

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

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

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

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

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

⁽³⁷⁾ P. 25.

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

AGOSTINO ZIINO

IL "DIVORZIO" DOPO RONCAGLIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁽¹³⁾ Cf. M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, nel vol. *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze 2005, pp. 157-97: 162.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁽³⁷⁾ P. G. BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di R. Coluccia e R. Gualdo, Galatina 1999, vol. I, pp. 187-216. Di Beltrami si veda anche l'intervento nella Tavola rotonda che ha avuto luogo nel corso del Seminario di studi svoltosi a Cremona nei giorni 19-20 febbraio 2004 sulla Carta Ravennate e sul Frammento Piacentino, e pubblicato in *Tracce di una tradizione sommersa cit.*, pp. 223-26.

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

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

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

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

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

Similmente Pirrotta:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ed ecco quanto aveva scritto Pirrotta:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FRANCISCO RICO

LAS FRONTERAS ESPAÑOLAS DE AURELIO RONCAGLIA

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

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

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

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