e **R**; 2) per essere stati redatti in aree geografico-culturali cosiddette "laterali" (Francia del Nord) rispetto ai luoghi d'origine del repertorio poetico-musicale in essi contenuto – mi riferisco ovviamente solo alle sezioni provenzali e trobadoriche (anche il codice **G** appartiene ad un' area "laterale", l'Italia settentrionale, ma Ugo Sesini avanza l'ipotesi che il suo notatore «si sia servito di un modello riprodotto forme semeiografiche spiccatamente aquitane» e che la Francia meridionale sia «il paese d'origine» delle versioni melodiche in esso contenute)³⁹; 3) per la presenza in essi di trovatori che non figurano negli altri due manoscritti; 4) per l'alto numero di pezzi con musica e di melodie *in unicum*, specialmente in **W**, anche in rapporto al numero totale dei componimenti trobadorici in essi contenuti; 5) per le scelte musicali in essi rappresentate, scelte collegate a precisi ambienti culturali, a specifiche tendenze di gusto, forse anche a determinati repertori

³⁹ Cfr. U. SESINI, *Le melodie trobadoriche...*, cit., pp. 19 e 21; si legga anche a p. 21: «Il Canzoniere G ripete, o traduce a suo modo, forme semeiografiche più antiche e più vicine alla caratteristica notazione aquitana, quale era innanzi l'avvento delle forme decisamente quadrate. Di qui nasce un quesito: «La lezione delle melodie, tenuto conto che la Francia meridionale ne è il paese d'origine, sarà essa pure più vicina alle versioni originarie?».

giullareschi e che rappresentano un repertorio ancora vivo, conosciuto e forse ancora praticato a differenza di **G** e **R** che sono stati redatti, forse, con criteri più spiccatamente antologici; 6) infine, perchè ci testimoniano una fase molto significativa, certamente molto antica, della penetrazione e della "fortuna" del repertorio musicale trobadorico in area francese con poeti, testi e melodie *in unicum*, usciti forse già molto presto dalla circolazione. Con questo non intendo minimamente diminuire l'enorme importanza che hanno i codici **G** e **R** per la conoscenza della musica trobadorica: certamente essi ci hanno tramandato un numero maggiore di poesie e di melodie e molti più *unica* – vedi i casi di Guiraut Riquier, Raimon de Miraval, Raimbaut de Vaqueiras, Guiraut de Bornieill e Berenguier de Palazol per **R** e Folquet de Marseilla, Gaucelm Faidit, Aimeric de Peguillan, Peirol e Gui d'Uisel per **G** –; ma **X** e **W** nascondono, a mio avviso, caratteristiche ed aspetti molto più significativi.

5. I canzonieri "musicali": genesi, significato, funzione e contenuto

Si è detto più volte che i nostri cinque codici devono essere considerati come dei veri e propri "canzonieri musicali", il che è tautologico se ci riferiamo al fatto che tutti e cinque i codici hanno la notazione musicale o quantomeno la rigatura musicale o lo spazio lasciato per essa, ma lo è molto meno se ci riferiamo al genere ed al tipo di libro prodotto. Difatti ci si potrebbe legittimamente chiedere se il canzoniere contenente anche la musica rappresenti in realtà un tipo di libro diverso, nelle caratteristiche e nel contenuto, da quello senza musica; se cioè, esso sia da considerare un tipo di libro a sé, del tutto particolare, un vero e proprio "canzoniere musicale", appunto, una antologia redatta con criteri musicali e sulla base di scelte principalmente, se non addirittura esclusivamente, di ordine musicale più che poetico. J.-B. Beck è dell'opinione che «tanto dal punto di vista dei testi, che della musica, le melodie delle canzoni trovadoriche rappresentano una cernita di quanto di meglio produsse l'arte trovadorica⁴⁰, e che nella "fortuna" di un testo poetico abbia influito anche la presenza o meno della musica,

⁴⁰ Cfr. J.-B. BECK, *Le melodie dei Trovadori*, cit., p. 58.

presenza legata, a sua volta, principalmente alla qualità artistica della musica stessa⁴¹ :

Prese insieme, le 259 melodie trovadoriche formano una ragguardevole Antologia. Naturalmente le melodie dei migliori e più importanti trovadori si trasmettevano più facilmente e più sicuramente di altre canzoni di minor valore, e trovavano più facilmente accoglienza nelle collezioni. Noi possiamo effettivamente dimostrare che le melodie trovadoriche pervenuteci, rappresentano una selezione delle opere liriche poetiche e musicali dei trovadori.

In favore di questa supposizione, testimonia il numero delle canzoni contenute negli autentici florilegi provenzali Dc ed F, e di quelle riportate nel nostro indice generale delle canzoni con melodie, poichè di alcuni dei poeti rappresentati nei florilegi citati, e soltanto di questi, vennero riprodotte anche le melodie, talvolta nello stesso ordine. [...] Siccome poi gli antichi chiamavano tali collezioni col nome di *Florilegia*, così appare chiaramente che questa denominazione si accorda colla notizia che il Ferrari curò un estratto delle canzoni di tutti i buoni trovadori. E le melodie di queste sentenze poetiche possono aver anche influito sulla diffusione loro, e raccomandato la loro raccolta in florilegi. [...]

E' impossibile poter attribuire alla cecità del caso, che le canzoni dei trovadori citati, le cui melodie esistono in altri mss., e soltanto esse, abbiano trovato posto nel ms. della *Chigiana*. Questi incontri si pronunciano favorevolmente per l'accettazione dell'ipotesi, che i copisti, ai quali noi dobbiamo le melodie rimasteci, si proponessero di raccogliere il meglio che potessero aver sotto mano, e che, nel fatto, le 259 melodie trovadoriche abbiano formato una antologia musicale di tutto ciò che di meglio offriva la lirica trovadorica. I testi delle canzoni, le cui melodie sono conservate nei mss., sono assai più frequentemente riprodotti in proporzione agli altri testi, di cui non ci giunse la musica. Tutto sommato le canzoni trovadoriche salgono a circa 2600, che si incontrano sparse in collezioni, a gruppi, da 50 fino a 1200 per ciascun gruppo, ma la riproduzione delle 259 canzoni annotate, supera quasi del triplo quella delle 2350 canzoni giunteci senza la musica.

Elizabeth Aubrey osserva giustamente che la teoria di Beck, vale a dire che «the melodies that do survive were considered, like the poems of the 'florilegia', to be representative of the best of the tradition», se da una parte «seems satisfying to the musicologist who

⁴¹ Cfr. J.-B. BECK, *Le melodie dei Trovadori*, cit., pp. 55 e 58.

struggles with how to interpret the meager melody transmission as opposed to the wealth of the poetic one», dall'altra «it does not explain why scribes allowed space for recording melodies that were never entered»⁴². Di conseguenza, si chiede la Aubrey, «if these tunes were the best ones, then why do we not find scores of *contrafacta* instead of only a handful? Why were not those empty staves filled with these 'best' tunes?»⁴³. In realtà, il fatto che i copisti volessero tramandarci i «'best' tunes»⁴³ della tradizione trobadorica non significa affatto che questi ultimi, proprio in quanto tali, fossero necessariamente facilmente accessibili o disponibili. Questo è dimostrato non soltanto dal fatto che, in concreto, ci sono pervenute solo poche melodie in rapporto ai testi poetici – in tutto 262, di cui 238 attribuibili e 24 anonime –, ma anche dal fatto che la maggior parte di esse sono *in unicum* (207 su 262). Già Ugo Sesini aveva accennato al fatto che «difficile era procurarsi la musica e che essa proveniva da fonte diversa da quella letteraria ed anche da fonti molteplici»⁴⁴. Questo è certamente vero: difatti il basso numero di melodie pervenuteci, in rapporto a quello dei testi poetici conosciuti, ed il carattere occasionale e saltuario con cui esse sono distribuite nei codici non soltanto sono da collegare, in parte, anche con l'evidente difficoltà da parte degli amanuensi di trovare fonti ed esemplari notati da cui copiare la musica, ma dimostrano in modo abbastanza eloquente che le melodie non hanno seguito lo stesso cammino delle poesie alle quali erano associate; in una parola che hanno avuto una tradizione diversa e indipendente. Il basso numero di melodie pervenuteci, quindi, non dipende tanto dal fatto che gli amanuensi avrebbero voluto tramandarci soltanto un florilegio, una scelta limitata di melodie, le più belle o le più diffuse – rimaste comunque poche, data anche la grande distanza cronologica tra l'epoca in cui furono composte ed il momento nel quale sono state copiate –, ma dipende piuttosto dalle diverse modalità di tradizione e di trasmissione delle melodie stesse e dalla natura degli esemplari dai quali copiavano. Questo ovviamente non esclude affatto che le melodie che ci sono rimaste possano essere state le più divulgate e forse anche le più belle, le migliori di tutto il repertorio. Ma, anche ammettendo che i copisti abbiano voluto tramandare solo un

⁴² Cfr. E. AUBREY, *A Study of the Origins...*, cit., p. 289.

⁴³ Cfr. E. AUBREY, *A Study of the Origins...*, cit., p. 289.

⁴⁴ Cfr. U. SESINI, *Le melodie trobadoriche...*, cit., p. 13.

florilegio di melodie, scelte tra le più belle e le più famose, rimane comunque, pur sempre, il problema di fondo che sta alla base di tutto e dalla cui soluzione dipendono anche il senso e la correttezza degli interrogativi che ci siamo posti precedentemente: mi riferisco alla necessità di comprendere se i nostri cinque codici sono stati organizzati, come tutti gli altri, con l'unico scopo di tramandare solo testi poetici (in questo caso la notazione musicale rappresenterebbe soltanto un ulteriore elemento esornativo, quasi a dare maggiore autorevolezza, imponenza e prestigio al codice stesso), oppure se essi sono stati concepiti già fin dall'inizio come veri e propri "canzonieri musicali", cioè come libri destinati per loro stessa essenza e natura a tramandarci un determinato repertorio musicale e quindi organizzati solo in base a criteri ed a scelte esclusivamente di ordine musicale. La risposta di J.-B. Beck sembra quasi automatica: si tratta di florilegi musicali; più sfumato è invece il parere di Ugo Sesini: «Il codice G, come gli altri, è un florilegio poetico redatto con l'evidente proposito di accogliervi tutte o quasi tutte le melodie delle canzoni»⁴⁵. Anche Elizabeth Aubrey non sembra allontanarsi da questo punto di vista⁴⁶:

Those manuscripts that do have music are so few in number, that whether or not they are representative of the original melodic repertoire is uncertain. Even the manuscripts having music are mainly poetic sources, in which the texts were copied first, and the music, if available, later. This is evident from the fact that many staves were left blank in some of the sources containing music. In R, the consistent addition of melodies was not even projected until after the scribe had copied over ten folios containing mostly poems and only a few tunes. [...] Whether this means that the recorded melodies are the best of the repertoire (as Beck believed), that there was never a long written tradition of the tunes (as van der Werf apparently assumes), or that the poems were not always sung (contrary to almost universal belief), is and will probably remain uncertain. What it does mean is that the scribes and their patrons were far more concerned with preserving the poets' texts than the melodies associated with them, and this must be borne in mind when examining those melodies that do survive.

A proposito delle prime pagine del codice R che contengono quasi esclusivamente testi poetici e solo poche melodie la Aubrey è

⁴⁵ Cfr. U. SESINI, *Le melodie trobadoriche...*, cit., p. 13.

⁴⁶ Cfr. E. AUBREY, *A Study of the Origins...*, cit., p. 175.

del parere che in esse «apparently staves were entered only when music was immediately available»⁴⁷; solo in un secondo momento gli amanuensi si sarebbero decisi a lasciare lo spazio libero per la rigatura musicale in coincidenza con la prima strofe di tutti i testi poetici (si veda quanto abbiamo scritto precedentemente, citando alcune affermazioni della Aubrey in proposito). Anche Hendrik van der Werf, parlando del codice R, sembra propendere per l'idea che esso non sia stato concepito come un vero e proprio canzoniere "musicale"⁴⁸:

The collectors of other chansonniers evidently decided in advance whether their books were to contain texts and melodies or exclusively poems. If they decided to include the music, space was left for staves from the first song on. For the first 75 songs in MS R, however, the text scribe left space for staves only for numbers 4, 10, 15, 19, 22, 39, 43, 51, 58, 65, and 74; those for songs 19, 39, 65, and 74 remained empty. Song 43 (P-C 242,69) is actually the first strophe of number 41, which has no music. Beginning with song 76 (which is the 26th in a group of 29 songs attributed to Guiraut de Borneill) and going through song 925, the capriciousness is reduced slightly and staves are drawn for all songs, but very few of them are supplied with neumes. [...] The rest of the manuscript contains pieces of various natures, none of which have music; only for those on the very last couple of folios did the text scribe leave space for staves. [...] The haphazard presence of staves and music makes it very unlikely that the melodies preserved in MS R came from one single written source.

Al contrario, il codice W, secondo il parere di van der Werf, sembra essere stato pianificato ed organizzato fin dall'inizio in tutti i suoi dettagli⁴⁹:

Unlike those of MS R, the compilers of MS W must have had a rather precise plan for their book and, before they put one word on parchment, they must have had almost all of their songs either in written form or in their memory.

Indipendentemente dai motivi che possono aver indotto gli amanuensi di R ad aggiungere la rigatura musicale per tutte le

⁴⁷ Cfr. E. AUBREY, *A Study of the Origins...*, cit., p. 220.

⁴⁸ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, pp. 17-18.

⁴⁹ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 21.

canzoni, resta il problema di stabilire la natura e le caratteristiche dei canzonieri che contengono anche la musica.

In linea generale c'è da dire che durante il Medioevo il libro scritto – nel nostro caso i canzonieri –, specialmente se ricco di miniature, finemente decorato e corredato di notazione musicale, fungeva quasi certamente da "oggetto", da oggetto prezioso da tenere in bella mostra; era in sostanza – per usare l'espressione di van der Werf – uno "status symbol"⁵⁰, e serviva presumibilmente solo come "contenitore", come testimone e depositario di un dato repertorio poetico e musicale o di una data tradizione culturale⁵¹. Il canzoniere non era certamente un libro d'uso, specialmente all'epoca in cui la maggior parte dei canzonieri fu redatta; i giullari o comunque gli esecutori avranno cantato le loro canzoni – quando non le conoscevano già a memoria – da fogli volanti, da *rotuli* (è il caso del famoso *rotulus* con le canzoni di Martin Codax), da *Liederbücher* o "raccolte d'autore" o da *Gelegenheitssammlungen*, unici depositari del loro repertorio. Già questo ci dovrebbe far riflettere non solo sul significato delle melodie tramandateci dai codici ma anche sul loro valore e sulla loro affidabilità, dal momento che non servivano per l'esecuzione.

Un secondo punto sul quale riflettere è quello relativo al fatto che gli amanuensi che hanno redatto i codici con musica (o preparato per accoglierla) non copiavano i testi poetici da esemplari contenenti anche la musica ma da fonti, da modelli, contenenti solo i testi. Questa circostanza è stata chiarita in modo soddisfacente e persuasivo già da J.-B. Beck ed ora, recentemente, anche da Elizabeth Aubrey e da Hendrik van der Werf. Ma, a mio parere, ci sono anche altri due elementi che confermerebbero – almeno limitatamente al codice G – il fatto che i copisti copiavano i loro testi da esemplari senza musica. Il primo riguarda il fatto che in tre casi l'amanuense di G ha copiato di seguito, dopo la prima, anche la seconda strofe (lasciando lo spazio per la rigatura musicale anche in corrispondenza di quest'ultima), forse inavvertitamente, forse perché non si era accorto che ad un dato punto terminava la prima strofe, forse perché supponeva che questa fosse molto più lunga o forse perché

⁵⁰ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 10.

⁵¹ Cfr. A. ZIINO, «Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento», in *Studi musicali*, VII (1978), pp. 39-83 : 58; A. ZIINO, «La laude musicale del Duecento: nuove fonti scritte e tradizione orale», in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, 1989, pp. 1465-1502 : 1484.

così si presentava nel codice da cui copiava. Si tratta delle canzoni *Non es meravilla s'eu chan* (f.9r) (vedi Foto 1), *Quan par la flors josta-l vert foill* (f. 10v) e *Per dan que d'amor m'aveigna* (f. 46r) (vedi Foto 2). Ma la cosa più interessante e significativa è che all'inizio della seconda strofe il copista non ha usato né la lettera maiuscola né il segno di paragrafo; quest'ultimo è stato aggiunto dopo, forse dal copista musicale: nella prima canzone si trova sotto la prima lettera della seconda strofe, nella seconda canzone accanto alla prima lettera e nella terza sopra, già sul pentagramma. Nel caso della prima e della terza canzone il copista musicale ha riscritto consapevolmente (ma con qualche errore) la musica anche sulla seconda strofa; nella seconda, invece, la rigatura musicale in corrispondenza con la seconda strofe è rimasta vuota, senza notazione. Ora, un fenomeno di questo genere non sarebbe mai potuto avvenire se l'amanuense avesse copiato i testi da un esemplare contenente anche la musica⁵²: difatti, in tal caso, già nel modello, come di norma, la prima strofe sarebbe stata chiaramente distinta da tutte le altre (a partire già dalla seconda) proprio in quanto corredata di notazione musicale, ovvero proprio per la presenza della musica.

Un'altra "spia" che mi induce a ritenere che i copisti trascrivessero i loro testi da codici non musicali ce la offrono i ff. 4v-5r, 6r e 7r del codice G (vedi Foto 3, 4, 5) dai quali emergono molto chiaramente i tre stadi successivi di confezione del codice: il primo copista ha copiato il testo poetico, lasciando però, in corrispondenza con la prima strofe e tra un rigo e l'altro del testo, lo spazio necessario per la rigatura musicale; successivamente un altro copista ha inserito la rigatura musicale ed ha trascritto la musica, ma, dal momento che il primo copista aveva scritto il testo poetico in modo troppo largo rispetto a quello con cui egli aveva copiato la musica, cancella parzialmente il testo scritto in precedenza e lo ricopia (o lo fa ricopiare dal primo copista) in modo da far corrispondere ciascuna sillaba a ciascuna nota o gruppo di note. Ma il fatto interessante è che egli tralascia di cancellare sia il testo che la rigatura musicale della parte terminale della strofe, ormai in sovrappiù. Se la mia interpretazione di questa particolarità del codice

⁵² Il fenomeno è stato osservato anche da H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 16, il quale, come me, così conclude: «More importantly, they also suggest that, at least initially, he copied from exemplars which did not contain the melody.»

G è esatta, credo che essa possa valere come prova del fatto che il copista di G copiava i testi poetici da un codice senza musica, altrimenti un fenomeno di questo tipo non sarebbe mai potuto avvenire.

Viceversa, il copista che ha trascritto i testi e le melodie di Guiraut Riquier nel codice R copiava da un esemplare – come risulta dall'annotazione a f.110 : «deficit q(ui)a deficiebat i(n) exemplari» – che avrà contenuto presumibilmente sia i testi poetici che le melodie. Questo si desume da una didascalia a f. 107v nella quale si fa riferimento ad un segno – una croce – presente nella notazione musicale, sul pentagramma, a metà della prima strofe, in corrispondenza dell'ultima sillaba della parola "obediens". Ora, un tale riferimento tecnico, nella didascalia, non avrebbe senso se non si potesse far ricorso direttamente alla musica : insomma non sarebbe comprensibile in un codice che contenesse solo i testi poetici. Ecco il testo della didascalia così come si legge in R⁵³ :

Aissi no cap tornada

Ca(n)so redo(n)da et / e(n)cadenada de motz e de so d'e(n) Gr.
Riq(u)ier, facha l'a(n) m.cc.lxxxii. / e(n) abril. E l so de la cobla
sego(n)da pren se el miehc de la pre-/mieira e sec se tro la fi,
pueys torna al comensame(n) e fe-/nis el mieg aisi co es senhat ;
et aisi ca(n)ta se la iiii^a. e la vi^a., e / la t(er)sa e la v^a. aisi co la
p(re)mieira ; e no y cap retornada.

Pus sabers no-m val ni sens

Le canzoni di Guiraut Riquier ci sono state tramandate anche dal codice C (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856) che, come risulta dalla rubrica posta in epigrafe al codice stesso (f.288v), risulta essere stato copiato dal *libre* autografo dello stesso Guiraut Riquier ⁵⁴ :

Aissi comensan lo cans d'en / Guiraut Riquier de Narbona /
enaissi cum es de cansos e de / verses e de pastorellas e de /
retroenchas e de descortz e d'al-/bas e d'autres diversas obras /
enaissi adordenadaments cum / era adordenat en lo sieu libre./

⁵³ Il testo è preso da V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, «Il canzoniere di un trovatore: il "libro" di Guiraut Riquier», in *Medioevo romanzo*, V (1978), pp. 216-259, ora anche in V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 87-124 : 97, dal quale d'ora in poi cito.

⁵⁴ Il testo è preso da V. BERTOLUCCI, «Il canzoniere di un trovatore...», cit., p. 92.

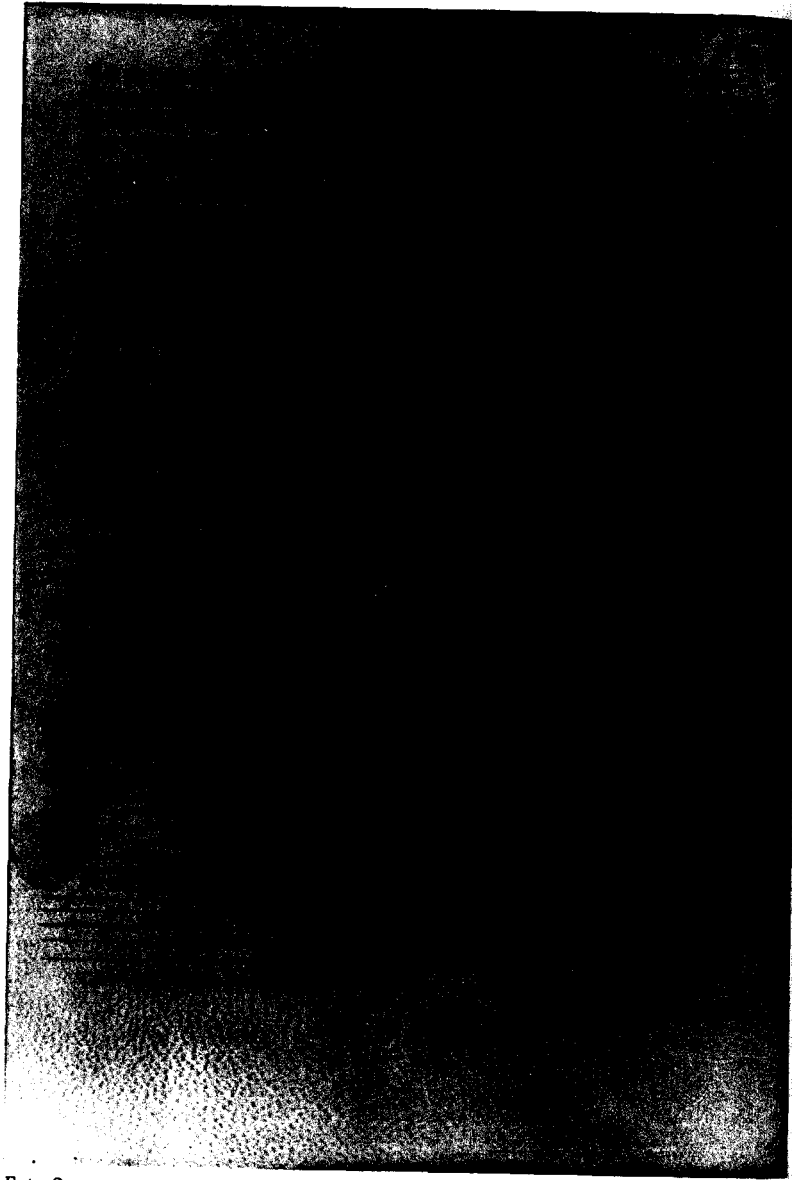


Foto 2
Mil., Bibl. Ambrosiana, R 71 Sup., f. 46 r.

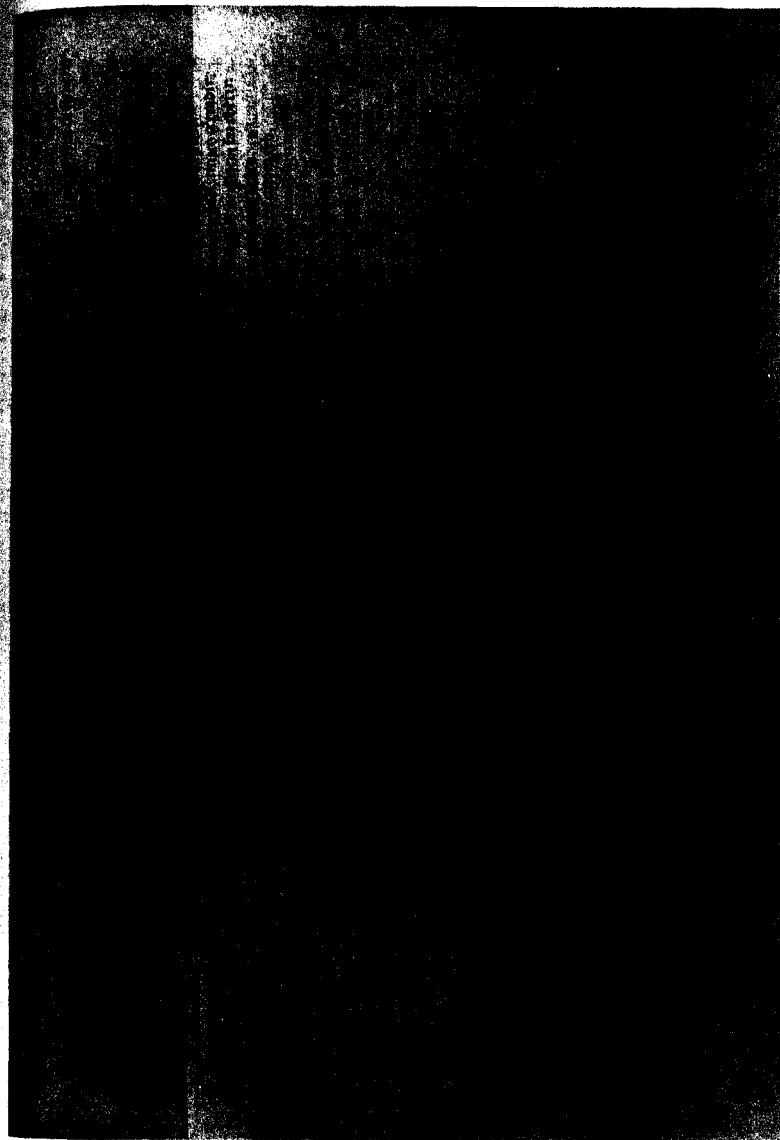


Foto 3
Mil., Bibl. Ambrosiana, R 71 Sup., f. 4 v. - 5 r.

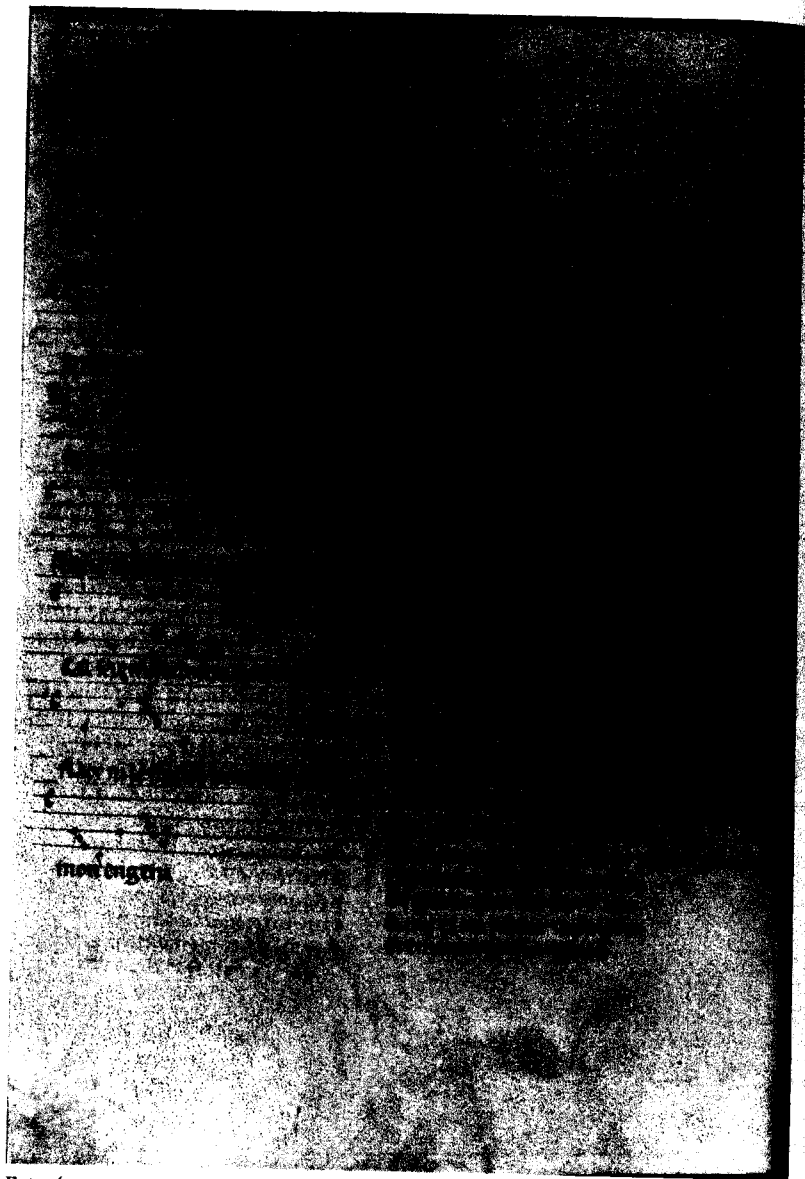


Foto 4
Mil., Bibl. Ambrosiana, R 71 Sup., f. 6 r.

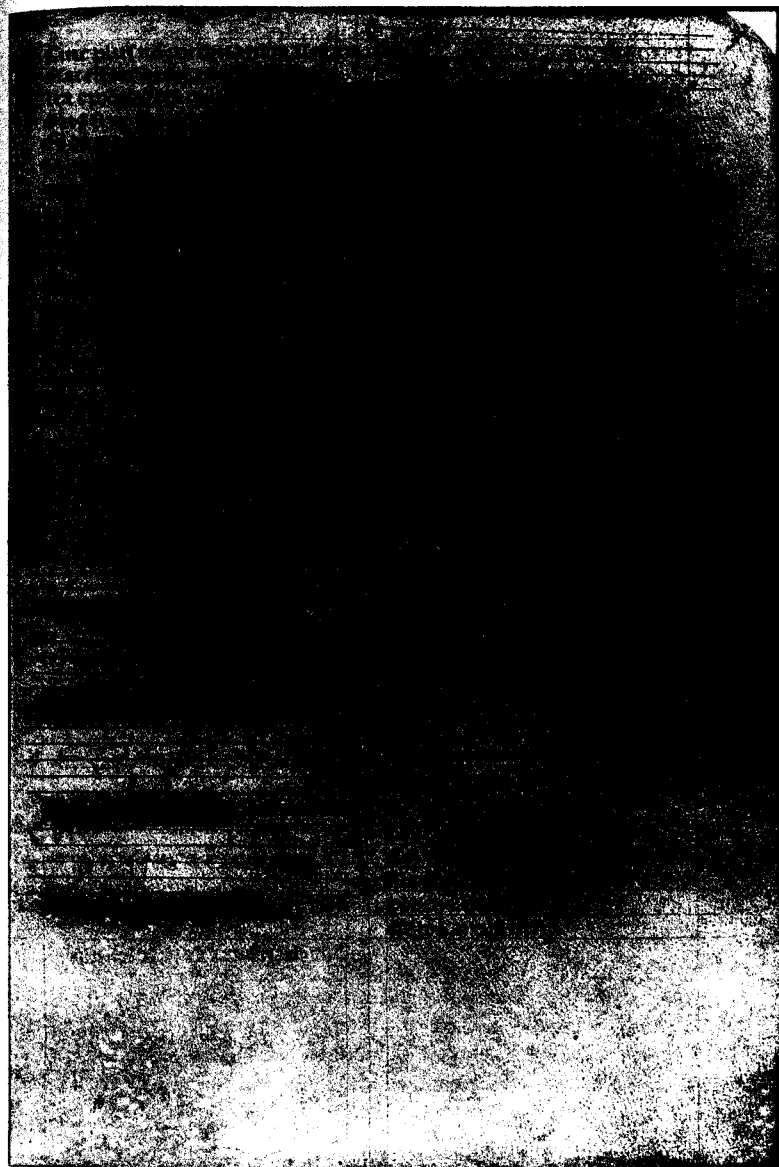


Foto 5
Mil., Bibl. Ambrosiana, R 71 Sup., f. 7 r.

del qual libre escrig per la sua / man fon aissi tot translatat./ E
ditz enaissi cu(m) de sus se (con)ten.

Anche nel codice **C** si legge una rubrica molto simile a quella presente nel codice **R** – è per la stessa poesia – con un identico rinvio ad un segno determinato, una croce («aissi quon es senhat»), al f. 300r, dal quale si desume – come ha osservato giustamente Valeria Bertolucci Pizzorusso⁵⁵ – che il modello di **C**, il *libre* autografo di Guiraut Riquier, doveva contenere anche le musiche, altrimenti, come nel caso di **R**, non si comprenderebbe il significato di questo rinvio contenuto nella rubrica copiata dall'amanuense (si tenga però presente che il codice **C** non ha le melodie)⁵⁶:

Canson redonda ez encadena-/da de motz e de son d'en
Gr./Riquier, facha l'an m.cc.lxxx./ ij. en abril. E-l sos de la segon-
/da cobla pren se el mieg de la / primeira e sec se tro la fin, /
pueys torna al comensamen / de la primeira e fenis en la / mieija
de la primeira ais-/si quon es senhat ; pueys to-/ta la cansos canta
se aissj : la / primeira e la tersa e la q(u)inta / d'una maneira, e la
quarta e la sexta d'au-/tra maneira. Ez aquesta can-/sos es la xxª
ijª .

Molti studiosi – D'A.S.Avalle, V. Bertolucci Pizzorusso, A. Tavera, F. Zufferey, E. Aubrey – hanno parlato degli stretti rapporti che legano **C** e **R**. Ora, non è questa la sede per riprendere questa questione intricata e complessa ; desidero soltanto osservare che nel caso di **C** ci troviamo in una situazione diametralmente opposta a quella di **G** : mentre nel primo caso (**C**) il copista molto probabilmente trascrive i testi poetici da un esemplare contenente anche le melodie, che però non trascrive, nel caso di **G** il copista prende i testi da un codice certamente senza musica (che riesce però a copiare da altre fonti). Diverso ancora è il caso di **R**, il cui copista – limitatamente però a Guiraut Riquier – copia testi e musiche da un modello che li conteneva entrambi. Per quanto concerne i rapporti tra **C** e **R** desidero solo osservare che nel caso di Guiraut Riquier il copista di **R**, se non ha avuto dinanzi proprio l'autografo del poeta di Narbona, come invece è avvenuto al copista di **C**, certamente ha preso testi e musiche da un esemplare molto vicino all'autografo,

⁵⁵ Cfr. V. BERTOLUCCI, «Il canzoniere di un trovatore...», cit., p. 107.

⁵⁶ Il testo è preso da V. BERTOLUCCI, «Il canzoniere di un trovatore...», cit., p. 97.

contenente sia i testi poetici che le melodie e derivato direttamente dal *libre* di Guiraut, che, come ora sappiamo dalla rubrica di C, comprendeva sia i testi che le musiche. Vale la pena, a questo proposito, riportare un passo dell'articolo di Valeria Bertolucci Pizzonusso sul canzoniere di Guiraut Riquier ⁵⁷ :

Se numerosi risultano i tratti che avvicinano le due grandi raccolte [C e R], decisamente opposte esse appaiono, invece, per quanto riguarda l'informazione sul versante musicale dei testi, ignorata da C (che pure è il più rigorosamente lirico dei due, riservando la sua più ampia sezione, quella iniziale, soltanto alla canzone), privilegiata invece da R, il cui contributo in proposito è, come noto, tra i più importanti in assoluto. Tale opposizione generale si riflette nella trascrizione dei testi di Guiraut, adeguata sotto quest'aspetto ai due rispettivi insieme che li contengono : R infatti prevede sempre, contro l'assenza totale in C, la notazione delle melodie, anche se in qualche caso resta ineseguita (cfr. n. 47 ; ma si noti in compenso che nel caso di trascrizione del testo interrotta, come per la terza *retroencha*, n. 57, rifinita e perfetta si presenta la notazione musicale).

Dunque già a questo livello possiamo presumere che, ove per ipotesi il modello di C avesse contenuto anche i componimenti didattici e la notazione melodica di quelli lirici, sia gli uni che l'altra sarebbero stati programmaticamente tagliati. E l'ipotesi diventa probabilissima quanto alla possibile presenza di un corredo di melodie nella fonte di C, se facciamo tesoro del prezioso indizio offerto dalla rubr. n. 36 (ricca d'indicazioni sull'esecuzione musicale : «e si canta così...») consistente nel rimando ad un segno esterno al testo (*aissi quon es senhal*) che resta in sospenso in C, ma che R chiarisce col fine disegno di una crocetta sulla rigatura al punto indicato (esattamente a metà della prima strofa). Si può dunque supporre che il compilatore di C, di fronte ad un antigrafo (dichiarato, si ricordi, il *libre* dell'autore stesso) con notazione musicale e rubrica specificamente ad essa afferente, abbia escluso la prima come incompatibile con i criteri della sua raccolta, senza preoccuparsi però di modificare in conseguenza il testo della seconda, in cui finisce per restare un'incongruenza. L'osservazione, è evidente, ridimensiona un poco il senso dell'affermazione in epigrafe sulla totalità della *translatio* (e nel contempo rivela - almeno per il caso in questione - un atteggiamento di copia largamente meccanico, che rende quindi la sua trascrizione molto affidabile sotto il profilo propriamente testuale). Rimbalza dunque su R un'importante conseguenza : il suo esemplare di copia, benché in parte

⁵⁷ Cfr. V. BERTOLUCCI, «Il canzoniere di un trovatore...», p. 107.

deficiente, era certamente vicinissimo all'antigrafo di C, accogliendo entrambi (il primo con tutta sicurezza, il secondo con ogni probabilità) la notazione musicale.

Abbiamo visto che il copista (o i copisti) che, in R, ha trascritto testi e musiche di Guiraut Riquier potrebbe aver preso il materiale da un esemplare contenente sia i testi che le melodie. Questo, però, potrebbe non essere un caso isolato : difatti esistono altri casi per i quali si potrebbe forse ipotizzare la presenza di una fonte corredata di ambedue le componenti : testo e musica. Il codice G ci ha tramandato quattro canzoni di Perdigo, di cui tre con la relativa melodia ; orbene, proprio queste tre canzoni sono le uniche, tra tutte quelle di Perdigo, presenti anche nel manoscritto P (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo XLI, cod. 42). Non escluderei quindi l'ipotesi che il copista di G abbia trascritto le melodie, e forse anche i testi poetici, da un ascendente di P che conteneva sia i testi che le musiche (ma il compilatore di P non aveva programmato di inserire anche le melodie). A riprova di questo osservo che l'unica canzone di Perdigo rimasta senza notazione musicale, sempre in G, *Ben ajo-l mal e-l asan e-l constr*, manca proprio in P. G e P, quindi, potrebbero aver avuto un ascendente comune contenente sia i testi che le musiche. Di Uc di Saint Circ G ci ha tramandato cinque canzoni, di cui tre con musica. Anche in questo caso osservo che queste tre canzoni si trovano in molti codici tra i quali anche P ; in P, però, mancano proprio quelle due canzoni (*Aissi cum es coind'e gata* e *Gent an saubut mei oill vencer mon cor*) che in G sono rimaste senza musica, ma con la sola rigatura musicale. Anche in questo caso si potrebbe quindi ipotizzare che il copista di G abbia preso il materiale musicale dalla stessa fonte, o da una ad essa molto vicina, dalla quale il copista di P ha trascritto i testi poetici, ovverosia che G e P abbiano avuto un ascendente comune fornito anche di notazione musicale. Se questo fosse vero, verrebbe allora a confermare quanto D'Arco Silvio Avalle ha scritto tra l'altro relativamente al gruppo di manoscritti rappresentato da P S U c, tutti e quattro di origine italiana (P è datato 1310 ed è stato compilato da un certo Petrus Berzoli de Eugubio)⁵⁸ :

⁵⁸ Cfr. D'ARCO SILVIO AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 121-122.

Come infatti già rilevato dal Santangelo, il manoscritto c deriva i suoi componimenti non solo da p¹-p³ ma anche da q, che è la sigla usata dal Gröber per indicare la fonte di G Q. Ora, dato che questa comune fonte di G Q corrisponde *grosso modo* ai nostri due codici θ e x², cui c appunto fa capo più volte con Q (ed M), dovremo concludere che p¹-p³ si sono costituiti nel medesimo ambiente di θ e x² e che, dati i precedenti di questi due ultimi codici, tale ambiente non potrà essere che quello, a noi già noto, di y.

Stabilita l'origine, occitanica, di p¹-p³, non resta che cercarne le conferme negli altri manoscritti. E queste non mancano. Non pochi componimenti di S infatti risalgono, come già quelli di c, all'uno od all'altro dei vari codici (cui andrà aggiunto ora, n. 5, questo di p¹-p³) presenti in y. Lo stesso potrà dirsi per U e, sia in misura molto più ridotta, per P.

Lo stesso AVALLE aveva scritto in precedenza che i quattro manoscritti con musica (G R W X) avevano un ascendente comune⁵⁹:

Dei legami fra il centro di diffusione di questa recensione composita ed i suoi derivati italiani non è prova però solo la lezione dei testi, ma anche un altro fatto che converrà mettere qui nel suo giusto rilievo. Le canzoni trobadoriche erano accompagnate normalmente da una melodia. Pochi manoscritti però, quattro in tutto (esclusi alcuni frammenti di scarsissima importanza), ce la hanno conservata e non per tutti i componimenti in essi contenuti. Ora questi manoscritti appartengono sostanzialmente alla stessa tradizione: due, W ed X (entrambi del XIII sec. e di origine francese), fanno capo (ma per W si attendono ulteriori conferme) all'ascendente di uno dei codici presenti in y (α), R, che è anche il più ricco di melodie, è un prodotto del collettore y, dove appunto α era giunto assieme ad altri codici, e G infine risale ancora una volta ad y tramite, come s'è visto, intermediari occitanici. La constatazione mi pare interessante, perché non solo costituisce una ulteriore prova della comunanza di origine di tutti questi manoscritti, ma anche perché qualifica y in modo più netto autorizzandoci implicitamente a definirlo, se così si può dire, un centro di raccolta di musiche trobadoriche.

Se da quanto esposto finora sembra legittimo poter concludere che i compilatori dei canzonieri provenzali con musica – tranne forse il caso di W, X e V – non hanno inteso redigere codici

⁵⁹ Cfr. D'ARCO SILVIO AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc* ... cit., pp. 115-116.

specificamente "musicali"⁶⁰, d'altra parte la presenza in essi di trovatori direttamente legati al mondo giullaresco – stando almeno alle *vidas* e alle *razos* – lascerebbe supporre che il repertorio poetico e musicale esemplato nei codici contenenti anche le melodie sia un repertorio particolare e specifico, legato ad una ben precisa tradizione. Questo è valido per tutti e cinque i codici, ma specialmente per R che è il codice che ci ha tramandato il maggior numero di poeti e di musiche. Se possiamo dar credito alle *vidas*, furono esplicitamente "joglars" Cercamon (in R), Arnaut Daniel (in R/G), Aimeric de Sarlat (in R), Guiraut de Salaignac (in R), Uc Brunet (in R/G/V), Elias de Barjols (in R/G), Elias Cairel (in R/G), Guiraut de Calanso (in R), Uc de la Bacalaria (in R), Elias Fonsalada (in R/W), Guillem de la Tor (in G), Uc de Saint Circ (in R/G), Aimeric de Belenoi (in R), Aimeric de Peguillan (in R/G/W), Uc de Pena (in R), Peire Rogier (in R/G), Peirol (in R/G/W/X/V), Peire Raimon de Tolosa (in R/G), Guillem Ademar (in R/G), Perdigo (in R/G/X/V), Guillem Figueira (in R), Raimbaut de Vaqueiras (in R/G), Guillem Augier Novella (in R/W), Guillem Magret (in R/G/W), Cadenet (in R/G), Folquet de Romans (in R/G), Albertet de Sestaro (in R/G/W/X), Uc de Mataplana (in R), Gausbert de Poicibot (in R/G/V), Sordel (in R), ed infine Gaucelm Faidit (in R/G/W/X/V). Di molti trovatori e/o "joglars" presenti nelle nostre cinque antologie le *vidas* e le *razos* esaltano molto spesso le qualità musicali in genere, la bravura nella composizione delle melodie associate ai loro testi poetici, la maestria, vocale o strumentale, nell'eseguirle ed infine la ricchezza, la varietà e la vastità del repertorio giullaresco da loro conosciuto e praticato. Di Bernart de Ventadorn si dice che «saup ben cantar e trobar» e che «aveia sotilessa et art de trobar bos motz e gais sons»⁶¹; Arnaut de Maroill «cantava ben e lesia romans»⁶²; Rigaut de Berbezill «mas ben cantava e disia sons, e trovava

⁶⁰ Sui canzonieri in generale si vedano inoltre: V. BERTOLUCCI, «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca», in *Studi mediolatini e volgari*, XXX (1984), pp. 91-116, ora in V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medievale*, cit. pp. 125-146; D'ARCO S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc...*, cit.; D'ARCO S. AVALLE, «I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro* (Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 363-382.

⁶¹ Cfr. J. BOUTIERE-A.H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, Paris, A.G. Nizet, 1973, pp. 20 e 26.

⁶² Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 32.

avinenmen motz e sons.⁶³; Gaucelm Faidit «cantava peiz d'ome del mon; e fetz molt bos sos e bos motz. E fetz se joglars [...].⁶⁴; Elias de Barjols «cantet miels de negun home que fos en aquella sason; e fetz se joglars et acompaingnet se com un autre joglar que avia nom Olivier(s), et aneron lonc temps ensem per cortz.⁶⁵; Gausbert de Poicibot «saub ben letras e ben cantar e ben trobar. [...] dont el poi anet per cortz e trobet e fetz bonas cansos.⁶⁶; Guillem de la Tor «si fon joglars [...] E sabia cansos assatz e s'entendia e chantava e ben e gen, e trovava.⁶⁷; Uc de Saint Circ «amparet cansos e vers e sirventes e tensos e coblas, e l faich e l dich dels valens homes e de la valens domnas que eron al mon, ni eron estat; et ab aquel saber el s'ajoglar.⁶⁸; al contrario, Elias Cairel «mal cantava e mal trovava e mal violava e peichs parlava, e ben escrivia motz e sons, ciononostante «fetz se joglars e anet gran temps per lo mon.⁶⁹; Uc de Pena «fez se joglars; e cantet ben, e saup gran ren de las autrui cansos.⁷⁰; Peire d'Alvergne «trobet ben e cantet ben, e fo lo premiers bons trobaire que fon outra mon et aquel que fez los meillors sons de vers que anc fosson faichs.⁷¹; Peire Rogier «savis de letras e de sen natural; e cantava e trovava ben. E laisset la canorga e fetz se joglars, et anet per cortz, e foron grasit li sieu cantar.⁷²; Pons de Capdoill «sabia ben trobar e violar e cantar.⁷³; Peire Raimon de Tolosa «fetz se joglar et anet en la cort del rei Anfos d'Arragon [...] e saub ben trobar e cantar; e fetz bonas cansos.⁷⁴; Peire Vidal «cantava meilz c'ome del mon.⁷⁵; Perdigo «si fo joglars e saub ben violar e trobar.⁷⁶; Aimeric de Peguillan «apres cansos e

63 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 149.
 64 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 167.
 65 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 215.
 66 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 229.
 67 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 236.
 68 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 239.
 69 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 252.
 70 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 258.
 71 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 263.
 72 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 267.
 73 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 311.
 74 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 347.
 75 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 351.
 76 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 408.

sirventes, mas molt mal cantava.⁷⁷; Guillem Figueira «saup ben trobar e cantar; e fez se joglars entre los ciutadis.⁷⁸; Raimbaut de Vaqueiras «se fetz joglar [...] Ben sabia chantar e far coblas e sirventes.⁷⁹; Pistoleta «si fo cantaire de N'Arnaut de Maruoill [...] E pois venc trobaire e fez cansos com avinens sons.⁸⁰; Cadenet «saup ben cantar e parlar, et apres a trobar coblas e sirventes [...] et anet per cortz e fez se joglars.⁸¹; Albertet de Sisteron «fez assatz de cansos, que aguen bons sons e motz de pouca valensa. [...] e ben fo bon joglars en cort e placentiers de solatz entre la gen.⁸²; Guillem de Cabestaing componeva «cobletas avinenz e gaias, e danzas e cansos d'avinent cantar.⁸³; infine, Guiraud lo Ros «fon cortes e ben chantanz.⁸⁴.

Al contrario, potrebbe essere molto significativo il fatto che di quei trovatori di cui le *vidas* o ignorano del tutto le qualità e le attività musicali o non le lodano abbastanza o addirittura ne parlano male ci sono state tramandate pochissime melodie, specialmente se si considera il numero totale di composizioni a loro attribuite nelle fonti manoscritte. E' il caso di Raimbaut d'Aurenga di cui la *vida* dice soltanto che «fo bons trobaire de vers e de chansons; mas mout s'entendeit en far caras rimas e clusas. [...] e si l manda sas cansos per un joglar que avia nom Rosignol, si con dis en una chanson: *Amics Rossignol...*⁸⁵, e di cui ci è rimasta solo una melodia su 39 canzoni che gli sono attribuite. Aimeric de Belenoi, al quale sono attribuite 22 composizioni di cui una sola con musica, «fez se joglars, e trobet bonas cansos e bellas e avinenz.⁸⁶. Di Bertran de Born, di cui ci è rimasta una sola melodia su 46 canzoni a lui attribuite, si dice solo che aveva un cantore che si chiamava Papiols («Et aquel que cantava per el avia nom Papiol(s)»⁸⁷. Guiraut de Borneill, di cui ci sono rimaste solo quattro melodie su 78

77 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 425.
 78 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 434.
 79 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 447.
 80 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 491.
 81 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 500.
 82 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 508.
 83 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 545.
 84 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 345.
 85 Cfr. *Biographies des Troubadours*, pp. 441-442.
 86 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 255.
 87 Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 68.

componimenti a lui attribuiti, viene molto lodato per la sua cultura e le sue qualità poetiche ma non sembra aver avuto alcuna attività musicale, dato che si faceva accompagnare da due cantori che cantavano le sue canzoni : [...] mas savis hom fo de letras e de sen natural. E fo meiller trobare que negus d'aquels qu'eron estat denan ni foron apres lui ; per que fo apellatz mestre dels trobadors, et es ancar per toz aquels que ben entendon subtils ditz ni ben pauzatz d'amor ni de sen. [...] E la soa vida si era aitals que tot l'ivern estava en escola et aprendia letras, e tota la estat anava per cortz e menava ab se dos cantadors que cantavon las soas chansos⁸⁸. Daude de Pradas, di cui ci è rimasta una sola melodia su 19 canzoni a lui attribuite, «savis hom fo molt de letras e de sen natural e de trobar», ma le sue canzoni «ni non foron cantadas»⁸⁹. Di Guillem de Saint Leidier la *vida* dice soltanto che «fo honratz hom e bons cavalliers d'armas, e larcs donaire d'aver e molt enseingnatz»⁹⁰ (su 16 canzoni attribuite solo una ha la melodia); di Aimeric de Peguillan, di cui ci sono rimaste sei canzoni con musica su 53, si dice addirittura che «apres cansos e sirventes, mas molt mal cantava»⁹¹; di Guglielmo IX d'Aquitania, di cui ci è rimasta una sola melodia (come *contrafactum*) su 11 componimenti conosciuti, la *vida* ci informa soltanto che «saup ben trobar e cantar»⁹². Cercamon fu soltanto un «joglars» che «trobet vers e pastoretas a la usanza antiga»⁹³ (di lui ci sono rimaste due melodie su nove canzoni) ; anche il Monge de Montaudou, di cui ci sono rimaste due sole melodie su 18 canzoni, non sembra aver avuto attività musicali particolari ; Peire Cardenal (3 melodie su 68) «apres letras e saup ben lezer e chantar [...] E molt trobet de bellas razos e de bels chantz», anche se si faceva accompagnare da un giullare che cantava i suoi sirventesi («Et anava per cortz de reis e de gentils barons, menan ab si son joglar que cantava sos sirventes»)⁹⁴; Jordan Bonel, di cui ci è rimasta una sola melodia, è ricordato soltanto per aver composto «mantas bonas cansos»⁹⁵. Di Uc Brunet (una sola melodia su sei canzoni pervenute)

⁸⁸ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 39.

⁸⁹ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 233.

⁹⁰ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 271.

⁹¹ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 425.

⁹² Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 7.

⁹³ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 9.

⁹⁴ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 335.

⁹⁵ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 146.

si dice addirittura che «fez se joglars e trobet cansos bonas, ma non fez sons»⁹⁶. Guillem Ademar (una sola melodia su 12 canzoni) fu soltanto un «joglar» che «saup mout ben trobar»⁹⁷; Guillem Augier Novella (una melodia su nove canzoni) fu soltanto un «joglars» che «fez de bons descortz e fez sirventes joglarescs»⁹⁸; Guillem Magret (due melodie su 7 canzoni) fu anch'egli un «joglars» che «fez bonas cansos e bons sirventes e bonas coblas»⁹⁹.

Ovviamente questa «ottica» da me suggerita non può valere come legge generale, dal momento che ci sono molti casi che la contraddicono : è il caso, ad esempio, di Raimon de Miraval, di cui ci sono pervenute ben 22 canzoni con musica su 47, ma di cui la *vida*, pur lodando, molto genericamente, il «bel trobar» e il «bel dire», dice soltanto che «fetz mantas bonas cansos»¹⁰⁰; ma è contraddetta anche da Peirol di cui ci sono rimaste 17 canzoni con la relativa melodia, su 31 a lui ascritte, pur essendo stato – in base alla *vida* – un semplice «joglars». Viceversa, di alcuni trovatori, lodati per la loro attività musicale, ci sono pervenute solo poche melodie : è il caso, ad esempio, di Uc de Saint Circ (di lui ci sono rimaste solo tre canzoni con musica su 40), di cui la *vida* loda non soltanto la qualità musicale delle sue composizioni ma anche la vastità del repertorio poetico e giullaresco da lui conosciuto : «E quant ill cuideront qu'el ampares letras, el amparet cansos e vers e sirventes e tensos e coblas, e-ls faich e-ls dich dels valens homes e de la valens domnas que eron al mon, ni eron estat; et ab aquel saber el s'ajoglari. [...] Cansos fez de fort bonas e de bos sons e de bonas coblas»¹⁰¹; di Peire d'Alvergne, di cui ci sono rimaste due sole melodie su 24 composizioni a lui attribuite, ma di cui si dice non solo che «cantet ben» ma anche che fu il «premiers bons trobare [...] que fez los meillors sons de vers que anc fosson faichs»¹⁰²; di Albertet di Sestaro, di cui si dice che «fez assatz de cansos que aguen bons sons e motz de pouca valensa» (di lui ci sono rimaste tre melodie su 20 canzoni attribuitegli)¹⁰³; di Cadenet che «saup ben

⁹⁶ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 199.

⁹⁷ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 349.

⁹⁸ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 488.

⁹⁹ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 493.

¹⁰⁰ Cfr. *Biographies des Troubadours*, pp. 375-376.

¹⁰¹ Cfr. *Biographies des Troubadours*, pp. 239-240.

¹⁰² Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 263.

¹⁰³ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 508.

cantar.¹⁰⁴ (ma di lui abbiamo solo una melodia su 25 canzoni attribuitegli), ed infine di Peire Raimon de Tolosa di cui ci è rimasta una sola melodia (su 17 canzoni attribuitegli), nonostante sapesse «ben trobar e cantar».¹⁰⁵

Dopo gli studi di Maria Luisa Meneghetti¹⁰⁶ conosciamo finalmente il quadro ideologico nel quale le *vidas* furono composte, il contesto culturale nel quale sono nate ed il loro carattere funzionale alla lettura ed alla fruizione delle poesie trobadoriche da parte dei lettori medievali. Non ci facciamo quindi nessuna illusione sul loro valore "storico" e biografico, proprio dal momento che esse sono state costruite con elementi romanzati, e con allusioni variamente o fantasticamente interpretate o desunte dalle poesie stesse. Anzi, le informazioni sulle attività musicali o meno dei trovatori contenute nelle *vidas* potrebbero essere in rapporto diretto con il numero di melodie effettivamente tramandate per ciascun poeta (come avviene, ad esempio, per i vari generi poetici: canzoni, sirventesi, coblas, discordi, danze, etc.). D'altra parte proprio Maria Luisa Meneghetti ha messo giustamente in rapporto la "fortuna" di alcuni trovatori (in relazione al loro valore intrinseco), così come risulta dalla tradizione manoscritta, con i gusti del pubblico¹⁰⁷:

Se dunque ogni testo trobadorico richiedeva, per suo proprio statuto, di esser trasmesso esattamente (o quasi esattamente) nella forma che l'autore gli aveva dato, la maggior *chance* che l'emittente-*relais* aveva di adeguarsi ai gusti del pubblico era quella dell'eliminazione dal suo repertorio degli autori o delle composizioni che risultavano appunto non conciliabili con l'orizzonte d'attesa dei suoi riceventi.

Questo spiegherebbe, per fare solo un esempio, la fortuna indubbiamente modesta (in rapporto al loro valore intrinseco) di cui hanno goduto i testi degli esponenti della cosiddetta linea aristocratica, da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga.

Dopo le ricerche più recenti sulle *vidas* e sulle *razos* conosciamo un poco meglio – come si è appena detto – le coordinate storiche, il contesto culturale ed il quadro ideologico generale nel quale esse

¹⁰⁴ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 500.

¹⁰⁵ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 347.

¹⁰⁶ Cfr. M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, Modena, Mucchi Editore, 1984, cap. V, pp. 237-276.

¹⁰⁷ Cfr. M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, p. 53.

videro la luce, elementi, questi, che ci permettono di accostarci alle *vidas* ed alle *razos* secondo ottiche, prospettive e chiavi di lettura storico-culturali certamente più pertinenti e corrette. Ciononostante, sono fortemente tentato di leggere questa enfaticizzazione dell'elemento musicale nelle biografie artistiche e culturali dei trovatori contenuta nelle *vidas* come una chiave per interpretare in senso specificamente "musicale" i cinque canzonieri esistenti. Mi rendo perfettamente conto che il discorso è molto complesso e pericoloso e che la mia ipotesi – per meglio dire, la mia suggestione – dovrebbe essere confermata da uno studio comparativo effettuato su tutto il repertorio e su tutti i codici esistenti (dovremmo cioè verificare in che misura le canzoni contenute nei nostri cinque canzonieri ricorrono anche negli altri manoscritti)¹⁰⁸. Al momento non trovo altri argomenti a sostegno dell'ipotesi ora avanzata, vale a dire che i nostri cinque codici potrebbero essere stati redatti in vista di una loro caratterizzazione specificamente "musicale" e secondo criteri di scelta di ordine esclusivamente musicale. Quindi, per il momento, converrà rimanere ancorati all'ipotesi, certamente più realistica, che i nostri cinque canzonieri – tranne, forse, **W** – sono codici che ci hanno tramandato, purtroppo solo in minima parte, *anche* la musica, e questo, per motivi probabilmente di ordine extramusicale. Ora, tutto questo ci dovrebbe far riflettere molto seriamente sulla natura della tradizione musicale trobadorica.

6. La tradizione musicale trobadorica

Per quanto concerne la tradizione dei testi letterari, d'Arco Silvio Avalle, pur considerando con la massima attenzione l'ipotesi della tradizione orale, arriva alla conclusione – sulla scorta di Gustav Gröber – che, nel caso della lirica trobadorica, si tratta di una tradizione manoscritta ininterrotta¹⁰⁹:

¹⁰⁸ J.-B. BECK (*op. cit.*, p. 58) ci assicura che le canzoni di cui ci è rimasta anche la musica ricorrono, nei codici, con molta più frequenza rispetto a quelle senza musica: «Tutto sommato le canzoni trovadoriche salgono a circa 2600, che si incontrano sparse in collezioni, a gruppi, da 50 fino a 1200 per ciascun gruppo, ma la riproduzione delle 259 canzoni annotate, supera quasi del triplo quella delle 2350 canzoni giunteci senza la musica».

¹⁰⁹ Cfr. D'ARCO S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc...*, pp. 44-45, 47, 48-49, 51-52, 53, 54-55, 56-57.

E' già stato messo in rilievo che dei 95 canzonieri, 52, cioè più della metà, provengono dall'Italia, e che degli altri, 10 sono d'origine catalana e 14 francese, per cui ben pochi, 19 in tutto (un quinto esatto del totale) si possono dire veramente occitanici. La constatazione è indubbiamente importante ed unita all'altra che nessuno di questi codici risale oltre la metà del XIII secolo, sembra dar ragione a chi sostiene che il successo della lirica trobadorica nella Francia meridionale avrebbe poggiato fin dall'inizio su di una diffusione di tipo orale, e che da orale tale diffusione si sarebbe trasformata in scritta solo molto più tardi soprattutto in paesi come l'Italia, la Francia del Nord e la Catalogna, dove ovvi motivi di ordine linguistico avrebbero consigliato di affidarne la sopravvivenza alle carte dei libri manoscritti.

Quella della tradizione orale della poesia occitanica è questione vecchia, già presa in esame dal Gröber e risolta allora per la negativa (1877), ma non per questo completamente dimenticata. [...] Quanto al problema della tradizione orale, dirò subito che la tesi sostenuta più di ottanta anni fa dal Gröber mi pare ancora la più convincente.

Che i trovatori in genere scrivessero o dettassero le loro canzoni è, tanto per cominciare, un fatto che nessuno pensa più di revocare in dubbio, tenuto soprattutto conto della estrema complessità tecnico-formale della loro composizione. Quello invece che poteva variare da caso a caso era il modo della recitazione, di norma attuata a memoria, ma a volte anche – come risulta dalla relativa iconografia e da accenni contenuti in non poche poesie – con l'aiuto di fogli volanti (i «Liederblätter» del Gröber) o meglio di *rotult*. «Senes breu de perguamina / tramet lo vers, que chantam / en plana lengua romana / a-n Hugo Bru per Filhol...» scrive ad esempio Jaufrè Rudel (BdT. 262,5,29-32), come a sottolineare l'eccezionalità dell'avvenimento. [...]

Che però fra l'originale ed i codici pervenuti ci siano sempre stati, tranne poche canzonette popolari, fogli volanti, libretti, scartafacci, etc., a garanzia di una memoria a volte vacillante, spesso non superiore alla media, [...] risulta altrettanto evidente da una seconda serie di testimonianze dirette ed indirette non meno importanti di quelle già addotte in favore della tesi della tradizione orale. [...] Ora tali raccolte personali di canzoni non saranno andate tutte perdute; molto più probabile anzi che esse siano confluite assieme ai *rotult* in raccolte speciali compilate ad uso dei giullari (i cosiddetti «manuscripts de jongleur») [...]

Ci si è chiesti perché la Francia del sud non abbia contribuito che in misura tanto ridotta alla costituzione del patrimonio manoscritto della lirica occitanica. [...]

Stando così le cose, non è chi non veda come la relativa scarsità di manoscritti d'origine occitanica sia in sostanza

dovuta a ragioni indipendenti dal persistere o meno di una qualche tradizione orale. [...]

Si è osservato che nessuno dei manoscritti pervenuti risale oltre la metà del XIII secolo e si è detto che tale lacuna riflette le condizioni reali della trasmissione di quella poesia, affidata in origine non alle carte dei libri manoscritti ma più modestamente alla memoria dei giullari. [...]

Quello dell'età relativamente tarda dei canzonieri pervenuti sino a noi è un fatto senza dubbio molto importante e, almeno a prima vista, abbastanza curioso, ma non, aggiungeremo, del tutto isolato. [...]

L'unica spiegazione plausibile di tale lacuna è quindi ancora una volta quella tradizionale, riassunta in modo tanto eloquente dal Delbouille, secondo la quale cause di vario genere avrebbero provocato in effetti la dispersione e la conseguente perdita di quasi tutti i manoscritti del XII secolo. Fra tali cause, che è qui inutile elencare completamente, le più importanti sono senza dubbio nell'ordine: (1) la costituzione verso la fine del XIII secolo e soprattutto nel XIV secolo di grandi manoscritti antologici o ciclici raccoglianti alcuni le *chansons de geste*, altri i romanzi cotesi in *couplets d'octosyllabes*, altri ancora le opere edificanti o religiose, e così via, *fabliaux* e racconti allegri, liriche cotesi («canzonieri»), etc., etc., manoscritti che favorirono senza dubbio la progressiva distruzione dei codici più antichi, oramai ritenuti senza alcun valore e superati, almeno nell'opinione del pubblico, da quei grossi volumi dove si poteva trovare tutto il meglio senza eccessiva fatica; (2) la natura stessa di non poche di quelle composizioni, fatte, come ad esempio le canzoni di gesta e le liriche dei trovatori, per essere recitate e non per essere lette, per cui, eccettuati i cosiddetti «manuscripts de jongleur», rarissime devono essere state nei primi tempi le copie compilate su richiesta di amatori e di estimatori di quella poesia. [...]

Nel campo specifico della poesia trobadorica l'esistenza di quegli antichi codici (fossero essi «manuscripts de jongleur» o copie d'amatore) è provata da due altre considerazioni importanti. Prima di tutto solo una tradizione manoscritta ininterrotta può averci trasmesso testi così complessi e raffinati come quelli dei trovatori del XII secolo; [...] Ma questo non basta. Nel caso particolare delle poesie di Peire Vidal (c. 1174-1206) la tradizione manoscritta ha rivelato addirittura l'esistenza di un codice contenente ben sedici sue canzoni disposte in ordine cronologico. Dato che non si vede come un amanuense potesse o anche solo avesse l'idea di ordinare cronologicamente una parte tanto vasta della produzione lirica vidaliana, è ovvio che la compilazione di quella raccolta risalirà al poeta stesso [...]. Chiare a questo punto le conclusioni che dovremo trarre in merito alla sua trasmissione. Non potendosi neppure immaginare che ben sedici canzoni, per altro non unite fra di loro da legami

cronologici di immediata evidenza, siano state trasmesse oralmente nell'ordine stesso fissato dal loro autore, sarà giocoforza ammettere che esse (come altre ancora disposte coi medesimi criteri) risalgono agli originali pel tramite di una tradizione manoscritta ininterrotta. [...]

Resterebbero da spiegare tutte quelle varianti contraddittorie che fanno la disperazione degli editori e che a volte rendono praticamente impossibile la formulazione di un canone (*stemma codicum*) certo, atto insomma a dar ragione di tutti gli elementi della *varia lectio*. Qui la tentazione di ricorrere alla ipotesi della trasmissione orale è tanto più forte, andrà detto, quanto minore è la pazienza del ricercatore. Eppure anche in questo caso tutto si svolge, per così dire, in modo assolutamente regolare. Le varianti contraddittorie reperibili nella tradizione manoscritta della lirica occitanica, in altre parole, raggiungono, è vero, quote a volte percentualmente molto elevate ma non superano mai i livelli propri di qualsiasi tradizione manoscritta non meccanica («recensione aperta»). Quindi varianti dovute a trasmissione orale, sì, ma in piccola quantità e soprattutto in numerati casi; tutto il resto andrà ascritto alle normali vicende della tradizione manoscritta e, sia pur in misura non altrettanto rilevante, ad alterazioni redazionali da una parte ed a rifacimenti posteriori dall'altra.

In precedenza Friedrich Gennrich, in opposizione alla *Liederblättertheorie* sostenuta da Gustav Gröber, aveva avanzato l'ipotesi della *Repertorettheorie*, secondo la quale i canzonieri giunti fino a noi rispecchierebbero i repertori dei vari giullari, tramandati oralmente. Egli suppone, quindi, una prima fase nella quale la diffusione sarebbe avvenuta soltanto per via orale, una seconda fase nella quale si assiste alla fissazione scritta dei testi e delle melodie nei vari repertori dei giullari, ed infine una terza fase, quella della formazione dei canzonieri nei quali sono confluiti più repertori particolari. Uno degli argomenti in favore della tradizione orale messo in rilievo da F. Gennrich riguarda proprio gli *envoys*, alcuni dei quali indicherebbero che le canzoni erano indirizzate ai loro destinatari solo oralmente: è il caso, ad esempio, di Jaufré Rudel che invia la canzone *Quan lo rius de la fontana* ad Ugo di Lusignano affidandola alla memoria del cantore-giullare Filhol «senes breu de perguamina». Ora D'Arco Silvio Avalle (insieme ad Aurelio Roncaglia) interpreta questo passo, come abbiamo visto precedentemente, proprio in senso diametralmente opposto: secondo lui la trasmissione dei testi sarebbe avvenuta normalmente attraverso il foglio di pergamena, quindi attraverso la scrittura, e Jaufré Rudel nel suo *envoy* avrebbe invece sottolineato proprio l'eccezionalità di un

procedimento «senes breu de perguamina»¹¹⁰. Anche Martín de Riquer prende spunto proprio dalla testimonianza di Jaufré Rudel per mettere in evidenza una serie di ragioni «pratiche» che renderebbero più probabile e plausibile un tipo di esecuzione giullaresca basata su procedimenti orali¹¹¹:

Es posible que alguna vez [il giullare] cantara con el rótulo frente a los ojos; y cuando Jaufré Rudel encomienda al juglar Filhol que cante su canción *Quan lo rius de la fontana* ante otra persona «senes breu de perguamina» (verso 29), da a entender que era también posible hacerlo guiándose con una hoja de pergamino. Pero si el juglar no tan sólo cantaba, sino que también tocaba la viola u otro instrumento, como tantas veces están representados en la miniaturas, ya parece más difícil que lo hiciera con el texto ante los ojos. Y es que, a mi ver, sólo el recitado de memoria puede explicar el tan frecuente fenómeno de que haya poesías que diversos cancioneros han transmitido con diferentes ordenaciones de las estrofas [...], ya que la normal transcripción de textos por la vista no puede dar razón de tales alteraciones en la sucesión estrófica, ni es imaginable una caprichosa ordenación por parte de los copistas. Ello implica que en algunos casos, sin duda más abundantes de lo que sospechamos, poesías trovadorescas han llegado hasta los manuscritos por medio de la memoria de una persona que se las sabía (evidentemente juglares) y la dictaba.

Molti sono gli argomenti portati da Gennrich contro la gröberiana *Liederblättertheorie*; in questa sede ricorderò solo i più significativi: 1) i poeti medievali, nella maggior parte, non sapevano scrivere; 2) non sono mai esistiti i cosiddetti «fogli volanti»; 3) non sono rimaste tracce né degli originali né di copie intermedie, precedenti a quelle che sono servite come modelli ai copisti che hanno redatto i canzonieri giunti fino a noi (Gennrich spiega questa lacuna, questa «scomparsa», col fatto che in realtà non sono mai esistiti); 4) le testimonianze delle *vidas* e delle *razos* non sono attendibili; 5) divergenze testuali e musicali tra i vari manoscritti non spiegabili in una tradizione esclusivamente scritta; 6) testimonianze sul modo di inviare le canzoni da parte degli autori desunte dagli *envoys*, già viste in precedenza; 7) errori nelle attribuzioni presenti

¹¹⁰ Cfr. D'ARCO S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc...*, p. 47.

¹¹¹ Cfr. M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, 1975, vol. I, p. 18.

nella tradizione manoscritta, giustificabili solo in un regime di tradizione orale.

L'ipotesi della tradizione orale, indipendentemente da ogni valutazione sia globale che specifica sulla *Repertoiretheorie*, è oggi accettata e condivisa da molti studiosi.

Maria Luisa Meneghetti ha affermato recentemente – forse sulla scorta di Paul Zumthor – che la diffusione della letteratura medievale era affidata ai mezzi dell'oralità in misura almeno equivalente rispetto a quelli della scrittura; mezzi dell'oralità che, per loro stessa natura, tendono comunque sempre a produrre un tipo di trasmissione meno stabile di quella scritta¹¹². Osserva inoltre che «gli stessi mezzi della scrittura cooperavano a rendere fluttuante la tradizione delle opere letterarie, dato lo scarso rispetto di cui godeva la loro integrità testuale»¹¹³. Dopo questo inizio così sicuro e perentorio, così continua la Meneghetti¹¹⁴:

Se restringiamo il campo d'indagine al periodo che va *grosso modo* dall'inizio del XII secolo alla metà del XIV, possiamo notare che la trasmissione – e dunque la diffusione – della lirica trobadorica attraversa tre grandi fasi: una prima fase a dominante orale; una seconda in cui oralità e scrittura si bilanciano e, probabilmente, interagiscono; una terza a dominante scritta.

Werner Bittinger, allievo di F. Gennrich e portavoce del suo maestro non solo per quanto concerne la *Repertoiretheorie* ma anche per quanto concerne la teoria e la prassi della "musikalische Textkritik" nell'ambito della monodia medievale, ha scritto perentoriamente che¹¹⁵:

Die Autoren sicherten sich die Bewunderer ihrer Kunst eben nicht durch schriftliche Verbreitung ihrer Lieder. Dazu hatten sie die Spielleute. Der Anreiz zu einer emsigen Sammeltätigkeit ging nicht von einem beschriebenen Blatt aus, sondern vom lebendigen Vortrag der Spielleute. Daher dürfte die Masse der Lieder nicht sogleich nach ihrer Entstehung, vielmehr erst zu

¹¹² Cfr. M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, cit., p. 41.

¹¹³ Cfr. M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, cit., p. 41.

¹¹⁴ Cfr. M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, cit., p. 47.

¹¹⁵ Cfr. W. BITTINGER, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, Würzburg, 1953, p. 20.

einem viel späteren Zeitpunkt in Liedersammlungen schriftlich fixiert worden sein.

Per quanto concerne la critica del testo musicale, in base alla teoria orale è necessario distinguere la nozione, o categoria, di "melodische Abweichungen", che possono essersi generate – a suo avviso – soltanto nel corso di una tradizione orale, da quella di "errore" vero e proprio, ovvero dagli errori di copiatura, tipici della tradizione scritta e che solo in essa possono aver avuto luogo. Così illustra W. Bittinger il processo di formazione di queste "melodische Abweichungen"¹¹⁶:

Hatte eine Liedweise Anklang gefunden, so zählte sie gewiss sehr bald zum festen Bestand im Repertoire mehrerer Spielleute. Der eine oder andere unten ihnen hat nach einiger Zeit sicherlich nicht gezögert, den Vortrag der mittlerweile schon oft wiederholten, doch immer wieder gerne gehörten Melodie an Stellen, wo es ihm gerade passend schien, nach dem Geschmack seiner Zuhörer einzurichten.

Je weiter deshalb die Liedmelodie auf dem Wege ihrer mündlichen Verbreitung von der authentischen Melodiekonzeption abrückte, desto eher mochte sich ihr Interpret unter dem Einfluss der veränderlichen Zeitgeschmackes gewisse Freiheiten gegenüber der authentischen melodischen Diktion gestatten.

Auf diese oder ähnliche Weise dürfte manche Veränderung am ursprünglichen, authentischen Habitus einer Liedmelodie vorgenommen worden sein. Dabei ergab sich möglicherweise eine bessere melodische Wendung als die betreffende des authentischen Melodiekonzeptes. Gefielen derartige Veränderungen den Zuhörern, dann mussten sie sich rasch zu ebenso beliebten wie geläufigen musikalischen Varianten festigen, so dass der älteren authentischen Melodiekonzeption mit einmal eine neue, melodisch modifizierte Version zur Seite trat.

Anche Hendrik van der Werf si pone il problema «whether the differences among multiple versions are errors resulting from ignorance and inaccuracy on the part of performers and scribes or

¹¹⁶ Cfr. W. BITTINGER, *Studien zur musikalischen Textkritik...*, cit., p. 21. Sul problema della critica del testo musicale si vedano, oltre al già citato volume di W. Bittinger, anche F. GENNRICH, *Die autochthone Melodie*, Langen, 1963 e A. ZIINO, *Problemi di critica del testo musicale nella tradizione trobadorica*, Tesi di laurea dattiloscritta, Università di Roma "La Sapienza", 1962.

whether they are variants accordant with artistic freedom¹¹⁷. Egli ritiene che¹¹⁸:

Very few of the discrepancies among extant readings are demonstrably due to incompetence and sloppiness on the part of either performers or scribes. Instead, they reflect attitudes which are very different from those prevailing now. In the Middle Ages, a song was not a fixed entity, always to be performed with the exact words and pitches created by the poet-composer. The medieval scribes and, especially, the performers of poetry and music must have enjoyed a far greater freedom than their successors of today. In some instances a performer may have altered a song intentionally, while in other cases a lapse of memory may have forced him to improvise part of a text or a melody. Most differences, however, appear to be unwitting variants effected by someone performing a song many times to himself and to an audience.

In altra sede lo stesso van der Werf aveva scritto a proposito dell'atteggiamento del cantore medievale nei riguardi della musica che interpretava o che comunque cantava¹¹⁹:

At that time it was apparently not compulsory for a performer always to sing a chanson with exactly the same melody. For him [il cantore medievale] a chanson was not an unalterable entity with a sacred "original form" to be respected and preserved. It was normal for a medieval performer to sing a certain melody with the notes he thought were the appropriate ones and we should not pass judgement on a performer who invented part of a melody or even an entire one.

Il perché di questo atteggiamento da parte dei cantori medievali è da ricercare, a mio avviso, nel fatto che la musica, nell'ambito del repertorio lirico, era considerata principalmente come un veicolo, come un tramite, un mezzo, per comunicare un determinato contenuto poetico, verbale ed ideologico. Inoltre, il senso ancora poco definito di "paternità" o di "proprietà artistica" e la coscienza ancora labile dell'individualità, nel campo musicale, non favoriscono certo l'inalterabilità di musiche che, oltretutto, vivevano soltanto per

¹¹⁷ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 3.

¹¹⁸ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 3.

¹¹⁹ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, Utrecht Oosthoek, 1972, p. 30.

mezzo ed in funzione dell'esecuzione e della viva pratica. Difatti i poeti stessi molto spesso si raccomandavano affinché le loro canzoni, nel corso delle varie esecuzioni, non avessero a subire modificazioni, cambiamenti né alterazioni; ricordo a tale proposito due passi di Guiraut de Borneill: «Volgra trobar qui-m portes / mo sonet e no-m mudes», oppure «Vai donc, e si't prec del chan / que no-l peiurs»¹²⁰. Il timore che le loro composizioni potessero subire alterazioni e peggioramenti nel corso della tradizione da parte di cattivi esecutori ha il suo risvolto positivo però – nonostante la mancanza, in generale, di una coscienza artistico-musicale in senso moderno – proprio nella consapevolezza che i trovatori hanno, forse per primi nella cultura europea, del loro prodotto artistico e nella cura che mettono nel creare anche le melodie – nuove, sottolineano spesso con orgoglio – che servivano a rivestire le loro canzoni¹²¹: «Fetz Marcabru los motz e-l so»¹²² dichiara esplicitamente Marcabru; oppure: «c'aissi vauc entrebescant / los motz e-l so afinant»¹²³; oppure ancora Bernart Marti: «de far sos novelh e fres / so es bella maestria»¹²⁴. D'altra parte abbiamo anche visto quanto siano enfatizzate, evidenziate e molto spesso anche lodate, nelle *vidas* le qualità musicali di molti trovatori: Pistoleta «fez cansos com avinens sons»¹²⁵; Albertet de Sestaro «fez assatz de cansos, que aguen bons sons e motz de pauca valensa»¹²⁶; Peire d'Alvergne «fez los meillors

¹²⁰ Si tratta di *Aital chansoneta plana* (BdT, 242,4), vv. 51-52, e di *Toi suavet e de pas* (BdT, 242,79), vv. 53-54. Le due poesie si possono leggere nell'edizione di A. KOLSEN, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelb*, Halle, 1910, vol. I, pp. 104 e 158. Si veda anche A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale», in *L'Etnomusicologia in Italia*, a cura di D. Carpiella, Palermo, Flaccovio, 1975, pp. 169-187: 177.

¹²¹ Cfr. 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, Centro di Studi sull'Ars nova musicale italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397: 368.

¹²² Marcabru: *Pax in nomine Domini* (BdT, 293,35), v. 2: cfr. AU. RONCAGLIA, «Sul "divorzio tra musica e poesia" ...», cit., p. 368.

¹²³ Bernart Marti: *Bel m'es lai latz la fontana* (BdT, 63,3), vv. 60-61; ora in *Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica a cura di F. Beggato, Modena, Mucchi Editore, 1984, pp. 81-85; cfr. AU. RONCAGLIA, *art. cit.*, p. 368.

¹²⁴ Bernart Marti: *D'entier vers far ieu non pes* (BdT, 63,6), vv. 73-74; ora in *Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica a cura di F. Beggato, cit., pp. 107-110; cfr. AU. RONCAGLIA, *art. cit.*, p. 368.

¹²⁵ Cfr. *Biographies des Troubadours*, cit., p. 491.

¹²⁶ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 508.

sons de vers que anc fosson faichs.¹²⁷ ; Guillem de Cabestaing fece «cobletas avinenz e gaias, e danzas e cansos d'avinentar».¹²⁸

Hendrik van der Werf ritiene che una delle caratteristiche della cultura e della tradizione musicale dei trovatori e dei trouvères sia quella di appartenere ad una fascia culturale "notationless"¹²⁹ e che le loro melodie, almeno nella fase iniziale, siano state trasmesse esclusivamente per via orale. Solo dalla metà del XIII secolo in poi la diffusione sarebbe avvenuta anche tramite esemplari scritti, parallelamente però alla perdurante tradizione orale. A partire dalla metà del XIII secolo si assisterebbe, quindi, ad una complessa ed intricata interazione tra tradizione orale e tradizione scritta¹³⁰ :

I am convinced that most of the extant troubadour songs have come to us by means of an intricate web of oral and written dissemination. We have no evidence of a written transmission before the middle of the thirteenth century other than an extremely rare reference of a poet sending a written copy of his song to the lady of his choice. The most prudent point of departure for studying and editing a song is the assumption that it was initially disseminated in an exclusively oral transmission, unless one can prove otherwise. Towards the middle of the thirteenth century, a fashion for collecting songs in written form arose. An extant song is likely to have been written down by several collectors. Some of them worked alone, while others exchanged material ; most collected texts only, some included melodies. Oral tradition by no means ended abruptly once a song was written down ; it may not even have been affected by the beginning of a written transmission, for a manuscript with songs was rarely, if ever, a book from which to perform the preserved repertory. Thus, in the second half of the thirteenth century, performers continued to sing from memory as if nothing had ever been written down.

Egli inoltre definisce «a manuscript version as a mixture of a performer's rendition and a scribe's interpretation thereof».¹³¹ Egli

¹²⁷ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 263.

¹²⁸ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 545.

¹²⁹ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères...*, cit., pp. 70-73 ; p. 28 : «All of this leads to the assumption that initially most or all chansons were transmitted in an exclusively oral tradition and that from about the middle of the 13th century on there was dissemination in writing parallel to the continuing oral tradition».

¹³⁰ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 8.

¹³¹ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 11.

ritiene che l'ipotesi di una tradizione esclusivamente scritta è insostenibile per svariati motivi, tra i quali i più importanti sono : 1) la mancanza assoluta degli originali e di copie intermedie ; 2) la testimonianza di Jaufré Rudel («senes breu de perguamina»), in favore della trasmissione orale (ma ne cita anche una di Bernart de Ventadorn (*BdT*, 70, 17) che è in favore della trasmissione scritta) ; 3) la natura ed il tipo di molte varianti, impossibili da giustificare in seno alla tradizione scritta ma facilmente spiegabili in un regime di tradizione orale ; 4) le forti differenze tra i vari manoscritti nell'ordine e nella successione delle strofe spiegabili più facilmente in un quadro legato all'oralità ed alla memoria ; 5) il fatto che le strofe iniziali di una composizione figurano in quasi tutti i manoscritti mentre quelle terminali hanno una tradizione alquanto disordinata e disorganica, certamente meno compatta ed unitaria di quelle iniziali ; 6) il fatto che nella maggior parte delle *chansons* la prima sezione, la *fronte*, a struttura ripetitiva, ha mantenuto una tradizione musicale più unitaria e con meno varianti rispetto al resto del componimento, la *cauda* (fenomeni, questi due ultimi, spiegabili più facilmente in un regime di tradizione orale piuttosto che scritta)¹³². Ugualmente insostenibile è però, per il van der Werf, l'ipotesi di una tradizione musicale esclusivamente orale, in quanto le redazioni delle varie canzoni, così come si presentano nei codici, presuppongono da parte dell'amanuense una preventiva conoscenza della melodia da scrivere e lasciano pensare che prima di disporre le note sulla pergamena egli abbia avuto a sua disposizione un "draft", un abbozzo¹³³.

Si è già detto che per il van der Werf una caratteristica della monodia lirica medievale è quella di appartenere ad una fascia culturale "notationless" : di conseguenza, anche i dispositivi di creazione potrebbero essere legati ad una prassi orale. Così si esprime il van der Werf a tale proposito¹³⁴ :

¹³² Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, pp. 4-9 ; H. VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères...*, cit., pp. 26-30.

¹³³ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères...*, p. 28 ; *The Extant Troubadour Melodies*, pp. 5 e 9.

¹³⁴ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères...*, pp. 70-71. Questa premessa porta van der Werf (*The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, cit., p. 72) ad ipotizzare una serie di rapporti tra la musica dei trovatori (e dei trouvères) e la musica cosiddetta "popolare" : «Although the designation 'folk song' would be inappropriate for the chansons of the troubadours and trouvères with respect to the poem, it has

Free invention guided by an enviable memory was the hallmark of the music of the troubadours and the trouvères, both in regard to its creation and its performance. The composer, in making up the melody, had to rely upon his talent for improvisation in conjunction with his memory [...]

Certo si è fortemente tentati di aderire a questa ipotesi molto suggestiva e stimolante ; io stesso ho proposto una idea molto simile per quanto concerne il repertorio della lauda italiana monodica due-trecentesca¹³⁵. Ma il caso della lauda è completamente diverso da quello dei trovatori e dei trouvères : innanzitutto è un repertorio religioso ; in secondo luogo si tratta di un repertorio sempre e del tutto anonimo – tranne i casi di Garzo e di Jacopone – sia riguardo ai testi che riguardo alla musica ; in terzo luogo il suo linguaggio musicale è quasi sempre di tipo formulare e si appoggia in parte al repertorio liturgico-musicale "gregoriano", specialmente a quello

been used with some justification in relation to the melodies. Indeed, the melodies of the chansons have many characteristics in common with folk songs collected in Western Europe over the last century and the performers display a similar attitude toward the songs they sing. It has long been recognized that it is normal for a folk song to be performed with varying melodies and in different rhythmizations ; sometimes it is recognizable that differing melodic versions originate from one common source and on other occasions only the similarity in text makes us suspect that at some time there may also have been a melodic relationship between the versions. It is even known that folk singers (that is, the soloists among them) often vary the songs of their own repertory. Perhaps it is also significant that so many of these solo folk singers are known more for their ability to declaim a poem – to a melody – than for their musical excellence. It is equally interesting that many of these folk-song singers – including several who make up their own melodies – never mastered the art of reading and writing musical notation, without any noticeable harm to their careers. It is important to realize that during the period under discussion there was not yet an abyss between the notationless culture and the world of the written composition. Therefore many a musician could work in both realms [...]. Su questo problema vedi A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale», cit., pp. 183-187.

¹³⁵ Si vedano A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale», cit. ; A. ZIINO, «Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento», in *Studi musicali*, VII (1978), pp. 39-83 ; A. ZIINO, «Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento», in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1973, pp. 653-669 ; A. ZIINO, «Il canto delle laudi durante il Trecento. Tre città a confronto : Firenze, Fabriano e Gubbio», in *La musica nel tempo di Dante*, Milano, Edizioni Unicopli 1988 (Quaderni di Musica/Realtà 19), pp. 112-129 ; A. ZIINO, «La laude musicale del Due-Trecento : nuove fonti scritte e tradizione orale», in *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi Editore, 1989, pp. 1465-1502.

delle sequenze : ciò potrebbe anche significare che gli autori delle melodie laudistiche, avendo memorizzato il canto liturgico, potrebbero in seguito averlo parzialmente rifiuto e riutilizzato, in base a procedimenti ed a dispositivi creativi di tipo orale, nel repertorio laudistico. Questo difficilmente, a mio parere, sarebbe potuto avvenire in un repertorio lirico e profano come quello dei trovatori, basato principalmente sulla ricerca linguistica e strutturale, sul valore e sul significato dei contenuti, così ricercato e sofisticato, continuamente alla ricerca del "nuovo" sia sul piano poetico che su quello musicale («los motz e-l so afinant», dice Marcabru ; oppure «farai un vers ab so novel», come dice Bernart Marti¹³⁶ – ma incipit simili, nei quali viene enfatizzato il "so novel", sono frequentissimi nel repertorio trobadorico).

Un fenomeno che a mio parere si accorda abbastanza bene con la tradizione orale è quello della *contrafactio*, notevolmente diffuso anche in ambito trobadorico¹³⁷. Ritengo difatti che la pratica della *contrafactio* si sia potuta sviluppare con più facilità in un regime di tradizione orale, in quanto presupponeva, da parte del cantore o di chi intendeva realizzare il calco, una conoscenza non teorica o libresca ma musicalmente viva del modello melodico che si voleva adattare al nuovo testo, il che poteva avvenire solo sulla base di una esatta memorizzazione¹³⁸. Che la pratica della *contrafactio* fosse in uso anche nel repertorio dei trovatori è dimostrato non soltanto dal fatto che una stessa melodia figura associata – perfino nel medesimo manoscritto – a più testi poetici (ovviamente tutti diversi tra loro ; la melodia di solito è riscritta tante volte quanti sono i testi ai quali è di volta in volta associata), ma anche dai frequenti riferimenti, – presenti in vari testi poetici (o ad essi premessi) – alla canzone sulla cui musica dovevano essere intonati. Ricordo a titolo d'esempio la

¹³⁶ Bernart Marti : *Farai un vers ab so novelh* (BdT, 63,7) ; ora in *Il trovatore Bernart Marti*, a cura di F. Beggato, cit, pp. 117-123.

¹³⁷ Sul fenomeno della *contrafactio* in ambito trobadorico si vedano in generale : Au. RONCAGLIA, «Sul "divorzio tra musica e poesia"...», cit. ; F. GENNRICH, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen, 1965 ; J.H. MARSHALL, «Imitation of metrical form in Peire Cardenal», in *Romance Philology*, XXXII (1978), pp. 18-48 ; J.H. MARSHALL, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», in *Romania*, 101 (1980), pp. 289-335 ; H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, pp. 72-75 ; J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Band 230).

¹³⁸ Cfr. A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale», pp. 174-175.

rubrica «el so de la rassa» contenuta nel codice R (40r) a proposito dell'*enuég* del Monaco di Montaudou *Fort m'enoja, s'o auzes dire* (BdT, 305,10) e che rimanda alla melodia della canzone di Bertran de Born *Rassa, tan creis e mont'e poja* (BdT, 80,37) – la musica, in effetti, è la stessa; oppure i due versi (3-4) della canzone di Guillem de Berguedan *Chanson at comensada* (BdT, 210, 7) – «en est son vieil antic / que fetz n'Ot de Moncada» – nei quali il poeta dichiara di aver composto la sua canzone sulla melodia "vieil antic" di Ot de Moncada; oppure il verso «Conselh vuolh dar el so de N'Alamanda» (v. 25) dal sirventese di Bertran de Born *D'un sirventes no-m cal far lonhor ganda* (BdT, 80,13) che rimanda alla melodia della famosa tenzone tra Guiraut de Borneill e Alamanda *Si-us quer conselh, bel'ami' Alamanda* (BdT, 242,69) – ma di quest'ultima riprende anche lo schema metrico e le rime. La canzone di Raimbaut de Vaqueiras *El so que pus m'agensa / de Mon Rabey* (BdT, 392,14) ci rimanda all'intonazione musicale del *Girart de Roussillon*; il sirventese di Guiraut de Luc *Ges, si tot n'at ma voluntat fellona* (BdT, 245,1) si richiama «al son Boves d'Antona» (una canzone di gesta)¹³⁹, mentre i due testi *Un sirventes voill far en aquest so d'en Gui* di Uc de Saint Circ (BdT, 457,42) e *Un vers voill comensar el so de messer Gut* di Peire Bremon de Ricas Novas (BdT, 330, 20) ci riportano a melodie di Gui de Nanteuil¹⁴⁰. Un sirventese di Uc de Saint Circ *Messonget, un sirventes* (BdT, 454, 21) ci riconduce a «el son d'Arnaut Plagues», forse la canzone *Be volgra midons saubes* (BdT, 32,1)¹⁴¹. Nel *vers* anonimo *Pos vezem que l'iverns s'irais* (BdT, 461,197) contenuto, con musica, nel codice W (f. 190r) si legge la seguente rubrica: «Li sons dervés de l'homen sauvage». Per non parlare poi di tutti i "cantasi come" contenuti nel *Mistero di sant'Agnese*: «in sonu albe Rei glorios verai lums e clardat»; «in

¹³⁹ Tutti questi casi sono citati in Au. RONCAGLIA, «Sul "divorzio tra musica e poesia"..., cit., p. 377; cfr. anche A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale», cit., p. 174.

¹⁴⁰ Cfr. A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale», p. 174. Au. RONCAGLIA, «Sul "divorzio tra musica e poesia"..., p. 378 ci ricorda che anche il "bell sermó" del poeta catalano Ramon Muntaner inserito nel capitolo 272 della sua *Crònica* del 1322 era cantato ancora su una melodia di Gui de Nanteuil («en so de Gui de Nantull»). Ma anche Gui de Cavaillo scriveva le sue canzoni sulle melodie di Gui de Nanteuil, cfr. M. DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., vol. I, p. 54.

¹⁴¹ Cfr. A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale», p. 174.

sonu El bosc d'Ardena justal palaih Amfos, a la fenestra de la plus auta tor»; «in sonu Bel paire cars, non vos veireis am mi»; «in sonu Jha non ti quier que mi fasas perdo d'aquest pecat, Seyner, quieu hanc feses»; «in sonu Vein, aura douza que vens d'outra la mar»; «in sonu Al pe de la montaina»; «in sonu Si qis cordis et oculi»; «in sonu Veni creator spiritus»; «in sonu Bel Seiner Paire glorios, cui tot qant es Deu obesir»; «in sonu del comte de Peytieu». Ma anche i seguenti *incipit* fanno pensare a canzoni composte su melodie preesistenti: *Doas coblas farat en aquest so* di Gui de Cavaillo (BdT, 192,2); *Plaigner voill en Blacatz en aquest leugier so* di Sordello (BdT, 437,24); *D'un sirventes (D'un sonet) far en est so que m'agensa* di Guillem Figueira (BdT, 217, 2/3); *En aquel so que-m plat ni que m'agensa* di un certo Peire (BdT, 322a,1); *En aquest so faz coindeta balada*; *En est so fatz chansoneta novela* di Peire de Blai (BdT, 328,1)¹⁴². Le canzoni che hanno la stessa melodia sono le seguenti (mi limito al repertorio trobadorico): *Mot m'enveya, s'o auzes dire* del Monaco di Montaudou = *Rassa, tan creis e mont' e pueia* di Bertran de Born; *Ar mi puesc yeu lauzar d'amor* di Peire Cardenal = *Non puesc sofrir c'a la dolor* di Guiraut de Borneill; *Ricx hom que greu ditz vertat e leu men* di Peire Cardenal = *Vers vos soplei, donna, primeiramen* di Raimon Jordan. Tutti sappiamo, inoltre, che i sirventesi normalmente venivano cantati su melodie preesistenti; d'altra parte già Frank M. Chambers aveva stabilito che nel repertorio trobadorico «at least 68 of the extant melodies have textes which served as models for others poems»¹⁴³. La prassi di scrivere un nuovo testo poetico su una melodia preesistente, già nota, ovvero di utilizzare una stessa melodia per più testi poetici, dovette essere talmente diffusa durante tutto il Medioevo – lo dimostrano anche i numerosi *contrafacta* antico-francesi su melodie trobadoriche (cfr. la Tavola pubblicata in fondo all'articolo) – che il fatto di scrivere una melodia nuova, per un nuovo testo, dovette sembrare così eccezionale da essere messo bene in evidenza. A tale proposito ritengo che molti *incipit* o versi del tipo *Farat un vers ab so novel* dovrebbero essere interpretati proprio in questa prospettiva¹⁴⁴. Inoltre mi sembra sintomatico che l'autore della *vida* di Guillem

¹⁴² Cfr. A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale...», cit., p. 174.

¹⁴³ Cfr. Frank M. CHAMBERS, «Imitation of Form in the Old Provençal Lyric, in *Romance Philology*, VI (1937), p. 104.

¹⁴⁴ Cfr. A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale...», cit., pp. 174-175, e nota 20.

Rainol d'At senta il bisogno di precisare: «si fez a toz sos sirventes sons nous»¹⁴⁵.

Tornando ora alle motivazioni addotte da van der Werf in favore della teoria orale, c'è da osservare che, se alcune testimonianze sembrano suggerire l'ipotesi che i trovatori non scrivessero sulla pergamena le loro melodie in quanto appartenenti ad una fascia culturale "notationless", d'altro canto la *vida* di Elias Cairel – se vogliamo prestar fede alle *vidas* – ci offre una testimonianza del tutto contraria, allorchando si dice esplicitamente che egli «ben scriveva motz e sons»¹⁴⁶. A conferma dell'uso del *rotulus*, da parte dei trovatori, sul quale scrivere i loro testi e forse anche la musica, ci sono inoltre alcune testimonianze iconografiche segnalate da D'Arco Silvio Avalle¹⁴⁷. Ora, tutte queste testimonianze sono senza dubbio a favore della tradizione scritta.

Hendrik van der Werf, a sostegno della teoria orale, tira in ballo – come si è visto – anche il fatto che nelle *chansons* molto spesso la *fronte* presenta una tradizione più compatta, unitaria e con meno varianti, rispetto alla *cauda*. Egli sostiene che un fenomeno di questo tipo può aver avuto luogo con più facilità in un regime di tradizione orale piuttosto che nel corso della tradizione scritta: difatti il fatto che la struttura della *fronte*, sul piano musicale, sia di tipo ripetitivo rende più plausibile una sua precisa e duratura memorizzazione. Questo sarà certamente vero; d'altro canto, però, non è neanche da escludere che l'esatta ripetizione, sulla seconda parte della *fronte*, della linea melodica appartenente alla prima possa essere una sorta di "regolarizzazione" da attribuire al copista. Difatti, se in alcuni codici – specialmente in **R**, come ho cercato di dimostrare nella mia tesi di laurea del 1962 – la ripetizione è del tutto esatta, in altri invece si presenta a volte per così dire "variata", cioè con alcune varianti. Ora, non potrebbe trattarsi di un caso del tutto consapevole di "regolarizzazione" da parte dell'amanuense? e, per contro, non è possibile che le altre versioni "variate" siano più "autentiche", più vicine all'originale?

¹⁴⁵ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 495; cfr. A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale...», nota 20.

¹⁴⁶ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 252; cfr. A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale...», p. 175.

¹⁴⁷ Cfr. D'A.S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc...*, p. 47 e Figg. 2A e 2B.

Se vogliamo dar credito alle *vidas* ed alle *razos*, è chiaro che gli iniziatori della tradizione esecutiva, sia vocale che strumentale, devono essere stati o i trovatori stessi o cantori alle loro dipendenze. Guiraut de Borneill «menava ab se dos cantadors que cantavan las soas chansos»¹⁴⁸ (anche nelle miniature presenti nei manoscritti I e K – Paris, Bibl. Nat., fr. 845 e 12473 – Guiraut de Borneill è raffigurato con due cantori alle spalle)¹⁴⁹; Peire Cardenal, nonostante sapesse «ben lezer e chantar», «anava per cortz [...] menan ab si son joglar que cantava sos sirventes»¹⁵⁰. Anche Raimbaut de Vaqueiras potrebbe avere avuto un seguito di giullari-strumentisti, se vogliamo dar credito ad una *razo* nella quale si dice che «Aquesta stampida fu facta a las notas de la stampida que-l jo(g)lars fasion en las violas»¹⁵¹. Di alcuni di questi cantori le *vidas* ci forniscono anche i nomi, spesso però desunti dalle stesse poesie dei trovatori: Bertran de Born aveva un cantore di nome Papiols («Et aquel que cantava per el avia nom Papiol(s)»)¹⁵²; Elias de Barjols, nonostante «cantet miels de negun hom que fos en aquella sason», «acompaingnet se com un autre joglar que avia nom Olivers(s) et aneron lonc temps ensem per cortz»¹⁵³. Jaufré Rudel, come abbiamo già visto, aveva un cantore di nome Filhol e Raimon de Miraval ne aveva uno di nome Baiona. Pistoleta, come si apprende dalla sua biografia, era cantore di Arnaut de Maroill¹⁵⁴. Dal *Chronicon* di Geoffroy de Vigeois sappiamo che Raimbaut d'Aurenga aveva un cantore di nome Guilhelm Mita che fu incoronato «re dei giullari» nella festa di Belcaire¹⁵⁵. Alcuni giullari avevano la doppia funzione di cantori e di messaggeri¹⁵⁶: è il caso di Rossignol, al seguito di Raimbaut d'Aurenga (si dice nella *vida*: «E si fez puis sas chansos d'ella; e si-l manda sas chansos per un joglar

¹⁴⁸ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 39.

¹⁴⁹ Se ne può vedere una bella riproduzione a colori dal manoscritto K in M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, Fig. 16 ed una in bianco e nero in *The Vidas of the Troubadours*, a cura di Margarita Egan, New York, Garland, 1984, Fig. 12.

¹⁵⁰ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 335.

¹⁵¹ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 466.

¹⁵² Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 68.

¹⁵³ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 215.

¹⁵⁴ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 491: «Pistoleta si fo cantaire de N'Arnaut de Maruoill e fo de Proenssa».

¹⁵⁵ Cito da M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, cit., pp. 63-64.

¹⁵⁶ Su tutto questo problema si veda Au. RONCAGLIA, «Sul "divorzio tra musica e poesia"», cit., pp. 369-373.

que avia nom Rosignol, si con dis en una chanson : Amics Rosignol [...]»¹⁵⁷; di Alegret e di Huguet al servizio di Bernart de Ventadorn («Huguet, mos cortes messatgers, / chantat ma chanso voloniers la reina dels Normans»)»¹⁵⁸; di Filhol al seguito di Jaufré Rudel. In casi i nomi dei cantori-messaggeri non sono citati nelle poesie. Guiraut de Borneill, ad esempio, si rivolge genericamente al giullare («Joglars, ab aquestz sos noveus / te'n vai e'ls portars cors / a la bela»), così come Peire d'Alvergne («Chantadors, lo vos fenis : /aprendetz la comensansa»)»¹⁵⁹.

Che i trovatori cantassero le loro canzoni (o anche quelle di altri poeti, nel caso si tratti di un trovatore-giullare) risulta non solo dalle *vidas*, ma anche dalle miniature presenti nei canzonieri. Normalmente essi sono raffigurati o nell'atto di cantare (però se si tratta di un trovatore-giullare, come nel caso di *rotulus né breu de perquamina*) o in quello di suonare (di solito con una viella o una viola). Nel primo caso la raffigurazione non è direttamente esplicita, mancando elementi specifici (il *rotulus* ad esempio, o il *breu de perquamina*) utili a caratterizzare in qualche modo l'atto di cantare. Fortunatamente, però, una serie di istruzioni per miniature presenti nel manoscritto A (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. lat.5232) ci informano che i trovatori sono raffigurati in una certa posizione rappresentano un «homo a cantar». Diamo ora un elenco completo di tutte le istruzioni riguardanti la musica¹⁶⁰: «Peire d'Alvergne : .j. maistro cu(n) e' q(ue) cante» (f. 9r); «Marcabrun : .j. homo jugular se' strume(n)te» (f. 27r); «Helias Cairels : .j. iogolar cu(n) una uiola» (f. 50v); «Bernartz de Ventadorn : .j. home a pe ca(n)tador» (f. 86v); «Guillems Ademars : .j. iogolar a caual» (f. 108v); «Cadenez : .j. homo a pe cantador» (f. 143v); «Perdigons : .j. jogolar cu(n) una uiola» (f. 158v); «La Comtessa de Dia : vna dona q(ue) cante» (f. 167v); «Bertolomeus Gorgis : .j. ge(n)til homo ka cante i(n) prison» (f. 172r); «Lo Dalfins d'Alvergne : .j. baron ka cante dana(n)ti lo» (f. 203v). E' chiaro, comunque, che si tratta di raffigurazioni me-

¹⁵⁷ Cfr. *Biographies des Troubadours*, pp. 441-442.

¹⁵⁸ Cfr. Bernart de Ventadorn : *La doussa voz ai auzida* (BdT, 70,23), vv. 58-59; cito da Au. RONCAGLIA, «Sul "divorzio tra musica e poesia"», cit., p. 371.

¹⁵⁹ Guiraut de Borneill : *Quan lo fregz e'l glatz e la neus* (BdT, 242,60), vv. 60-68; Peire d'Alvergne : *Bel m'es, quan la roza floris* (BdT, 323, 7, vv. 36-37; cito da Au. RONCAGLIA, «Sul "divorzio tra musica e poesia"», cit., p. 371.

¹⁶⁰ Traggio queste citazioni da D'A.S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc...*, cit., pp. 179-181.

antologizzate: difatti, ad esempio, le due miniature che raffigurano il giullare nell'atto di suonare la viola (Elias Cairel e Perdigo) sono molto simili, e tutto identiche fra loro, in una parola, sono le stesse. Sul significato di queste miniature, specialmente su quelle che raffigurano i trovatori nell'atto di cantare, così ha scritto Maria Luisa Meneghetti¹⁶¹:

A parte il caso del canzoniere R, le cui iniziali, pur finemente decorate, presentano un carattere puramente ornamentale, in tutti gli altri manoscritti [A, C, E, H, I, K, M, N] le miniature, sicuramente coeve alla trascrizione dei testi poetici, sono state evidentemente progettate in stretto rapporto con questi. In effetti, nella stragrande maggioranza dei casi, esse sembrano essere state concepite allo scopo di incrementare la quantità delle informazioni relative all'argomento specifico dei manoscritti (la poesia occitanica, appunto) da mettere a disposizione dei fruitori.

Spesso le immagini dipinte forniscono proprio il ritratto dei diversi trovatori, un ritratto non importa quanto fedele, però, in ogni caso, statutariamente ritenuto veridico, oppure presentano piccole scene, anch'esse considerate autentiche rappresentazioni di episodi della vita di tali poeti. Le figure rivestono insomma una funzione didattica analoga a quella delle *vidas* e delle *razos*, pur collocandosi – almeno, da quanto possiamo opinare sulla base delle testimonianze a noi effettivamente pervenute – come minimo ad una settantina d'anni di distanza dal momento della composizione dei testi biografici. [...]

Ho già anticipato che la maggior parte delle nostre miniature si configurano come «ritratti», più o meno ricchi di indicazioni individualizzanti, dei diversi poeti le cui opere venivano antologizzate. Ora, c'è come una sorta di «grado zero» in questo tipo di rappresentazioni, che consiste nel fornire del trovatore in questione una semplice immagine a tutta figura, ritta e isolata su di uno sfondo compatto. In questo caso, il compito di caratterizzare l'identità del personaggio «ritratto» è affidato essenzialmente all'abbigliamento, per i contemporanei la più facile chiave di lettura di ruoli sociali e di abitudini di vita [...]

Ma le immagini così strutturate recano in sé un ulteriore tipo d'informazione, un'informazione che il fruitore medievale era in grado di cogliere immediatamente grazie alla sua esperienza delle reali *performances* trobadoriche, ma che anche noi possiamo identificare correttamente per la fortunata sopravvivenza delle istruzioni per il miniatore che accompagnano la sequenza delle illustrazioni di uno dei canzonieri provenzali decorati, il codice A. Accanto a molti dei suoi «ritratti di grado zero», questo

¹⁶¹ Cfr. M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, cit., pp. 325-326, 330-332.

manoscritto reca infatti un'indicazione in volgare italiano settentrionale, che si ripete più volte con minime varianti: «j. homo a pe cantador».

Si deve dunque concludere che le figurine ferme all'impiedi rappresentano dei poeti ben determinati, fissati mentre si esibiscono nel rituale del canto cortese. Del resto, altri piccoli particolari confermano che l'intento di chi ha concepito e di chi ha eseguito queste immagini era proprio quello di mostrare i trovatori nell'esercizio della loro attività: le figure dei diversi poeti sono infatti fissate nel testo artistico in una gamma di gesti già tradizionalmente connotati come gesti performativi di tipo retorico-rituale.

La varietà di questi gesti è abbastanza limitata: gli arti superiori del soggetto sono coinvolti in misura modesta, le sue mani più ampiamente. Entrambe le braccia appaiono infatti solo flesse, con diverso grado d'ampiezza l'una dall'altra, e protese verso l'ascoltatore; più di rado, il gioco gestuale è affidato ad un unico braccio e l'altro rimane nascosto dalle pieghe della veste.

Se è vero che gli iniziatori della tradizione performativa della lirica trobadorica sono stati gli stessi trovatori, poeti e cantori-giullari nel contempo, o i cantori professionisti a loro collegati, è anche vero che i continuatori di questa tradizione saranno stati, presumibilmente, oltre ai cantori-giullari professionisti — è anche il caso di Cabra, cantore-giullare al servizio di Guiraut de Cabreira —, anche i trovatori-giullari delle generazioni successive, i quali avranno cantato non solo le loro composizioni ma anche quelle dei poeti precedenti e contemporanei. Stando alle testimonianze delle *vidas*, sappiamo ad esempio che Guillem de la Tor «sabia cansos assatz e s'entendia e chantava e ben e gen, e trovava»¹⁶²; che Uc de Saint Circ «amparet cansos e vers e sirventes e tensos e coblas, e-ls faich e-ls dich dels valens homes e de la valens domnas que eron al mon, ni eron estat»¹⁶³; che Aimeric de Peguillan «apres cansos e sirventes, mas molt mal cantava»¹⁶⁴; che Uc de Pena «cantet ben, e saup gran ren de las autrui cansos»¹⁶⁵. Indubbiamente, la scelta di verbi quali *sabia* / *saup*, *amparet*, *apres* si giustifica meglio in un regime di tradizione orale e suggerisce consuetudini performative ed esecutive basate sull'oralità e sulla memoria.

¹⁶² Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 236.

¹⁶³ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 239.

¹⁶⁴ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 425.

¹⁶⁵ Cfr. *Biographies des Troubadours*, p. 258.

Non è facile stabilire se la diffusione del repertorio poetico-musicale trobadorico sia da attribuire maggiormente a quei trovatori che erano nel contempo poeti e cantori / *joglars*, oppure a quelli che Maria Luisa Meneghetti chiama «giullari cortesi» o «giullari di corte» (per distinguerli dai «giullari di piazza»)¹⁶⁶, specializzati nei generi «alti» della lirica e della narrativa cortese (tra i quali vi è anche la poesia trobadorica). La distinzione tra «giullari di corte» e «giullari di piazza», codificata nei minimi particolari e secondo una casistica molto dettagliata (perfino nella gerarchia dei generi eseguiti) nella famosa *Supplica* di Guiraut Riquier ad Alfonso X di Castiglia del 1274 e nella «risposta» a nome del re del giugno 1275¹⁶⁷, era in realtà, come ha mostrato Maria Luisa Meneghetti¹⁶⁸, molto precedente a Guiraut Riquier. Allude forse a questa distinzione di ruoli e di competenze Bertran de Paris de Roergue quando, nel suo *ensenhamen* composto verso il 1240, *Guordo, ie-us fas un sol sirventes l'an* (*BdT*, 85,1), si rivolge al giullare Guordo accusandolo di non conoscere né chansons né sirventes, né vers o descort («Anc no saupes chanson ni sirventes, / vers ni descort qu'en cort a dir fezes. / Que no-sabers vos marris e-us cofon, / soven dizetz so qu'es d'aval d'amon. / Jes no sabes d'Artus tan qant ieu fatz, / ni de sa cort on ac man soudadier»)¹⁶⁹. Oppure Raimon Vidal de Besalú quando ai versi 38-47 del suo *Abril issia* si presenta come un *joglaret* che conosce perfino i *vers* e le *chansos* di Guiraut de Bornelh e di Arnaut de Maruoill («Senher, yeu soy us hom acis / a joglaria de cantar, / e say romans dir e contar, / e novas motas e salut / e autres comtes expandutz / vas totas partz azautz e bos, / e d'en Guiraut vers e chansos / e d'en Arnaut de Maruelh mays, / e d'autres vers e d'autres lays / que ben deuri'en cort caber»)¹⁷⁰. Così commenta Maria Luisa Meneghetti questi due passi¹⁷¹:

¹⁶⁶ Cfr. M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, p. 71.

¹⁶⁷ Sulla *Supplica* di Guiraut Riquier e sulla «risposta» di Alfonso X si vedano V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, «La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», in *Studi mediolatini e volgari*, XIV (1966), pp. 11-135 e E. VUOLO, «Per il testo della Supplica di Guiraut Riquier ad Alfonso X», in *Studi medievali*, 1968, pp. 729-806.

¹⁶⁸ Cfr. M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, pp. 70-77.

¹⁶⁹ Cito da M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, p. 73.

¹⁷⁰ Cito da M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, p. 74.

¹⁷¹ Cfr. M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, p. 76.

Ma torniamo un momento ai primi versi di *Abril issia* qui citati, cioè all'autopresentazione del *joglaret*. Ho già detto che questi versi possono essere visti come una sorta di *pendant* di quelli di Bertran de Paris. Lì si chiariva come dal repertorio del giullare «basso» Guordo dovevano ritenersi esclusi tutti i testi lirici trobadorici – *chansos*, *sirventes*, *vers* e *descortz*; qui lo stesso *joglaret* puntualizza come di sua competenza siano solo i romanzi cortesi, le *novas* e i *salutz d'amor*, le narrazioni (*contes*) di genere elevato (*azauts* e *bos*) – cioè, si deve intendere, non salaci e plebee, come i *fabliaux*, ad esempio –, e soprattutto canzoni, *vers* e *lats* (lirici, cioè *descortz*) dei migliori poeti.

La *recensto* di tutto quanto risulta automaticamente escluso dal catalogo di *Abril issia* è presto fatta: oltre appunto ai racconti di carattere borghese o popolare, qui manca tutta l'epica e mancano anche i generi lirici considerati meno impegnativi, le *coblas*, le *dansas*, le *baladas* e anche i *sirventes*.

In un altro *ensenbamen* – che poi è il più antico di tutti –, *Cabra juglar* di Guiraut de Cabreira (scritto, secondo la Meneghetti¹⁷², tra il 1160 ed il 1165), identificato da François Pirot con il visconte Guiraut III¹⁷³, vengono menzionati soltanto Marcabru, Jaufré Rudel, Ebolo di Ventadorn ed un non meglio identificato N'Anfos («Ni sirventesc / ni balaresc / non t'auc dir e nuilla fazon; / bons estribotz / non t'eis pelz potz, / retroencha ni contenson. / Ja vers novel / bon d'En Rudell / non cug que-t pas sotz lo guingnon, / de Markabrun, / ni de negun / ni de N'Anfos ni de N'Eblon»)¹⁷⁴. Così si esprime Maria Luisa Meneghetti a questo proposito¹⁷⁵:

Non resta allora che accogliere l'ipotesi apparentemente più semplicistica, ma che è in realtà quella che più fa meditare: il visconte di Cabreira conosceva ben poco della poesia dei trovatori, e quel poco che conosceva era tutta roba relativamente vecchia. Se ne deve dunque più generalmente dedurre che, almeno fino all'altezza del 1160-65, la lirica cortese è scarsamente diffusa, è ancora un affare di pochi, forse di pochissimi, e soprattutto, che manca ancora di canali stabili di trasmissione. [...]

Le tracce di un'attenzione più ampia e diffusa da parte del pubblico aristocratico per la poesia trobadorica appaiono solo

¹⁷² Cfr. M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, pp. 57-58.

¹⁷³ Cfr. F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelona, 1972, p. 121.

¹⁷⁴ Cito da M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, p. 58.

¹⁷⁵ Cfr. M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, pp. 60, 66, 68.

nell'ultimo quarto del XII secolo, all'epoca cioè di quella «generazione della terza crociata» che sarà non solo nel Midi, ma anche nella Penisola Iberica e nel Nord della Francia, la protagonista del grande momento della cultura cortese. [...]

Una delle *novas* di Raimon Vidal de Besalú, *Abril issia*, è, fra le altre cose, una sorta di «mappa ragionata» del mecenatismo provenzale e, ancor più, catalano, fra XII e XIII secolo.

Ho ricordato questi dati per mostrare, sulla scorta di Maria Luisa Meneghetti, come la diffusione della poesia musicale trobadorica, almeno fino al XIII secolo, deve essere stata alquanto limitata, sia per il numero relativamente scarso di giullari «cortesi» rispetto a quello dei giullari «di piazza», sia per la presenza decisamente circoscritta di poesie «d'autore» nei loro repertori¹⁷⁶. A questo punto, però, entrano in gioco proprio i trovatori-joglars, ai quali probabilmente, più che ai giullari di professione – siano essi «di corte» o «di piazza», potrebbe essere stato affidato statutariamente il compito di diffondere, oltre alla propria, anche la produzione poetico-musicale dei loro colleghi, sia di quelli del passato che dei contemporanei. Se questo è vero, se ne deve concludere che la diffusione della poesia musicale trobadorica potrebbe essere stata presumibilmente molto maggiore rispetto al quadro, assai ristretto e limitato, che siamo stati costretti ad ipotizzare basandoci soltanto sulle testimonianze giullaresche summenzionate. In ogni caso, non si devono confondere i percorsi, più o meno articolati, di tipo performativo, ovvero la diffusione al livello esecutivo, con i percorsi di tipo librario, ovvero con la tradizione manoscritta: si tratta di due cose completamente diverse tra loro, anche se l'una (la tradizione manoscritta), in qualche caso, potrebbe essere stata determinata o potrebbe aver avuto incremento dall'altra (la diffusione esecutiva).

¹⁷⁶ Si veda anche M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori*, pp. 72-73: «Per contro, anche restando al solo ambito provenzale, gli indizi che spingono verso la tesi della differenziazione dei repertori giullareschi sono numerosi e decisivi. In primo luogo non si può ignorare che i due *ensenbamens* per giullari che si rifanno a quello di Guiraut de Cabreira espungono dal repertorio suggerito ai cantori cui si rivolgono anche quelle poche tracce di testi lirici cortesi presenti nel loro modello. Infatti tanto *Fadet juglar* di Guiraut de Calanso, composto verso la fine del XII secolo, su diretta imitazione metrico-formale di *Cabra juglar*, quanto *Guordo, ie-us fas un sol sirventes l'an*, scritto da Bertran de Paris en Roerga attorno al 1240, mentre arricchiscono il loro catalogo di giochi funamboleschi e di opere epiche, «antiche» e romanzesche, tacciono sulla materia trobadorica.»

Tornando ora alla questione della tradizione "orale", credo che il problema non consista tanto nello stabilire se nelle loro esecuzioni i trovatori o i giullari – si tratta, si badi bene, in ambedue casi di veri e propri "professionisti" – cantassero a memoria o con l'ausilio di un esemplare scritto, sia esso un *rotulus* o un *breu de perquamina* (d'altro canto, anche ai giorni nostri, sia i cantanti che i solisti eseguono sempre a memoria – tranne forse il direttore d'orchestra; ma questa è una figura professionale più recente –; anzi nel passato erano anche obbligati ad improvvisare variazioni d'ogni genere, specialmente nelle arie col *Da capo*, diminuzioni, abbellimenti vari, cadenze, ecc.). Il vero problema consiste nel capire se la trasmissione di un dato repertorio da un giullare all'altro o se l'acquisizione di nuove canzoni da parte di un cantore avvenissero per via orale o tramite esemplari scritti. Ovviamente l'una cosa non esclude l'altra: un giullare può benissimo aver imparato una certa canzone dalla viva voce di un altro giullare, ciò non toglie, comunque, che avrebbe potuto copiare ugualmente la medesima canzone anche da un esemplare scritto, per suo proprio conto o per averla sempre a sua disposizione. In realtà, sappiamo ancora molto poco sui processi e sulle modalità di apprendimento e di trasmissione della musica durante il Medioevo.

L'argomento specifico al quale ho ora accennato mi sembra importante in quanto, se avessimo più informazioni al riguardo, potremmo forse capire se le versioni melodiche che ci sono state tramandate dai codici risentono o no della tradizione giullaresca e della prassi (vocale) esecutiva, ed eventualmente, in che misura. In sostanza, una volta ammesso che il giullare si sarebbe potuto servire per uso personale di esemplari scritti (ma se ne serviva realmente per l'esecuzione?), bisognerebbe comunque chiarire se egli ha copiato una data melodia da un esemplare che derivava direttamente dall'autografo o comunque da copie ad esso assai vicine (melodia che, comunque, poteva essersi modificata nel corso della tradizione), se ha registrato sulla pergamena la versione melodica appresa dalla viva voce di un altro giullare o, infine, se ha scritto la versione melodica da lui stesso cantata. E' ovvio che una ipotesi non esclude le altre: tutte e tre sono possibili. Di conseguenza, bisogna concludere che gli amanuensi che hanno trascritto le melodie trobadoriche nei quattro codici che ci sono pervenuti copiavano da esemplari che 1) potevano derivare direttamente o indirettamente dagli originali, 2) potevano riflettere versioni melodiche di stampo, per così dire,

esecutivo. In realtà, quindi, credo sia metodologicamente più corretto valutare caso per caso, evitando pericolose generalizzazioni. In poche parole, sarà necessario analizzare comparativamente e valutare criticamente tutta la tradizione manoscritta di ogni canzone, prima di formulare qualsiasi ipotesi circa l'origine di ogni singola versione melodica. In conclusione, quindi, non sono tanto propenso a credere che la tradizione scritta rappresenti una fase successiva rispetto a quella orale né che in essa sia esemplato un repertorio melodico tramandato in precedenza solo oralmente e quindi presumibilmente già "alterato" o "modificato" in base a procedimenti, meccanismi e modalità ancora tutti da studiare; credo piuttosto all'esistenza di due tradizioni, una scritta e l'altra orale, separate sì, ma contemporanee, simultanee e talvolta anche interagenti tra loro, confluite poi nei grandi canzonieri pervenuti fino a noi. Quello che, a mio parere, bisogna evitare di pensare è che la tradizione orale e quella scritta siano due momenti, due fasi, cronologicamente successive l'una rispetto all'altra – come pensano invece Gennrich, Bittinger e van der Werf – e che si escludano a vicenda.

Il problema, nel caso dei trovatori, è reso ancora più difficile dalla limitatezza del repertorio, dalla scarsità di fonti e dal fatto che buona parte delle melodie sono *in unicum*, circostanze, queste, che non ci permettono un'analisi critica e comparativa delle varie fonti e ci impediscono di ripercorrere o ricostruire concretamente quelle che riteniamo potrebbero essere state le varie fasi di una qualsiasi "tradizione", scritta o orale che sia. In alcuni casi, addirittura, ci troviamo di fronte non soltanto a melodie che nel corso della tradizione si sono talmente "alterate" tanto da presentare, tra le varie redazioni pervenuteci, varianti talvolta perfino sostanziali, ma anche a melodie del tutto diverse tra loro. Può avvenire, difatti, che uno stesso testo si trovi associato a più melodie diverse. In tali casi si potrebbe quasi parlare di "assenza" di tradizione, ovvero di una tradizione comunque univoca. E' questo il caso, ad esempio, della canzone di Peire Vidal *Quant hom es en autrui poder* (BdT, 364,39), che nel codice **R** si presenta in una versione melodica del tutto differente da quella di **G/W** (che in linea di massima concordano, pur con qualche variante), oppure del *descort* di Aimeric de Peguillan *Qui la vi, en ditz* (BdT, 10,45), tramandatoci, in due versioni melodiche del tutto diverse tra loro, da **R** e da **W**. Questi fatti dimostrano ancora una volta che non sempre, nel corso della

tradizione, un testo poetico procedeva di pari passo insieme alla melodia alla quale era stato inizialmente associato.

Quello che sarei tentato di mettere in dubbio, nel caso della musica trobadorica, è il concetto stesso, la nozione stessa di "tradizione", ovvero la legittimità del suo uso. Ciò che comunque bisogna assolutamente distinguere è il concetto di "tradizione", intesa come "trasmissione" (di un testo o di una musica), da quello di "diffusione", che, nel caso della musica, avviene, almeno durante il Medioevo, principalmente – ma non solo – attraverso l'esecuzione, attraverso cioè un atto legato all'oralità, nella sfera dell'oralità, secondo precisi processi di memorizzazione. E' ovvio che si tratta di due cose completamente diverse l'una dall'altra, ma che ciononostante, possono essere facilmente confuse tra loro, dal momento che la seconda potrebbe aver avuto, in qualche caso, determinate interferenze sulla prima. In tal caso si verificherebbero situazioni alquanto diversificate tra loro: (1) se la tradizione musicale di una data canzone è alquanto compatta ed unitaria, vale a dire se le versioni melodiche giunte fino a noi sono tra loro se non del tutto identiche, almeno molto vicine, presentando solo poche divergenze, allora potremmo presumere che la tradizione manoscritta sia iniziata, se non proprio dall'originale, almeno da copie ad esso molto vicine, e che sia arrivata ai canzonieri giunti fino a noi ininterrottamente, attraverso una serie di tramitti o di interpositi, la cui natura, però, ignoriamo (*rotuli*, "fogli volanti", raccolte d'autore, raccolte speciali ad uso dei giullari?), ora purtroppo perduti; (2) se due o più versioni musicali di una stessa canzone sono alquanto diverse tra loro non soltanto sul piano strettamente melodico ma anche su quello stilistico, allora dobbiamo presumere che accanto ad una tradizione risalente, per così dire, all'originale si siano affiancate in un secondo momento, una o più tradizioni differenti che potrebbero derivare da versioni giullaresche; (3) se le versioni musicali di una canzone, giunte fino a noi, sono tra loro vicine sul piano stilistico (ma non necessariamente anche su quello melodico) ma divergono alquanto dallo stile generale che caratterizza tutte le altre canzoni di quel dato autore, si potrebbe allora pensare che la tradizione musicale che fa capo all'originale (o a copie ad esso molto vicine) si sia interrotta ad un certo momento della sua storia e che sia stata sostituita da un'altra tradizione che potrebbe forse risalire a versioni giullaresche (ma si potrebbe anche pensare che proprio quella canzone sia stata scritta in uno stile musicale

differente da quello di tutte le altre canzoni). Solo un'attenta analisi stilistica, quindi, ci potrebbe forse suggerire qualcosa sull'origine delle versioni melodiche giunte fino a noi e sulla tradizione alla quale potrebbero appartenere.

E' noto che alcune melodie ci sono pervenute (ma forse sono state anche composte) in uno stile alquanto semplice e di tipo sillabico; altre invece sono in uno stile musicale più elaborato, specialmente per quanto concerne gli abbellimenti, molto spesso numerosi e complessi. La tendenza generale degli studiosi¹⁷⁷ è di considerare le versioni più semplici come quelle presumibilmente più vicine alla versione "originale", interpretando i melismi come aggiunte posteriori – ovvero come abbellimenti dovuti all'opera dei diversi cantori – intervenute soltanto nel corso della tradizione. Ora, tale ottica è, a mio avviso, alquanto fuorviante. L'abbellimento nella musica medievale fa parte integrante, strutturale della melodia – ovviamente nei pezzi composti in stile ornato –, non è un orpello, un ornamento che si può aggiungere o non aggiungere a seconda del gusto o delle capacità tecniche di un cantore. Esistono melodie semplici ed in stile sillabico, con pochi melismi, ed esistono contemporaneamente melodie molto complesse, melismatiche ed ornate: in una parola, l'ornamentazione fa parte di un determinato stile. E' naturale, però, che ogni cantore interpreti gli ornamenti di una melodia in stile melismatico in modo diverso dall'altro. Per questo motivo ritengo sia molto più corretto "rispettare" ogni versione melodica a noi pervenuta, almeno sotto l'aspetto dell'ornamentazione, anziché tentare di ricostruire una ipotetica versione "originale" senza melismi, sillabica; e questo, proprio perché ogni versione melismatica rappresenta un *unicum*, uno dei tanti modi, cioè, di intendere una melodia in stile ornato.

Questa premessa mi sembra necessaria per valutare correttamente non solo le melodie *in unicum* ma anche quelle pervenute in più versioni e in più manoscritti, sia in rapporto a ciò che presumiamo potrebbe aver fatto l'autore, ovvero in rapporto alle sue scelte musicali, sia in rapporto alla loro tradizione. Nel caso di più melodie

¹⁷⁷ Si veda a tale proposito R. MONTEROSSO, «L'ornamentazione nella monodia medievale», in *Rivista di cultura classica e medievale*, VII (1965), nn. 1-3 (= *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*), pp. 724-744 (su cui vedi la recensione di A. ZIINO in *Cultura Neolatina*, XXVI, 1966, pp. 310-311); R. MONTEROSSO, «La tradizione melismatica sino all'Ars Nova», in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. III, a cura di F. Alberto Gallo, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 29-50.

di uno stesso trovatore trasmesseci tutte *in unicum* e per giunta da un solo manoscritto dobbiamo per prima cosa vedere se esse sono tutte nel medesimo stile, sillabico o melismatico che sia, oppure se sono in stili diversi. Se sono tutte nello stesso stile, possiamo presumere che questo sia effettivamente lo stile voluto dall'autore e che la tradizione manoscritta, di cui le nostre versioni sono non solo gli ultimi testimoni ma anche gli unici, risalga direttamente, tramite altri esemplari ora perduti, ad ipotetici "originali". Se, invece, sono in stili diversi, allora dobbiamo presumere (1) che il notatore abbia attinto a fonti diverse, rispecchianti differenti prassi o tradizioni esecutive; (2) che il compositore abbia scritto le sue canzoni effettivamente in stili diversi. La possibilità di caratterizzare e di precisare meglio lo stile musicale di un autore aumenta, ovviamente, nel caso in cui le sue canzoni – sempre tutte *unica* – ci siano state tramandate da più manoscritti diversi. Se vi è una certa concordanza per quanto concerne lo stile, allora dobbiamo concludere che questo sia realmente lo stile voluto dall'autore; se invece sono in stili diversi, valgono le due ipotesi illustrate precedentemente. La situazione cambia nel caso in cui una melodia ci sia stata trasmessa in più versioni e da più codici: se la tradizione è unitaria e compatta non ci sono problemi, sia per quanto concerne la valutazione dello stile sia per quanto riguarda la tradizione; se invece queste versioni si presentano in stili diversi, credo che l'unico criterio possibile, al fine di stabilire quale potrebbe essere stato lo stile nel quale l'autore presumibilmente ha ideato la sua canzone, sia quello della maggioranza, purchè confermato dal confronto con tutte le altre melodie a lui attribuite. Per quanto concerne la tradizione, in questo caso, è ovvio che ci troviamo di fronte a modelli di diversa origine.

Analizziamo ora qualche caso concreto, incominciando da quei trovatori le cui melodie ci sono state tramandate non solo *in unicum* ma per giunta tutte dallo stesso manoscritto (quest'ultima circostanza non è, d'altronde, molto significativa dal momento che perfino uno stesso copista potrebbe aver attinto a fonti diverse). Se nel caso di Guiraut Riquier (48 melodie, tutte in **R**) e di Berenguer de Palazol (8 melodie, tutte in **R**) è probabile che si tratti di un'alternanza di stili voluta realmente dagli autori, nel caso di Guiraut de Borneill, di cui ci sono rimaste solo quattro melodie, delle quali tre in stile sillabico ed una in stile melismatico, non è facile stabilire se quest'ultima è la testimonianza di una particolare tradizione esecutiva o se è stata concepita in questo preciso stile (melismatico) proprio dal suo

autore. Lo stesso vale per Raimbaut de Vaqueiras, di cui abbiamo cinque melodie in stile sillabico e due molto ornamentate. Passando ora alle melodie tramandateci *in unicum* ma da più manoscritti, osserviamo per prima cosa che le melodie di Gui d'Uisel (3 in **G** ed 1 in **W**) e di Perdigo (2 melodie in **G** ed una, per la verità, comune a **G/X**) sono tutte nel medesimo stile, semplice e sillabico, pur con qualche ornamento qua e là. Nel caso di Marcabru (2 melodie in **R** in stile sillabico e 2 in **W** a carattere più melismatico) e di Albertet de Sestaro (2 melodie in **W** di tipo sillabico ed 1 in **X** di tipo melismatico) potremmo forse legittimamente presumere che questa varietà di stili musicali risalga direttamente agli autori. Una situazione diversa presenta invece Arnaut de Maroill, di cui ci sono rimaste cinque melodie (4 in **R** ed una in **G**) tutte in stile fondamentalmente sillabico, pur con qualche melisma qua e là, mentre una sola, in **G** – *Mout eron dous met constr* (*BdT*, 30,19) –, si presenta in uno stile musicale decisamente più ornamentato: per quest'ultimo caso potrebbe forse trattarsi proprio di una diversa tradizione esecutiva, molto più vocalizzata. Nel caso di melodie in più versioni possiamo avere, invece, situazioni notevolmente differenziate tra loro. Di Raimon de Miraval, Bernart de Ventadorn, Rigaut de Berbezill, Folquet de Marseille e Uc Faidit ci sono pervenute molte melodie (in molti codici ed in più versioni), delle quali alcune sono in uno stile musicale alquanto semplice e sillabico, con qualche sezione leggermente ornata, mentre altre invece sono in uno stile decisamente molto melismatico. Ora, l'ipotesi che questi diversi atteggiamenti stilistici siano da attribuire direttamente ai singoli autori potrebbe essere confermata proprio dalla tradizione manoscritta: difatti, se si tratta di melodie sillabiche, tutti i codici in generale concordano nel tramandarcele proprio e solo in questo stile; se invece si tratta di melodie melismatiche, tutti i codici concordemente presentano di solito versioni vocalizzate, pur con differenti soluzioni musicali per i singoli raggruppamenti melismatici. Lo stesso vale per quelle melodie che, pur essendo in uno stile essenzialmente sillabico, presentano qua e là al loro interno sezioni melismatiche: difatti in tutte le versioni queste sezioni più ornate si trovano per lo più sempre, o quasi, nella medesima posizione. Più complesso è invece il caso di Jaufré Rudel, Pons de Capdoill e Peire d'Alvergne. Di Jaufré Rudel ci sono rimaste tre melodie in **R** ed una sola – *Lanquan li jorn son lonc en mai* – comune a **R/W/X**; ora, le versioni di **W** e **X** sono leggermente più ornate rispetto a quella di **R**:

potrebbe forse trattarsi, in questo caso, di due diverse tradizioni esecutive. Di Pons de Capdoill ci sono rimaste quattro melodie, di cui due in **G**, una in **R/X** ed una, *in unicum*, in **W**, tutte in stile fondamentalmente sillabico tranne quella tramandata *in unicum* da **W** che è invece molto melismatica: forse si tratta anche in questo caso di una diversa tradizione esecutiva. Diverso mi sembra il caso di Peire d'Alvergne, di cui abbiamo due sole melodie, una in **W** ed una - *Defosta-ls breus jorns e-ls loncs sers* - comune a **R/X**; ora, ambedue i codici **R** e **X** presentano una versione ornata, ma con differenti soluzioni melismatiche: in questo caso potrebbe forse trattarsi di una melodia composta dall'autore proprio in uno stile musicale vocalizzato. Come si vede, si possono formulare diverse soluzioni o quanto meno diverse ipotesi: una cosa comunque mi sembra certa, vale a dire che nel valutare lo stile musicale di un trovatore non possiamo limitarci ad analizzare le singole melodie ma dobbiamo necessariamente tenere conto anche del tipo di tradizione cui le varie versioni melodiche appartengono e di cui sono preziosi testimoni.

Da quanto ora esposto, mi sembra di poter concludere che le redazioni melodiche giunte fino a noi rappresentano, con molta probabilità, solo *alcune* delle tante versioni possibili - scritte o orali che siano -, allora in circolazione; e che per motivi del tutto particolari, fors'anche di carattere extramusicale (ma a noi comunque sconosciuti), furono ad un dato momento tra-scritte nei quattro canzonieri pervenuti¹⁷⁸. Un'altra conseguenza di quanto finora esposto - anche se si tratta solo di mere ipotesi di lavoro - è che alla nozione di "usus scribendi" dell'amanuense, o, per meglio dire, di "usus notandi", dovremmo ora aggiungere anche quella di "usus canendi" dei cantori-giullari, ai quali dobbiamo forse alcune delle versioni melodiche pervenute. Ora, sarà possibile, attraverso lo studio delle versioni musicali presumibilmente di origine "giullaresca", individuare i diversi tipi di "usus canendi", ovvero alcune delle caratteristiche e delle modalità di questa o quella tradizione esecutiva? Non lo so; allo stato attuale delle ricerche

¹⁷⁸ A conclusioni molto simili a queste ero giunto studiando il repertorio laudistico del Due-Trecento; si vedano in proposito: A. ZIINO, «Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento», in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, già cit., pp. 658-659; A. ZIINO, «La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale», in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, già cit.

ritengo sia impossibile rispondere a questo interrogativo: forse sarà più prudente lasciare una tale suggestione a studi futuri. Una cosa bisogna però ribadire, vale a dire che ogni versione melodica vale per quello che è in quanto rappresenta un momento della tradizione scritta o esecutiva, a seconda dei casi, in rapporto al momento storico ed all'area geografico-culturale cui si può fondatamente far risalire. Questo non significa ovviamente che bisogna rinunciare a priori alla possibilità di servirsi della critica del testo musicale, con gli strumenti critici individuati da F. Gennrich e da W. Bittinger, al fine di ottenere una serie di versioni melodiche depurate da tutti quegli errori meccanici e non che si sono man mano stratificati nel corso della tradizione manoscritta, errori dovuti molto spesso ai copisti e che, nonostante il parere contrario di Hendrik van der Werf¹⁷⁹, sono molto più frequenti di quanto non si creda. Il problema principale, comunque, rimane pur sempre quello che, per quanto concerne le melodie - a differenza dei testi poetici per i quali è ormai accertata, come ha ribadito anche D'Arco Silvio Avalle, la validità della tradizione scritta ininterrotta -, non sappiamo ancora con certezza, anche per la penuria di testimonianze, nè come esse circolassero nè come si sono tramandate. Il fatto che ci siano pervenuti soltanto quattro codici con la notazione musicale - cinque se vogliamo considerare anche **V** - dimostra in modo abbastanza eloquente non solo che le musiche non hanno seguito lo stesso cammino dei testi poetici, ma anche che hanno avuto modi di

¹⁷⁹ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 3: «Very few of the discrepancies among extant readings are demonstrably due to incompetence and sloppiness on the part of either performers or scribes. Instead, they reflect attitudes which are very different from those prevailing now. In the Middle Ages, a song was not a fixed entity, always to be performed with the exact words and pitches created by the poet-composer. The medieval scribes and, especially, the performers of poetry and music must have enjoyed a far greater freedom than their successors of today. In some instances a performer may have altered a song intentionally, while in other cases a lapse of memory may have forced him to improvise part of a text or a melody. Most differences, however, appear to be unwitting variants effected by someone performing a song many times to himself and to an audience. Such changes are not necessarily deteriorations and corruptions of the original; instead, several generations of singers may well have improved upon text and melody. Thus, a variant should be considered more as development of a living entity than an encroachment upon a finished product. Collectively, the variants can give us valuable insight into the manner in which the oldest known songs of Western culture were performed and disseminated.»

trasmissione del tutto diversi. Questo può indicare, inoltre, che i committenti erano certamente molto più interessati ai testi che alle musiche. Se poi consideriamo che in questi cinque codici è stato trascritto in realtà solo un numero relativamente basso di melodie, dobbiamo necessariamente concludere che, almeno all'epoca in cui furono redatti i canzonieri, era alquanto difficile procurarsi esemplari scritti contenenti anche la musica, il che significa che ne circolavano pochi. Presumibilmente, però, questa scarsità di fonti musicali scritte è una circostanza che va molto più indietro nel tempo e che risale ad epoche molto più lontane rispetto al momento in cui furono confezionati i canzonieri pervenuti fino a noi. Sono questi elementi sufficienti ad ipotizzare, per le musiche, un tipo di trasmissione esclusivamente orale? Per van der Werf sembra di sì, anche se poi molto più cautamente finisce con l'affermare soltanto che «the large number of troubadour manuscripts that do not and were not even intended to contain music show that the written transmission of texts was more prevalent than that of melodies»¹⁸⁰. A mio parere, però non sono sufficienti. In tutti i casi bisogna evitare di ricorrere alla nozione di tradizione orale solo quando ci si trova di fronte a varianti che non è possibile spiegare attraverso gli strumenti, invero ancora assai esili, della critica del testo musicale o che è difficile giustificare nel quadro di una tradizione esclusivamente scritta¹⁸¹. In questo senso la nozione di "tradizione orale" appare come una sorta di categoria del tutto astratta, fuori dalla storia e da ogni contesto culturale, attraverso la quale sembra lecito, oltretutto

¹⁸⁰ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 6.

¹⁸¹ Elizabeth Aubrey in una recente relazione dal titolo *Some Paleographical Questions about the Troubadours Manuscript* letta al XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia svoltosi a Bologna nell'agosto 1987 e pubblicata in riassunto negli Atti del congresso stesso avrebbe avanzato «the hypothesis that at least some of the variant readings among the concordant melodies in these sources, which have often been explained by the theory that a long oral performing tradition resulted in significant changes, could be explained by scribal editing. It is clear that poetry scribes were agents of differences in the orthography, word and stanza order, syntactical and lexicological changes, and content of *tornadas*. Music scribes of other medieval repertoires are known to have actively intervened in the transmission process of their music, and the scribes of troubadour melodies clearly had the skill to be more than passive copyists. The extant sources themselves represent a living transmission. The scribes were working within a written tradition that itself had an effect on the development of the melodies over time. Each of the surviving manuscripts, if this is true, ought to bear some testimony to that written tradition.

possibile, giustificare ogni cosa, specialmente ciò che non si riesce a comprendere con altri mezzi o con altri strumenti critici. Non basta affermare l'esistenza della tradizione orale, bisogna anche stabilirne la fenomenologia, le caratteristiche e tutte le modalità di attuazione. Fissarne i modi di attuazione e stabilirne la fenomenologia significa inoltre instaurare un confronto critico con la tradizione scritta e valutarne anche le eventuali interazioni con quest'ultima¹⁸².

Agostino Ziino

Aubrey then showed various examples in which scribes employed ligature forms interchangeably, used alternative clefs, and distributed neumes over syllables differently in repeated phrases, all of which could have occurred only within a fluid written tradition. In other examples she showed how readings in R are more structurally regularized than in other sources, and that it is possible that the scribe of R was responsible for such standardization. This scribe appears to have imposed schematic coherence on melodies that in other sources are much more irregular in form. If this is so, then is it possible that the earlier manuscripts W and X, despite their being northern in provenance, are closer than R to the art of the troubadours?

She concluded by asking whether we yet know as much about the variant readings as it is possible for us to know, whether it can be shown the certain readings are in error or have been regularized and should thus be mistrusted, and especially whether the written tradition evidenced in the manuscripts is an accurate record of the music that the troubadours composed. (Cfr. la "Study Session III" sul tema *Troubadour Research and Performing Practice Today*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale* (Bologna-Ferrara-Parma, 27 agosto-1 settembre 1987), vol. II, *Study Sessions*, a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi, F.A. Gallo, Torino, EDT, 1990, pp. 21-27 : 22-23). Desidero aggiungere che l'ipotesi di una regolarizzazione delle strutture formali musicali da parte del copista di R era stata già avanzata dallo scrivente nel lontano 1962 nel corso della sua già citata tesi di laurea (cfr. nota 6); lo stesso vale per l'ipotesi relativa alla maggiore "antichità" ed "autenticità" delle lezioni melodiche di W ed X rispetto ad R.

¹⁸² Cfr. A. ZIINO, «Aspetti della tradizione orale nella musica medievale», pp. 178, 180-181.