

Francesco Carapezza

La dimensione musicale dei trovatori

1. *Filologi e musicologi*

In apertura del capitolo sulla musica di una sagace sintesi divulgativa sui trovatori, lo storico del cristianesimo antico Henri-Irénée Marrou (1904-1977) constataba, con piglio polemico:

Ces poètes ont été aussi des musiciens; il faut bien le dire, puisqu'on l'a souvent oublié: j'admire la tranquille conscience de ces graves érudits qui ont consacré des années, de gros volumes, à la poésie lyrique des troubadours sans accorder d'attention à leur musique, comme si l'incompétence était une excuse (on pense à ces vieux moines, qui nous ont recopié les classiques latins en omettant, tout simplement, les citations grecques: *Graecum est non legitur!*).¹

Bersaglio principale di Marrou era, in questo come in altri casi, lo Jeanroy della fondamentale *Poésie lyrique des troubadours*,² scevra di

¹ Henri-Irénée Marrou, *Les troubadours*, Paris 1971, p. 79. Pubblicato dapprima sotto lo pseudonimo usato per gli scritti di critica musicale (Henri Davenport, *Les troubadours*, Paris 1961) e più tardi col vero nome, il libretto ha goduto di una discreta fortuna presso gli specialisti. Collegato agli interessi medievali dell'autore, esso scaturiva dalla passione di Marrou per la poesia della sua terra natia (era originario della regione fra Gap e Die), coltivata fin dagli anni del liceo a Marsiglia dove fu allievo di René Lavaud (1874-1955), che si combina felicemente col suo 'secondo mestiere' di critico musicale: cfr. *ivi*, pp. 5-6 («Aveu de paternité»).

² Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Paris-Toulouse 1934. Lo fa notare proprio il nipote di Jeanroy, lo storico e archivista Edmond-

informazioni musicali, ma non si può escludere che egli avesse in mente anche la prima antologia trobadorica di Martín de Riquer, punto di partenza per i tre volumi di *Los trovadores*, che costituiranno «una vera e propria storia letteraria dei trovatori» dove la componente musicale è rappresentata in maniera del tutto marginale.³

Dopo il sarcastico ma in fondo obiettivo monito di Marrou, non si può dire che le cose siano cambiate. Forti di una lunga tradizione di studi filologici e letterari che tende a privilegiare il testo poetico e la dimensione puramente letteraria della lirica provenzale, le monografie scientifiche e le sintesi divulgative sui trovatori degli ultimi quarant'anni non si sono realmente poste il problema dell'integrazione dei dati musicali alla storia letteraria, oppure lo hanno fatto in maniera sussidiaria, limitandosi a indicare alcune questioni generali poste dalla musica.⁴ Sintomatico di questo atteggiamento parziale dei filologi-letterati è il fatto che nel recente 'trattato' di Lucia Lazzerini sulla *Letteratura medievale in lingua d'oc*, che rappresenta una delle maggiori acquisizioni della provenzalistica italiana, s'incontra solo un discutibile accenno fra parentesi alla produzione musicale dei trovatori.⁵

Dal canto loro, i musicologi medievisti – soprattutto italiani, francesi e americani – che hanno dedicato importanti lavori d'insieme alla monodia trobadorica, non hanno generalmente messo a frutto la congerie di dati offerti (e i problemi posti) dagli studi filologico-letterari,

René Labande, nella sua recensione di Davenson, *Les troubadours, Cahiers de civilisation médiévale*, 5, 1962, pp. 81-83.

³ Martín de Riquer, *La lírica de los trovadores: antología comentada*, I. *Poetas del siglo XII*, Barcelona 1948, e Id., *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975. La citazione è di Alberto Varvaro, «Martín de Riquer (1914-2013)», *Medioevo romanzo*, 37, 2013, pp. 432-435, a p. 432.

⁴ Del problema si era reso ben conto Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, pp. 18-20, dove si afferma che dimenticare la destinazione musicale della poesia dei trovatori «comporterebbe il più grave errore d'interpretazione di questa civiltà poetica», e si ammette «la chiusura della maggior parte dei provenzalisti nel loro impermeabile universo letterario» (p. 18). Si vedano poi le pagine dedicate alla musica in Geneviève Brunel-Lobrichon e Claudie Duhamel-Amado, *Au temps des troubadours: XII^e-XIII^e siècles*, Paris 1997, pp. 110-123.

⁵ Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001 (2^a ed. 2010), p. 44: «(anche la lirica trobadorica era sempre accompagnata dalla melodia – son o, per caduta della *n* mobile, so: nella maggior parte dei casi, canto gregoriano allo stato puro –, benché la notazione musicale sia stata spesso omessa dai trascrittori, che hanno privilegiato i testi)».

concentrandosi su questioni che riguardano essenzialmente l'interpretazione e la trasmissione del dettato musicale: dagli aspetti semiografici e paleografici, a quelli compositivi e strutturali (anche in relazione al testo poetico e al sistema dei generi lirici), a quelli esecutivi (in particolare il problema del ritmo e quello delle varianti melodiche).⁶

Sullo sfondo di questo dissidio fra competenze disciplinari e prospettive d'indagine diverse si pone un problema di storia e di prassi editoriale. Se, da un lato, i filologi hanno pubblicato e continuano a pubblicare solo i testi poetici generalmente raccolti per 'canzonieri' d'autore, giustificando la rimozione dei dati e delle questioni musicali con l'argomento dell'incompetenza e studiando perciò i testi trobadorici come 'poesie' o 'liriche' autonome rispetto alla loro realizzazione musicale; dall'altro lato, i musicologi hanno pubblicato le trascrizioni in notazione moderna di volta in volta in uso dell'intero repertorio musicale,⁷ offuscando così l'individualità musicale degli autori e dei diversi generi poetici, tipi formali o registri poetici, come pure i caratteri specifici delle fonti musicali, anche se per queste ultime disponiamo ormai di diversi studi monografici di carattere storico-musicologico.⁸ Curio-

⁶ Ricordo almeno gli studi complessivi di Antonio Restori, «Per la storia musicale dei trovatori provenzali. Appunti e note», *Rivista musicale italiana*, 2, 1895, pp. 1-22; ivi, 3, 1896, pp. 231-260, 407-451; Johann Baptist Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg 1908, e Id., *La musique des troubadours: étude de critique*, Paris 1928; Pierre Aubry, *Trouvères et troubadours*, Paris 1910; Raffaello Monterosso, *Musica e ritmica nei trovatori*, Milano 1956; Hendrik van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and Their Relation to the Poems*, Utrecht 1972; Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis 1996; Christelle Chaillou, «Faire los motz e-l so». *Les mots et la musique dans les chansons des troubadours*, Turnhout 2013. Ultimamente sono usciti due libri di taglio manualistico: Marcello Schembri, *I trovatori: musica e poesia. I primi cantautori della storia*, Varese 2018, d'informazione bibliografica non sempre aggiornata, e Gérard Le Vot, *Les troubadours: les chansons et leur musique (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris 2019, che contiene tra l'altro uno studio innovativo della varianza e della formularità melodiche sorretto da una robusta impalcatura teorica (pp. 245-322).

⁷ Friedrich Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 voll., Darmstadt - Langen bei Frankfurt 1958-1965; Ismael Fernández de la Cuesta, *Las cançons dels trobadors*, Tolosa 1979; Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester (New York) 1984 (d'ora in poi *ETM*).

⁸ Con uno studio esemplare per l'epoca si apre l'edizione del canzoniere **G** di

samente manca ancora un'analisi sistematica delle varianti melodiche, che consentirebbe di chiarire se e in che misura si può parlare di 'sistemi di varianti' o di *usus scribendi* musicali dei notatori delle fonti trobadoriche.⁹

Su un piano generale, è possibile che l'endemica sottovalutazione dell'elemento musicale nel discorso storico-critico sulla poesia in volgare del medioevo romanzo abbia condizionato negativamente i tentativi d'interpretazione complessiva della lirica dei trovatori, elaborati nel secolo scorso da diverse scuole filologiche. Per fare un esempio concreto, si può ricordare come sia la cosiddetta 'tesi sociologica' di Erich Köhler che le innovative letture in chiave simbolico-allegorica dei primi trovatori svolte da Lucia Lazzerini nel corso degli anni Novanta¹⁰ abbiano prestato il fianco alle obiezioni di Claudio Giunta, il

Ugo Sesini, *Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana* (R. 71 sup.), Torino 1942, mentre l'apparato musicale del canzoniere **R** è stato analizzato da Elizabeth Aubrey, «The Transmission of Troubadour Melodies: The Testimony of Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 22543», *Text*, 3, 1987, pp. 211-250. È da tempo in cantiere una monografia sul canzoniere francese **U** (= **X** provenzale) ad opera del musicologo tedesco Robert Lug: si vedano intanto Robert Lug, «Das 'vormodale' Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés», *Archiv für Musikwissenschaft*, 52, 1995, pp. 19-65; Id., «Katharer und Waldenser in Metz: Zur Herkunft der ältesten Sammlung von Trobador-Liedern (1231)», in *Okzitanistik, Altokzitanistik und Provenzalistik. Geschichte und Auftrag einer europäischen Philologie*, hg. von Angelica Rieger, Frankfurt-Berlin 2000, pp. 249-274; Id., «Politique et littérature à Metz autour de la Guerre des Amis (1231-1234): le témoignage du Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés», in *Lettres, musique et société en Lorraine médiévale. Autour du Tournoi de Chauvency* (Ms. Oxford Bodleian Douce 308), Actes du Colloque de Metz 2007, édités par Mireille Chazan et Nancy Freeman Regalado, Genève 2012, pp. 451-486. Per il canzoniere francese **M** (= **W** provenzale), si dispone ora di Alexandros Maria Hatzikiriakos, *Musiche da una corte effimera: lo "Chansonnier du Roi"* (BnF f. fr. 844) e la Napoli dei primi angioini, Verona 2020.

⁹ Un tentativo di classificazione è in Christelle Chaillou-Amadiou, «Philologie et musicologie. Les variantes musicales dans les chansons des troubadours», in *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, sous la direction de Christelle Cazaux-Kowalski et alii, Paris 2018, p. 69-95: si conferma la prossimità di **G** alle fonti francesi, in particolare **W**, e l'eccentricità del più tardo **R**, che tende a regolarizzare le strutture musicali e contiene possibili errori di trascrizione, come già rilevato da Aubrey, «The Transmission», e Ead., *The Music of the Troubadours*, pp. 54-65.

¹⁰ Mi riferisco in particolare a Lucia Lazzerini, «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codifica-

quale ravvisa nella destinazione musicale di questa poesia e nel livello di cultura dei suoi fruitori immediati un ostacolo alle interpretazioni globali di secondo grado e propone, in maniera volutamente provocatoria, di assimilare il pubblico dei trovatori a quello dell'odierna musica pop, rivalutando anche l'apporto della tradizione folclorica nell'elaborazione del 'codice cortese' della lirica d'arte in volgare.¹¹ Non si tratta certo di una posizione nuova, che non basta naturalmente a far piazza pulita degli ingenti lavori di scavo su cui si fondano quelle idee interpretative. Bisogna però riconoscere che né la tesi sociologica di Köhler né quella simbolico-allegorica di Lazzerini hanno preso seriamente in conto le implicazioni ermeneutiche della dimensione performativa e ricezionale della poesia trobadorica, una dimensione che è per noi difficile da comprendere in tutta la sua ampiezza e complessità. Nonostante i tentativi d'inquadramento storico da parte di alcuni musicologi,¹² siamo ancora tutto sommato poco informati circa il significato culturale e la funzione rituale e sociale della 'poesia per musica' di ambito cortese dei secoli XII e XIII: dai suoi rapporti con la dominante cultura musicale ecclesiastica a quelli con le forme di canto tradizionali (e più in generale con le varie altre forme di acculturazione e d'intrattenimento delle *élites* aristocratiche), dalle sue modalità compositive ed esecutive ai luoghi e alle occasioni della *performance*,

zione cortese», *Medioevo romanzo*, 18, 1993, pp. 153-205, 313-369, le cui istanze metodologiche assumeranno una più ampia dimensione ermeneutica nel manuale del 2001, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, e nelle raccolte di saggi *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena 2010, e *Les troubadours et la Sagesse*, Égletons 2013.

¹¹ Claudio Giunta, «Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle origini», in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*, Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di Rossana Castano, Fortunata Latella e Tania Sorrenti, Roma 2007, pp. 31-48. Si veda anche Marco Grimaldi, *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Napoli 2012, pp. 17-23. Non è forse un caso che queste obiezioni provengano da studiosi della poesia italiana delle origini, propensi a considerare la scuola trobadorica come un primitivo retroterra delle concezioni allegorico-teologiche dell'amore sviluppate dai lirici toscani di fine Duecento.

¹² Ad esempio F. Alberto Gallo, *Musica nel castello: trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna 1992.

dal tipo di formazione degli interpreti professionisti alla compagine sociale del pubblico di ascoltatori.¹³

In un campo in cui le diverse competenze specifiche faticano a integrarsi e dove i quesiti posti allo stesso oggetto di studio sono talvolta profondamente dissimili,¹⁴ non può sorprendere che alcune fra le più suggestive riflessioni sulla dimensione musicale dell'arte dei trovatori siano state fatte da un non specialista:

C'est en essayant de ranimer le lent déroulement de ces vieilles mélodies que le moderne ressentira le plus vivement le sérieux, l'intériorité profonde de cet art des troubadours. C'est par la musique, me semble-t-il, qu'on surprendra le plus sûrement le secret de cet art: par son mélange déroutant d'austérité et de fraîcheur sensible, de hiératisme et de virtuosité, ce style mélodique nous révèle peu à peu la complexité de cet art abrupt qui exige au départ de l'auditeur un tel effort d'attention, de tension intérieure. La musique achève de donner à ces chansons le caractère d'une œuvre de ferveur, comme enveloppée d'une auréole mystique. ... En écoutant ces chants ennoblis de tant de gravité voulue, ces chants tels qu'on les croit presque religieux ..., on ne peut se méprendre sur la valeur extatique de cet art des troubadours, où s'incarne et s'exprime une âme recueillie, tout entière tendue vers un dépassement.¹⁵

Come aveva ben capito Marrou, per comprendere appieno il significato della poesia trobadorica, e quindi per studiarla come oggetto filologico e storico-letterario, non si può prescindere dalla conoscenza diretta del suo versante musicale. Questo saggio è perciò concepito come una breve introduzione agli aspetti musicali della lirica dei trovatori che riguardano più da vicino il testo poetico, ed è destinata so-

¹³ Sugli aspetti performativi della poesia di corte tardo-medievale intende ora far luce il progetto di ricerca "*Ioculator seu mimus*": *Performing Music and Poetry in Medieval Iberia (MiMus)*, coordinato da Anna Alberni (ERC-CoG-2017), mettendo a frutto l'archivio della Corona d'Aragona (1235-1435); si veda intanto Anna Alberni Jordà, «*Ioculator seu mimus: Performing Music and Poetry in Medieval Iberia*», *Journal of Transcultural Medieval Studies*, 5, 2018, pp. 438-444.

¹⁴ Ultimamente ci sono stati meritevoli tentativi di avvicinamento tra le due discipline in forma di convegni e progetti di ricerca sulla poesia per musica medievale ai quali prendono parte sia musicologi che filologi: ricordo almeno le raccolte di atti *Les Noces de Philologie et Musicologie*, e *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poétique-musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, sous la direction de Christelle Chaillou-Amadiou et alii, Paris 2019.

¹⁵ Marrou, *Les troubadours*, p. 89.

prattutto a chi di musica non si occupa. Dopo aver presentato le coordinate essenziali della tradizione scritta delle melodie trobadoriche (§ 2), si dirà come veniva concepito il *sonum* e come questo si adattava al testo strofico (§ 3), per poi considerare alcune questioni generali circa il rapporto fra musica e testo nei diversi generi poetici, fra cui quella del riuso melodico (§ 4).

2. Tradizione scritta delle melodie

I principali latori delle melodie trobadoriche sono quattro canzonieri, due francesi, **U** e **M**, contenenti le sezioni provenzali siglate rispettivamente **X** e **W**, e due provenzali, **G** e **R**, che conservano insieme più di trecento melodie relative a 244 testi poetici (per lo più appartenenti al genere canzone) ascrivibili a una quarantina d'autori (per lo più attivi nella seconda metà del XII secolo), di cui ben 195 in attestazione unica, 31 in duplice attestazione e 18 in triplice attestazione.¹⁶ In particolare:

- X** Francia (Lorena), ca. 1240: 21 melodie di cui 5 *unica*;
- W** Francia (Artois?), 1254-1280: 51 melodie di cui 32 *unica*;
- G** Italia settentrionale, post 1269: 81 melodie di cui 39 *unica*;
- R** Tolosa, ca. 1330: 160 melodie di cui 119 *unica*.¹⁷

A questi codici, propriamente musicali, va aggiunto il canzoniere **V**, di origine catalana e databile all'ultimo quarto del secolo XIII, predisposto per ricevere la notazione musicale che non fu poi eseguita: la selezione degli autori insieme ad altre particolarità materiali fanno pensare che una o più fonti musicali fossero già presenti nell'*atelier* di copia anche se non vennero messe a frutto.¹⁸ I cinque manoscritti, di-

¹⁶ Escludo dal computo i due *lais* anonimi *Non-par* (BdT 461.124) e *Markiol* (BdT 461.122), trasmessi con musica dai canzonieri francesi **MT** e studiati da Dominique Billy, *Deux lays en langue mixte: le lai Markiol et le lai Nomp*, Tübingen 1995, la cui appartenenza al corpus trobadorico è incerta.

¹⁷ Le riproduzioni integrali dei quattro canzonieri musicali sono disponibili in rete: fornisco i link nella Nota bibliografica.

¹⁸ Anche negli altri canzonieri musicali, e soprattutto nei due provenzali, esistono intere sezioni d'autore o gruppi di testi provvisti di rigo musicale non annotato, a dimostrazione del fatto che le fonti testuali non coincidevano di solito con quelle musicali, e che queste ultime non erano spesso reperibili.

stanti per datazione e localizzazione e diversi per tipologia libraria, rappresentano di per sé dei momenti di snodo della tradizione manoscritta in prospettiva storico-geografica e riflettono un interesse specifico per la componente musicale di questa poesia nel processo di irradiazione europea e lungo tutto l'arco della sua complessa sistemazione in forma libresca: dalla ricezione precoce nella Francia del Nord che innerva la produzione lirica dei trovieri (**X** e **W**), alla diffusione nelle corti italiane e catalane durante il secolo XIII (**G** e **V**), fino alla imponente tesauroizzazione nell'ambito del tolosano *Consistori del Gai Saber* nel secondo quarto del Trecento (**R**).¹⁹

Il dato puramente quantitativo, spesso ricordato, che i canzonieri musicali sono pochi rispetto a quelli conservati e che i testi annotati rappresentano solo la decima parte dell'intera produzione poetica andrebbe ridimensionato evitando il confronto con la tradizione manoscritta della lirica francese, assai più ricca di canzonieri musicali ma anche più compatta sia dal punto di vista stemmatico che geografico, e tenendo invece conto delle specificità della tradizione trobadorica: da un lato le condizioni disparate degli ambienti di produzione dei manoscritti e dei singoli *ateliers* di copia, che non prevedevano per varie ragioni la collaborazione di una figura specializzata come quella dello scriba musicale; e dall'altro la notevole incidenza nel corpus trobadorico di generi poetici per i quali la melodia non era sentita come un

¹⁹ Si veda in generale la sintesi di Stefano Asperti, «La tradizione occitanica», in *Lo spazio letterario del medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, diretto da Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Vàrvaro, II. *La circolazione del testo*, Roma 2002, pp. 521-554; e in particolare, su aspetti materiali e filologici dei singoli canzonieri musicali, gli studi di Maria Carla Battelli, «Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr. 844: un canzoniere disordinato?», in *La filologia romanza e i codici*, Atti del convegno di Messina (19-22 dicembre 1991), a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, 2 voll., Messina 1993, vol. I, pp. 273-308, e Stefano Resconi, «Canoni, gerarchie, luoghi, tradizioni: le strategie compilative del canzoniere francese M (BnF, fr. 844)», in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, a cura di Alessio Decaria e Claudio Lagomarsini, Firenze 2017, pp. 167-192; «*Intavolare*». *Tavole di canzonieri romanzi*, I. *Canzonieri provenzali*, serie coordinata da Anna Ferrari, 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, V (Str. App. 11 = 278), a cura di Ilaria Zamuner, Modena 2003; Francesco Carapezza, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano, R 71 sup.)*, Napoli 2004; *Le chansonnier français U*, publié d'après le manuscrit Paris, BnF, fr. 20050, par Madeleine Tyssens, tome I, Paris 2015.

elemento qualificante – in primo luogo la poesia morale e di attualità (sirventese), che prevede di norma il riuso di una melodia preesistente, e inoltre i generi dialogici (tenzoni e *partimen*) e le *coblas esparsas* – oppure non era prevista, come nel caso dei cosiddetti generi non lirici (come il *salut* e l'*ensenhamen*) pure rappresentati nei canzonieri.

Una caratteristica della tradizione libresca delle melodie trobadoriche è dunque l'alta incidenza di attestazioni uniche, che potrebbe almeno in parte dipendere dalla circolazione a monte dei canzonieri esistenti di singole raccolte d'autore (*Liederbücher*) con notazione musicale oggi perdute,²⁰ e la conseguente assenza di vere e proprie 'riscritture' musicali. I dieci casi di «intonazioni radicalmente discordanti» segnalati da Maria Sofia Lannutti riguarderebbero per lo più canzoni di Folchetto di Marsiglia, Gaucelm Faidit, Peire Vidal e Bernart de Ventadorn, ovvero gli autori in assoluto più rappresentati nelle sillogi musicali e dunque con frequenti attestazioni plurime.²¹ Si tratta a ben vedere di varianti musicali, come trasposizioni parziali e discrepanze intervallari limitate a segmenti o a frasi-verso interne, che sono del tutto fisiologiche nella trasmissione memoriale di intonazioni modali e

²⁰ Ricordo, come indizi di possibili raccolte d'autore musicali, che **G** tramanda ben 14 melodie di Peirol (di cui una presente in **R** e una in **X**), oltre alle due uniche di Arnaut Daniel e alle tre uniche di Uc de Saint-Circ; mentre **R** tramanda, da solo, 8 melodie di Berenguer de Palol, 7 di Raimbaut de Vaqueiras, 22 di Raimon de Miraval (di cui 4 pure in **G**) e 48 di Guiraut Riquier. La tipologia del *Liederbuch* musicale è presente, com'è noto, nella tradizione lirica galego-portoghese (*pergaminhos* di Martim Codax e di Dom Dinis) ma non in quella galloromanza, se si eccettua il caso particolare del 'libro' di Guiraut Riquier a monte dei canzonieri **C** e **R**.

²¹ Maria Sofia Lannutti, «Sulle raccolte miste della lirica galloromanza», in *La tradizione della lirica nel medioevo romano. Problemi di filologia formale*, Atti del Convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), a cura di Lino Leonardi, Firenze 2011, pp. 153-178, a p. 166 e nota 31. Sull'unicità dell'intonazione di *Dejosta-ls breus jorns* (*BdT* 323.15) di Peire d'Alvernhe, dove **R** si oppone a **X**, si vedano Agostino Ziino, «Caratteri e significato della tradizione musicale trovadorica», in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège (1989), édités par Madeleine Tyssens, Liège 1991, pp. 85-218, che parla di «una versione ornata, ma con differenti soluzioni melismatiche» (p. 166), e Francesco Carapezza, «Implicazioni musicali in Peire d'Alvernhe: sul vers autunnale 323.15», in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI Convegno della SIFR (Padova e Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, 2 voll., Padova 2009, vol. I, pp. 93-116, alle pp. 106-108.

che non alterano in nessun caso il disegno o il carattere complessivo della linea melodica: questa rimane sempre riconoscibile. È perciò improbabile che si debba parlare di melodie «radicalmente» diverse. Non a caso, le innovazioni più rilevanti sono per la gran parte imputabili alle fonti del tardo canzoniere linguadociano **R**, che si oppone alle antiche sillogi francesi e all'italiano **G**. L'omogeneità della tradizione musicale, percepibile soprattutto negli accordi **GR(W)** e **GW(X)**, è stata messa a suo tempo in relazione con l'esistenza di un «collettore» di manoscritti localizzabile nel basso Linguadoca (*y*), cui si possono ricondurre in vario modo i canzonieri **XWGR** e che andrebbe perciò qualificato come «centro di raccolta di musiche trobadoriche». ²²

Tenendo conto della 'dominanza musicale' della tradizione lirica oitanica e dell'antichità delle raccolte provenzali con musica di origine settentrionale, Maria Sofia Lannutti ha poi ipotizzato che la tradizione in forma libresca delle melodie dei trovatori abbia avuto origine proprio in Francia (e in particolare nelle regioni nord-orientali), dove i notatori avrebbero «associato ai componimenti provenzali le melodie che avevano a disposizione, non necessariamente originali o comunque rinnovate». ²³ Non potendo discutere in questa sede gli argomenti addotti dalla studiosa, mi limiterò ad esprimere delle riserve almeno sulla presunta tendenza generalizzata alla riscrittura delle melodie, non dimostrabile per il repertorio trobadorico, che reciderebbe di fatto la continuità fra l'intonazione originaria e la sua codificazione scritta nelle fonti musicali. ²⁴ Mi pare che allo stato attuale sarebbe più prudente distinguere la

²² d'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino 1993 (ed. originale *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961), pp. 89-98, in part. p. 93.

²³ Lannutti, «Sulle raccolte miste», pp. 162-168. La studiosa ipotizza, in particolare, «una confluenza nel collettore *y* dei materiali musicali entrati a costituire la prima tradizione scritta organica delle intonazioni nei centri scrittori della Francia nord-orientale, dove i notatori avranno associato ai componimenti provenzali le melodie che avevano a disposizione, non necessariamente originali o comunque rinnovate» (p. 165), e quindi «la possibilità di un'origine nord-orientale delle melodie comuni a **XW** e *y*, che potrebbero aver sostituito quelle originarie» (p. 167).

²⁴ Sulla questione, si veda anche Francesco Carapezza, «Transmission et interprétation. À propos des mélodies des troubadours», in *Les Noces de Philologie et Musicologie*, pp. 145-148.

possibilità che le melodie dei trovatori abbiano ricevuto per la prima volta una sistemazione scritta organica in Francia del Nord, dall'ipotesi che tale processo abbia implicato sostituzioni o riscritture *ex novo* e in misura massiccia delle melodie.²⁵ È naturale che una tradizione dapprima memoriale e poi anche scritta avrà alterato in vario modo l'intonazione originaria: le varianti che si osservano nei codici annotati, e che riguardano solitamente elementi di superficie (come la distribuzione e il tipo di intervalli e *ligature* o la trasposizione di segmenti musicali) e più raramente le ripetizioni strutturali, stanno a dimostrarlo. È però difficile immaginare che cantori professionisti e copisti musicali si siano impegnati a stravolgere gli elementi più caratterizzanti (come l'impianto tonale o il contorno melodico) d'intonazioni associate a canzoni di successo appartenenti a un repertorio lirico modellizzante e informato da un alto grado di autorialità che essi intendevano diffondere e tesaurizzare. Prova ne è, ad esempio, la compattezza della tradizione musicale della famosa canzone dell'allodola di Bernart de Ventadorn (*Can vei la lauzeta mover*, *BdT* 70.43), la cui melodia trascritta in **GRW** è perfettamente riconoscibile nei sette latori musicali dei suoi *contrafacta* in francese, latino e catalano (il *contrafactum* medio-altotedesco non è annotato), assai distanti fra loro nel tempo e nello spazio.²⁶ In un caso come questo, dove la melodia avrà funzionato da volano per le riscritture testuali, è molto probabile che essa rifletta l'intonazione originaria.²⁷ La

²⁵ Le due ipotesi sono tenute insieme nell'argomentazione di Lannutti, «Sulle raccolte miste» (p. 166: «l'ipotesi di un'ambientazione francese della più antica tradizione manoscritta organica con notazione anche provenzale e della tendenza al rinnovamento dei testi musicali»), ma si tratta a ben vedere di due problemi distinti e non per forza interrelati.

²⁶ Secondo van der Werf, *The Chansons*, p. 90: «Bernard's song is probably the oldest troubadour and trouvère melody which has been preserved in so many and such varied sources. Therefore it is very remarkable that the melody has been preserved with such uniformity as far as the melodic contour is concerned. Comparison of the versions as well as examination of textual and melodic characteristics make it rather clear that this uniformity is neither the consequence of a written tradition nor of strong metric features, but rather of a strong melodic structure». I risvolti letterari del successo musicale di *Can vei* sono ora studiati da David Murray, *Poetry in Motion. Languages and Lyrics in the European Middle Ages*, Turnhout 2019, pp. 27-83 («On the Wings of Song: The European Afterlives of Bernart de Ventadorn's *Can vei la lauzeta mover*»).

²⁷ Si rammenti che *Can vei la lauzeta mover* (*BdT* 70.43) è in rapporto interdiscorsivo con la canzone *D'amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664) di Chrétien de

precoce ricezione della lirica provenzale nelle corti francesi del Nord è stata in ogni caso veicolata da uno specifico interesse per la sua componente musicale, dimostrato in primo luogo dalle sezioni provenzali dei canzonieri musicali **X** (senza attribuzioni) e **W** (con attribuzioni parziali e spesso sbagliate), dove è trascritta talvolta solo la prima strofa annotata e dove il testo francesizzato è quasi sempre frammentario e corrotto.²⁸

Un altro argomento che induce a dar credito alla tradizione scritta delle melodie trobadoriche nel suo complesso è il fatto che nelle sezioni dei canzonieri predisposte ad ospitarne la notazione, molti righi musicali non furono riempiti dai notatori, che evidentemente non conoscevano o non disponevano di fonti scritte per quelle specifiche melodie, ed erano quindi restii ad associare alle liriche melodie preesistenti o a intonarle *ex novo*. Naturalmente non si può escludere che alcune liriche provenzali abbiano ricevuto più vesti musicali nel corso della loro trasmissione, come accade nella tradizione dei trovieri francesi, ed è plausibile che non tutte le melodie conservate vadano riferite direttamente all'autore del testo poetico: ciò invita alla cautela nell'interpretazione delle melodie in rapporto al testo e nello studio dell'evoluzione storica delle forme musicali.

Esistono poi due interessanti 'tracce' isolate di melodie trobadoriche, pure queste assai diverse e distanti fra loro. La prima riguarda il famoso *planh* di Gaucelm Faidit sul re d'Inghilterra Riccardo Cuor di Leone (*Fortz cauza es que tot lo major dan*, *BdT* 167.22), databile al 1199, di cui un copista anglo-normanno trascrisse due strofe, vistosamente francesizzate e con notazione musicale sulla prima, in fondo al poema in ottosillabi sulla terza crociata denominato *Estoire de la guerre sainte* (ca. 1203-1207) nel ms. Vaticano Reg. 1659 (= **η**, cc. 89v-90r: fig. 1). Secondo indagini recenti il codice, copiato in Inghilterra da un modello continentale, potrebbe risalire al primo quarto del secolo XIII e sarebbe perciò vicinissimo all'epoca di composizione del testo provenzale: si tratta verosimilmente della più antica attesta-

Troyes, composta probabilmente mentre Bernart era in attività: cfr. da ultimo Lucilla Spetia, *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di 'Carestia': l'anonima (?) 'A une fontaine' (RS 137)*, Fregene 2017, con le lucide obiezioni di Luca Barbieri, *Romania*, 138, 2020, pp. 209-214; inoltre Murray, *Poetry in Motion*, pp. 41-53.

²⁸ Cfr. Asperti, «La tradizione occitanica», pp. 534-535; Hatzikiriakos, *Musiche*, pp. 115-118.

zione musicale trobadorica conosciuta, che corrisponde in sostanza alla melodia del *planh* tramandata dai canzonieri **XWG**.²⁹

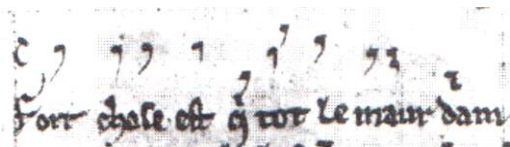


Fig. 1: Città del Vaticano, BAV, Reg. 1659, c. 89v, part.

L'altra traccia si trova all'interno del ms. Ambrosiano D 465 inf., un grosso volume miscellaneo del secolo XVI appartenuto all'erudito italiano Gian Vincenzo Pinelli che contiene una sezione di materiali relativi alla lirica e alla grammatica provenzali, fra cui una sorta di frontespizio di antologia musicale (c. 336r: «Alcune canzoni Prouenzali | messe in Musica») che è però assente. Sulla stessa facciata si trova, forse come prova di trascrizione, un pentagramma annotato sopra i primi due versi di una canzone di Folchetto di Marsiglia: «Molt i fetz gran pechat amors, / Quant li plac qui-s meses en me» (*Molt i fetz gran pechat Amors*, BdT 155.14: fig. 2). La melodia presenta, insieme ad alcuni elementi aberranti, innegabili affinità di contorno con quella trådita dai canzonieri **GR** e corrisponde in vari neumi plurisonici a quella di **G** trasposta uno o due toni sopra: nonostante il parere contra-

²⁹ Secondo Manfred Raupach e Margret Raupach, *Französierte Trobadorlyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen 1979, p. 96, il testo francesizzato di **η** sarebbe più vicino all'originale in lingua d'oc rispetto a quello dei canzonieri di provenienza francese che lo tramandano, ovvero **X**, **W** e **K^p**. Sulla melodia di **η** e il suo rapporto con quella di **XWG** (sinossi in *ETM*, p. 115*) si veda in ultimo Christelle Chaillou-Amadiéu, «L'édition des chansons de troubadours avec mélodies: l'exemple du *planh* Fort chosa est que tot lo major dan du troubadour Gaucelm Faidit (BdT 167,22)», *Mélanges de l'École française de Rome*, 125/1, 2013, <http://mefrm.revues.org/1193>, che tende a retrodatare la notazione di **η** al principio del Duecento, in linea con i risultati delle indagini di Sonia Pezzimenti, «Due 'nuovi' manoscritti antichi dell'*Estoire de la guerre sainte* (TCD 11325 e BAV Reg. Lat. 1659)», *Critica del testo*, 16/2, 2013, pp. 105-154 (in part. p. 148, nota 62 sul *planh*), che data più ampiamente il ms. alla prima metà del XIII secolo, e di *L'Estoire de la guerre sainte*, éditée par Catherine Croizy-Naquet, Paris 2014 (CFMA), pp. 189-190 (primo quarto). La melodia del *planh* è associata a un componimento oitanico, *E, serventois, arriere t'en revas* (RS 381), nei canzonieri francesi **MTKNPX**.

rio dei musicologi,³⁰ non si può a mio avviso escludere che l'inesperto copista cinquecentesco avesse sotto gli occhi una fonte musicale antica, a noi non pervenuta, che trascriveva malamente cercando di riprodurre la notazione quadrata.

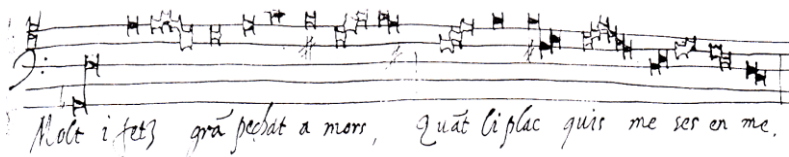


Fig. 2: Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 465 inf., c. 336r, part.

Alla categoria di tradizione musicale indiretta si può invece ricondurre un mottetto a tre voci sul *tenor* liturgico *Flos filius eius* tramandato dal canzoniere francese **T** (c. 181r) e dal cosiddetto codice di Montpellier (Bibliothèque Inter-Universitaire, Section Médecine, H 196, c. 152r), un'imponente raccolta di polifonia francese confezionata probabilmente a Parigi intorno al 1300. La sua voce mediana (*duplum*) consiste in una riscrittura francesizzata, alla maniera dei trovieri, della strofa iniziale di una delle più celebri canzoni decasillabiche di Folchetto, *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (BdT 155.22). La melodia del primo verso (fig. 3), che identifica il componimento originario e presenta

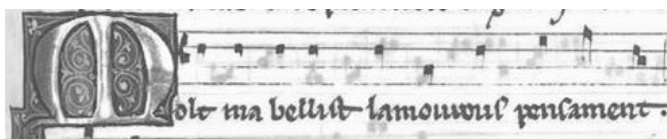


Fig. 3: Paris, BnF, fr. 12615 (**T**), c. 181r, part.

una variante incipitaria condivisa dal solo ms. francese **W** (*Molt* invece di *Tant*), è praticamente identica a quella trasmessa dai canzonieri **GRW**; dopo di ché la musica cambia insieme al testo.³¹

³⁰ Restori, «Per la storia musicale», pp. 3-4: «le note sopra segnate non combinano affatto coi due canzonieri antichi»; *ETM*, p. 93*: «this music has nothing in common with that reproduced here». Una sinossi delle tre attestazioni musicali è in Fernández de la Cuesta, *Las cançons*, p. 204.

³¹ Ecco il testo di **T** (con le varianti del codice di Montpellier): «Molt m'abellis l'amorous pensament / ki soutilment a mon cors assailli, / et la beltat de midosne ensament / ki tant consent (tout contient) sen et vaillance en li; / ke (car)

Un altro caso di tradizione indiretta, anche qui mediata dal successo duraturo di alcuni canti trobadorici, è rappresentato dal ms. unico del cosiddetto *Mistero di sant'Agnes* (Vaticano Chig. C V 151, cc. 71-87), un dramma provenzale del primo Trecento che si serve di melodie preesistenti, attinte per lo più da una tradizione non scritta di canti profani e religiosi in volgare: esse vengono indicate nelle didascalie latine tramite la formula *planctum in sonu* seguita dall'incipit del modello musicale, e quindi annotate sopra la prima strofa del testo contraffatto.³² Fra queste si trova un adattamento della melodia dell'*alba* di Giraut de Borneill, *Reis glorios, verays lums e clardatz* (BdT 242.64), annotata nel solo canzoniere **R**, e soprattutto un frammento melodico attribuito a Guglielmo IX («in sonu del Comte de Peytieu»: fig. 4), che si può identificare, sulla base del metro e del

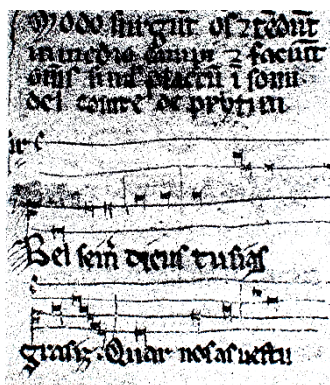


Fig. 4: Città del Vaticano, BAV, Chig. C V 151, c. 84r, part.

contenuto del *contrafactum*, con *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183.10), ovvero uno dei testi più emblematici del conte-trovatore e quello che ha goduto di maggior fortuna nella tradizione manoscritta. È probabile che un terzo modello di contraffattura trobadorica sia da individuare nel *planh* di autore incerto *Si tuit li dol e-lh plor e-lh*

quant recort (remir) son sen et sa valour / non pos aber tristeece ne dolour, / mais nuit et jour / jois et blasdour / et grant alegremen». Le melodie in Fernández de la Cuesta, *Las cançons*, p. 801.

³² Cfr. *Il Mistero provenzale di sant'Agnes*, edizione critica con traduzione e trascrizione delle melodie a cura di Silvia De Santis, Roma 2016, pp. 133-169.

marrimen (BdT 80.41), trasmesso dai canzonieri **Ta¹c**, di cui il Mistero ci restituirebbe la melodia.³³

La tradizione musicale dei trovatori non si esaurisce naturalmente con quanto ci è rimasto – ovvero le melodie annotate nei canzonieri **XWGR**, quelle recepite o riusate dalla tradizione lirica francese, e i reperti menzionati sopra – ma si dovrà tenere conto pure di ciò che si è perduto. L'interesse precipuamente musicale del Nord della Francia nei confronti della lirica meridionale è testimoniato, ancor prima dei canzonieri francesi che ospitano sezioni provenzali, dalle inserzioni liriche di testi trobadorici all'interno del romanzo di *Guillaume de Dole* (o *Roman de la Rose*) attribuibile a Jean Renart e del suo epigono *Roman de la Violette* di Gerbert de Montreuil, entrambi databili entro il primo trentennio del secolo XIII. Le citazioni riguardano canti di autori relativamente antichi e di successo, talvolta definiti *son poitevin*, come la canzone dell'allodola di Bernart de Ventadorn o quella dell'amor *de lonh* di Jaufre Rudel (*Lanquan li jorn son lonc en mai*, BdT 262.2), ma anche pezzi meno noti, come la «chançon auvignace» *Bele m'est la voiz altane* (BdT 124.5), trasmessa da **CW** e forse riconducibile alla metà del secolo XII,³⁴ che venivano eseguiti musicalmente durante la lettura ad alta voce del racconto e che saranno non a caso recepit dai canzonieri francesi **X** e **W**.

Sempre in Francia sul finire del Duecento viene compilata da una mano italiana una piccola silloge trobadorica, siglata **K^p**, «che riunisce

³³ Francesco Carapezza, «Sui *planctus* del Mistero di sant'Agnese: un altro modello trobadorico», *Medioevo romanzo*, 45, 2021, in stampa. Un altro *contrafactum* musicale di ambito drammaturgico, già menzionato, si trova nel Mistero assunzionista della cattedrale di Valenza (*ante* 1416) e riguarda la celebre canzone dell'allodola di Bernart de Ventadorn: «E respouguen tantost les donzelles: "Senyora, tot vostre voler" al so *Quant vey la lauseta mover*» (cfr. Manuel Sanchís Guarnier, «El misteri assumpcionista de la catedral de València», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 32, 1967-68, pp. 97-112; Murray, *Poetry in Motion*, pp. 66-69).

³⁴ Cfr. Francesco Carapezza, «Daude de Pradas (?), *Belha m'es la votz autana* (BdT 124.5)», *Lecturae tropatorum*, 5, 2012, pp. 1-31; Silvio Melani, «*Per sen de trobar*». *L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout 2016, pp. 131-138. Sul problema delle designazioni coronimiche (*son poitevin*, *chançon auvignace*) si può vedere Francesco Carapezza, «Un'ipotesi sul *son poitevin*», *Medioevo romanzo*, 36, 2012, pp. 390-405, e, secondo una diversa prospettiva, Lannutti, «Sulle raccolte miste», pp. 166-167.

quasi solo canzoni trasmesse da altri codici con musica» e di cui si dovrà quindi supporre un modello con corredo musicale.³⁵ Sulla base di sequenze di testi a tradizione musicale ricorrenti nei maggiori canzonieri provenzali, è stato ancora possibile ipotizzare l'esistenza di una fonte assai antica, vicina al «codice antico» del canone di Aualle e dunque sui piani alti della «seconda tradizione», caratterizzata dalla compresenza della notazione musicale e del corredo di prose biografiche ed esplicative (*vidas* e *razos*), che denunciarebbe al contempo la natura libresco e l'impiego 'performativo' di questo canzoniere perduto.³⁶ Alla stessa area della tradizione si potrebbe inoltre ricondurre la particolare disposizione dei testi lirici a versi incolonnati (invece che a mo' di prosa come nella maggior parte dei canzonieri romanzi): essa si riscontra soltanto in un gruppo di codici di origine italiana, **GQPSU** e parzialmente **FO**, ed è dovuta presumibilmente a un modello d'impaginazione di tipo musicale.³⁷

Altri indizi fanno pensare che alcuni canzonieri provenzali venissero concepiti, in certa misura e anche in assenza della notazione mu-

³⁵ Asperti, «La tradizione occitanica», p. 534.

³⁶ Cfr. Aualle, *I manoscritti*, pp. 102-103; Fabio Zinelli, «Quelques remarques autour du chansonnier E (Paris, BnF, fr. 1749), ou du rôle de la 'farcissure' dans les chansonniers occitans», in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du Septième Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002), publiés par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, 2 voll., Roma 2004, vol. I, pp. 761-791, alle pp. 786-791; Id. (con Christelle Chaillou-Amadiou), «Entretien avec Michel Zink», in *Les Noces de Philologie et Musicologie*, pp. 21-48, che evoca ancora «l'hypothèse de l'existence en amont d'une génération de chansonniers, évidemment perdus, dans lesquels tous les éléments [ovvero miniature, *vidas* e *razos*, notazione musicale] auraient été représentés» (p. 27).

³⁷ Secondo Zinelli, «Quelques remarques», p. 790, nota 94: «Cet emploi ... aurait pu correspondre à la nécessité de faciliter la tâche de repérer chaque segment métrique correspondant aux segments mélodiques pendant l'exécution». Un modello di *mise en texte* con la prima strofa trascritta di continuo sotto il rigo musicale seguita dalle altre strofe coi versi in colonna è in effetti presente nella tradizione galego-portoghese, ed è realizzato – dopo alcune esitazioni iniziali – nel canzoniere provenzale **G** (cfr. Carapezza, *Il canzoniere occitano G*, pp. 26-36). Si vedano in proposito Lino Leonardi, «Le origini della poesia verticale», in *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, edició a cura d'Anna Alberni, Lola Badia i Lluís Cabré, Santa Coloma de Queralt 2010, pp. 267-315, alle pp. 275-277, e Stefano Resconi, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze 2014, pp. 294-296.

sicale, come raccolte di testi da cantare, e inducono perciò a riflettere sulla perdurante circolazione non scritta delle melodie trobadoriche (van der Werf ha parlato in proposito di *notationless culture*).³⁸ Uno di questi indizi è stato messo in luce da Stefano Asperti, che ha riferito due annotazioni marginali del canzoniere L, ovvero «don johanz la sap» accanto alla canzone *Lo dous cossire* (BdT 213.5) di Guilhem de Cabaestan e «don johanz» sopra la canzone di disamore *Si be-m partetz mala dompna, de vos* (BdT 194.19) di Gui d'Uissel (trasmessa con musica da G), entrambe a tradizione larga e modelli di numerosi *contrafacta*, alla conoscenza della melodia e all'esecuzione musicale di tali canti da parte di 'magister Johannes (de Florentia)' alias Giovanni da Cascia, ovvero il più antico compositore dell'*ars nova* italiana, attivo nelle grandi corti lombardo-venete durante la prima metà del secolo XIV, cioè nell'area e nell'epoca di produzione del codice. In conclusione: «La presenza delle postille nel canzoniere L evidenzia la sorprendente permanenza di un interesse per la produzione trobadorica, anche a livello di effettiva esecuzione delle canzoni (magari con melodia rimodernata o del tutto nuova), e questo ancora sin verso la metà del Trecento, ossia ben oltre il termine comunemente assegnato all'effettiva vitalità di tale repertorio».³⁹ In altre parole, non si può escludere che gli interessi specificamente musicali dei committenti e dei fruitori abbiano condizionato in certi casi la produzione dei canzonieri (e la selezione dei testi al loro interno) anche se la notazione è assente.

La lirica trobadorica appare dunque effettivamente associata alla musica o almeno mediata dalla componente musicale in vari momenti culturalmente rilevanti della sua tradizione scritta presente e latente (non soltanto diretta e non soltanto in forma libresca), fino alle estreme propaggini – in senso sia cronologico che geografico – del suo processo di diffusione europea. Se, da un lato, risulta difficile valutare la reale consistenza e la stessa tipologia delle fonti musicali, molte delle quali sono andate perdute, dall'altro bisogna constatare che l'ese-

³⁸ Hendrik van der Werf, «Music», in *A Handbook of the Troubadours*, edited by Frank R. P. Akehurst and Judith M. Davis, Berkeley - Los Angeles 1995, pp. 121-164, in part. alle pp. 131-139.

³⁹ Stefano Asperti, «don Johanz la sap: musicisti e lirica romanza in Lombardia nel Trecento», in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni, 2 voll., Pisa 2006, vol. I, pp. 67-90, a p. 86.

cuzione musicale delle liriche trobadoriche è stato un fenomeno persistente e duraturo nella cultura poetica tardo-medievale, determinante per la definizione del ‘canone’ antico dei trovatori e capace di condizionare la loro ricezione almeno fino a Dante, che nel *De vulgari eloquentia* formulerà una dottrina della canzone fondata sull’esperienza anche musicale dei trovatori, e probabilmente oltre.

3. *Concezione del ‘sonum’ e funzione della ‘cantus divisio’*

Molti riferimenti testuali, sia interni che esterni alle poesie dei trovatori, fanno pensare che l’intonazione (*son*) del testo poetico (*motz*), costitutivamente destinato all’esecuzione e all’ascolto musicali, abbia rappresentato una componente essenziale per molti autori, da un capo all’altro della tradizione lirica provenzale. Una celebre strofa d’esordio di Jaufre Rudel rappresenta *in nuce* una sorta di ‘teoria della canzone’ dove l’esecuzione della melodia, che s’immagina implicitamente composta dall’autore del *vers* ed è espressa tramite la locuzione tecnica *dicere sonum*, occupa il primo posto: «No sap chantar qui so non di, / ni vers trobar qui motz no fa, / ni conois de rima co’s va / si razo non enten en si» (*Non sap chantar qui so non dir*, *BdT* 262.3, vv. 1-4).⁴⁰ Circa un secolo più tardi, il trovatore marsigliese Bertran Carbonel ricalcherà la strofa metapoetica di Jaufre (riprendendone schema metrico e melodia) in una delle sue *coblas esparsas*, dove il rapporto di funzionalità reciproca fra poesia e musica è rappresentato dalla similitudine del mulino, ovvero il componimento verbale, che per funzionare ha bisogno dell’acqua, ovvero la melodia inventata dallo stesso autore; non è infatti il mulino che procura godimento, bensì la molitura che esso produce grazie all’acqua: «Cobla ses so es enaissi / co-l molis que aigua non a, / per que fai mal qui cobla fa / si son non li don’atressi: / c’om non a gaug pas del moli / mas per la moutura qu’en tra» (*Cobla ses so es enaissi*, *BdT* 82.33). In questo caso, è evidente che la melodia non viene concepita come un semplice ornamento o

⁴⁰ La melodia di *No sap chantar* è conservata nel canzoniere R. Maria Sofia Lannutti, «La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica», *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, 44/1, 2011, pp. 55-67, ha avanzato un’interessante interpretazione di questa strofa nel solco dell’*ars cantionis* medievale.

mezzo di diffusione del testo, priva di autorialità e quindi rinnovabile: essa costituisce una parte integrante e qualificante del prodotto poetico, che è il risultato della relazione organica tra parole e musica. Allo stesso tempo, però, poesia e melodia costituiscono due entità separate che vengono prodotte in momenti diversi – prima, in genere, si ‘fanno’ le parole e poi gli si ‘dà’ il suono (ma non mancano casi in cui si dice che la poesia è stata fatta per un suono già composto) – secondo tecniche e competenze specifiche.

È chiaro che in un movimento poetico di lunga durata e socialmente diversificato come quello trobadorico, non tutti gli autori avranno avuto le stesse competenze musicali o le stesse prerogative di qualità rispetto alle modalità esecutive delle loro canzoni, e ciò potrebbe trovare un riscontro indiretto nella drastica selezione delle melodie operata a monte dei codici musicali, una selezione che sarà dipesa in buona parte anche dal successo di pubblico delle melodie conservate. Esistono per esempio autori, non soltanto nelle prime generazioni, che dichiarano esplicitamente la paternità della melodia all’interno del testo oppure fanno riferimenti perspicui all’intonazione o all’esecuzione musicale (così Guglielmo IX, Marcabru, Peire d’Alvernhe, Peire Vidal e Arnaut Daniel, per citare solo alcuni nomi importanti), come ne esistono altri più avari d’informazioni sul *son* ma per i quali sussiste una cospicua tradizione musicale (come Bernart de Ventadorn, Gaucelm Faidit e Folchetto di Marsiglia). Sono probabilmente questi i dati su cui si basano le biografie antiche (*vidas*), che spesso non mancano di registrare le qualità musicali di singoli trovatori o il semplice fatto che componevano le melodie essi stessi, fino al caso limite di Uc Brunenc, che «trobet cansos bonas, mas non fetz sons» (BS, XXI, p. 199).⁴¹ L’idea che la messa in musica del testo da parte dello stesso autore sia stata un’evenienza eccezionale e che tali dichiarazioni di paternità o riferimenti al

⁴¹ L’indicazione sarà da mettere in relazione col fatto che esiste soltanto un’attestazione musicale relativa a Uc Brunenc: la canzone decasillabica *Coindas razos novelhas e plzens* (BdT 450.3) annotata nel canzoniere R. Paolo Gresti, *Il trovatore Uc Brunenc*, edizione critica con commento, glossario e rimario, Tübingen 2001, pp. XXXIII-XXXV, tende a dar credito all’informazione della *vida* e suppone «che il trovatore abbia utilizzato melodie preesistenti»; mentre Carl Appel, «Der Trobador Uc Brunec (oder Brunenc)», in *Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Adolf Tobler*, Halle 1895, pp. 45-78, a p. 56, considerava inaffidabile il dato biografico.

sonum servissero ad enfatizzare una «circostanza non proprio abituale», dipende dal punto di vista che si assume e può essere facilmente ribaltata.⁴² Le competenze musicali dei trovatori saranno state senz'altro diversificate, qualcuno avrà composto solo in parte le melodie per i suoi testi o al limite nessuna, demandando il compito a un musicista di professione o collaborando con questo, ma ciò non inficia il sostanziale connubio di poesia e musica nella lirica d'arte provenzale o lo statuto tradizionale dei trovatori come poeti-musici-interpreti.⁴³ Semmai i puntuali e non sporadici riferimenti alla composizione del *sonum* da parte degli stessi autori segnalano una prerogativa caratterizzante del movimento trobadorico nel suo insieme, ovvero l'autorialità e l'individualità della melodia (per lo meno nei generi del *vers* e della canzone), che lo distanzia dal «sostanziale anonimato» della musica sacra e profana fino a quel momento, come ha ricordato Agostino Ziino.⁴⁴

⁴² Cfr. Maria Sofia Lannutti, «Seguendo le 'tracce'. Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini», *Medioevo romanzo*, 31, 2007, pp. 184-198, a p. 192, seguita in questo punto da Agostino Ziino, «Il 'divorzio' dopo Roncaglia», in *Aurelio Roncaglia e la filologia romanza*, Convegno internazionale [dell'Accademia dei Lincei] (Roma, 8 marzo 2012), Roma 2013, pp. 85-122, a p. 117.

⁴³ L'autopercezione dei trovatori come un consorzio di poeti che eseguono musicalmente i propri canti emerge chiaramente dalle 'gallerie' satiriche di Peire d'Alvernhe (*Chantarai d'aquestz trobadors*, *BdT* 323.11, databile al 1170) e del Monge de Montaudon (*Pois Peire d'Alvernh'a chantat*, *BdT* 305.16, databile al 1195), che fanno spesso allusione alle qualità musicali e canore dei loro colleghi.

⁴⁴ Ziino, «Il 'divorzio'», p. 117. Il punto nodale del discorso di Ziino è che la progressiva specializzazione delle funzioni di poeta e di musicista ('divorzio') si accompagna ai cambiamenti epocali occorsi nelle modalità di trasmissione della poesia e nelle tecniche compositive della musica nel corso del Duecento (pp. 120-121). La diffusione della lirica ora non avviene più soltanto attraverso il canto, e questo avrà influito pesantemente sulla concezione del ruolo della musica presso autori e interpreti. In questa prospettiva, anche il problema della paternità musicale nei trovatori andrebbe ridimensionato. A mio avviso non c'è motivo di pensare, come fanno Lannutti e Ziino, che l'intonazione del testo da parte dell'autore sia stato un fatto sporadico o eccezionale: tutto lascia pensare il contrario. Ma il dato importante è che per il trovatore non si dà poesia senza musica, ovvero che l'una è sempre legata all'altra da un rapporto di funzionalità reciproca, a prescindere da chi abbia inventato il *sonum*. Quest'ultimo è un elemento qualificante e individuale del *vers* o della canzone, che ne facilita la memorizzazione e ne veicola la fruizione assicurandone al contempo diffusione e riconoscibilità. In questo senso si può parlare di una «assoluta simbiosi» tra poesia e musica nei trovatori, che in altre tradizioni liriche si attenuerà o verrà a mancare.

Secondo un altro musicologo italiano, il rapporto fra melodia e poesia nei trovatori «s’instaura a diversi livelli: come convergenza di strutture formali, nella disposizione della stanza e nella costruzione del verso; come corrispondenza di articolazioni sintattiche, nella realizzazione di cesure interne al verso e di *enjambements* per mezzo di sospensioni e collegamenti cadenzali; infine, in alcuni casi, come messa in risalto o addirittura traduzione musicale di immagini e concetti poetici salienti».⁴⁵ Si tratta perciò di un rapporto intrinseco e non generico che s’istituisce soprattutto col testo della prima strofa, in assoluto la più stabile nella tradizione manoscritta e l’unica annotata nei codici musicali, e che si riverbera quindi sul testo di ogni strofa successiva, intonata sulla stessa melodia con eventuali effetti di variazione e di contrasto.

La concezione della melodia come rivestimento virtuale o effettivo della strofa riguarda buona parte della lirica romanza medievale e informa la dottrina dantesca della canzone (*ars cantionis*), estendibile in sostanza alla tradizione provenzale.⁴⁶ In particolare, il principio della *cantus divisio* (‘divisione della melodia’, nel senso di ‘struttura musicale’) che sta secondo Dante alla base della costruzione della *stantia*, serve a interpretare storicamente le forme strofiche dei trovatori, talvolta assai complesse, e può aiutare in molti casi a stabilire le articolazioni logico-sintattiche del testo, anche quando la melodia è assente.⁴⁷ La tradizione editoriale dei trovatori ha tuttavia privilegiato, con alcune autorevoli eccezioni, gli aspetti puramente metrici del testo, facendo astrazione della struttura musicale; questa è invece, come spiega Dante, preordinata e interrelata alle partizioni strofiche e dunque al numero dei versi e delle sillabe.⁴⁸ Nelle edizioni, com’è noto, la strofa

⁴⁵ Fabrizio Della Seta, «Parole in musica», in *Lo spazio letterario del medioevo*, 1. *Il medioevo latino*, diretto da Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, II. *La circolazione del testo*, Roma 1994, pp. 537-569, alle pp. 558-559.

⁴⁶ Cfr. Maria Sofia Lannutti, «Ars e scientia, actio e passio. Per l’interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*», *Studi medievali*, 3^a serie, 41, 2000, pp. 1-38, alle pp. 13-22.

⁴⁷ Cfr. Francesco Carapezza, «*Cantus divisio* e partizioni sintattiche nella canzone decasillabica dei trovatori», *Studi mediolatini e volgari*, 56, 2010, pp. 55-73.

⁴⁸ *De vulgari eloquentia*, II ix 4: «Tota igitur scilicet ars cantionis circa tria videtur consistere: primo circa cantus divisionem, secundo circa partium habitudinem, tertio circa numerum carminum et sillabarum»; II ix 6: «Quare sic colligere possumus ex predictis diffinientes et dicere stantiam esse sub certo cantu et habitudine limitata carminum et sillabarum compagem» (Dante Alighieri, *De vul-*

viene generalmente segmentata in base alle sedi rimiche, ammettendo anche tipi di verso obsoleti per il genere canzone (da 3 a 6 sillabe) e producendo così schemi metrici astratti che non rendono conto della struttura musicale sottostante.⁴⁹

Faccio solo due esempi provenzali, tratti dal vasto corpus del ‘maestro dei trovatori’ Giraut de Borneil, che si distingue per estro e raffinatezza in fatto di artifici metrici e formali, ma che non ha purtroppo goduto di una buona fortuna editoriale.⁵⁰ La strofa di *Leu chansonet’e vil* (BdT 242.45), uno dei testi più diffusi di Giraut, consta di una serie di esasilabi con un tetrasillabo prima dell’ultimo verso: 6a 6b 6b 6c 6c 6b 6b 6d 4e 6d (Frank 693:1), dove le rime a ed e rimangono curiosamente irrelate. La melodia trasmessa da **R** (c. 9v) è stata descritta con la formula ABCB’ABDEFB”, basata sui singoli versi

gari eloquentia, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova 1968, pp. 206, 208). Con la consueta limpidezza espositiva che si riflette nelle scelte lessicali, Dante indica col termine *cantus* la struttura musicale preordinata (*cantus divisionem, sub certo cantu*) e correlata alla disposizione delle parti strofiche (*habitus partium*), mentre usa *oda* per indicare la melodia realizzata: «Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est» (II x 2: ed. Mengaldo, p. 210). Si noti l’opposizione concettuale sottesa fra *certus cantus* e *quaedam oda*: il *cantus* è definito e invariabile, mentre la *oda* può cambiare (è perciò da respingere l’interpretazione di *sub certo canto* come «fornita di una melodia appositamente composta» in Dante Alighieri, *Le opere*, III. *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, Roma 2012, p. 209, nota 6, che torna indietro su questo punto rispetto all’ottimo commento di Mengaldo seguito da Mirko Tavoni in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, I. *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, M. T., Milano 2011).

⁴⁹ Come preconizza Dante parlando dei tipi di verso adeguati al *dictamen magnum* della canzone (*De vulgari eloquentia*, II xii 7-8), i versi più brevi del settenario andranno tendenzialmente esclusi, mentre il *trisillabum* non può esistere come verso a sé stante ma solo come membro di un verso composto con rima interna.

⁵⁰ L’edizione critica di Giraut de Borneil, progettata e in parte realizzata da Pietro G. Beltrami, rimarrà incompiuta per onorevole ammissione dello studioso: cfr. Pietro G. Beltrami, «Appunti per una nuova edizione di Giraut de Borneil», *Romance Philology*, 70, 2016, pp. 21-38 (rist. in Id., *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze 2020, pp. 371-386). Si ricorre perciò ancora ad Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 2 voll., Halle 1910-1935 (e a Ruth V. Sharman, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge 1989) per molti testi del trovatore.

metrici, dove la ripetizione a distanza delle frasi-verso AB non è riconducibile ai tipi formali di canzone impiegati dai trovatori.⁵¹ Ri-componendo i primi otto versi in doppi esasillabi con rima interna e la sequenza finale 4+6 in un decasillabo pure con rima interna (6x+6a 6a+6b, 6b+6a 6a+6c 4y+6c),⁵² si ottiene una strofetta di cinque versi con un disegno più consueto delle rime esterne (ab acc),⁵³ e formula musicale AB ACB':⁵⁴

Leu chansonet' e vil	m'auri' a obs a far	A
que pogues enviar	en Alvernh' al Dalfi;	B
pero s'el drech chami	pogues N'Eblon trobar,	A
be·lh poiria mandar	qu'eu dic qu'en l'escurzir	C
non es l'afans,	mas en l'obr' esclarzir.	B'

Si tratta cioè di una forma diminuita di canzone, che rende conto dell'autodesignazione *chansoneta*, dove al posto della struttura bipartita in due piedi musicalmente uguali e una coda dove la melodia è diversa, si ha un primo piede (a₁₂b₁₂: AB) seguito da un secondo piede aumentato di un verso (a₁₂c₁₂c₁₀: ACB') che funge da coda.⁵⁵ La partizione strutturale tra i due 'piedi' è sempre rispettata nel testo delle otto *coblas unissonans*, chiaramente articolate in un distico seguito da un terzetto dal punto di vista logico-sintattico.

⁵¹ Aubrey, *The Music*, p. 157. La *large-scale form* indicata da Aubrey, AB-CBx, dev'essere erronea.

⁵² Indico con x e y la prima e l'ultima rima interna (-il e -ans), che rimangono irrelate all'interno della strofa. Le ricomposizioni di versi brevi in versi più lunghi che regolarizzano lo schema metrico sono ammesse a testo da Luigi Milone editore di Raimbaut d'Aurenga (si veda ad es. *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, a cura de L. M., Barcelona 1998) e da Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004.

⁵³ Il repertorio metrico di Frank registra undici componimenti monometrici con schema rimico abacc... (n° 444-451), fra cui canzoni di Peire d'Alverne, Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga, contemporanei di Giraut.

⁵⁴ Testo Kolsen, *Sämtliche Lieder*, vol. I, p. 300 (n° XLVIII, base CRUa).

⁵⁵ Il carattere *leu* e *vil*, cioè semplice e popolare, della 'canzonetta' non si riscontra tanto nel testo poetico, «tutt'altro che limpido nella fitta successione di immagini e di metafore» (Di Girolamo, *I trovatori*, p. 118), quanto nella melodia, semplice e iterativa, con attacchi in levare su note ribattute, intervalli di terza o gradi congiunti, stile sillabico, ambito limitato; convincente è pure l'interpretazione ritmica data da musicologi e interpreti. In questo caso è logico pensare che la notazione tramandata dal solo **R** rifletta il *sonum* originario.

Anche per la canzone *La flors del verjan* (BdT 242.42), nota soprattutto per i riferimenti agli stili *leu* e *clus*, si può proporre una definizione della strofa, metricamente complessa, che tenga conto della struttura musicale latente, dal momento che la melodia non è attestata. Le pause sintattiche ricorrenti nelle otto *coblas* permettono di ipotizzare una strofa musicale ripartita in piedi e coda, che comporta alcuni versi doppi con rima al mezzo: 5a 5a+5a 5b+5b, 5c 5c+5c 5'd+5'd; 5c 3e+5e 7f 7f. Ecco come apparirebbe la terza strofa, dove sono rispettate tutte le pause sintattiche determinate da questa interpretazione metrico-musicale:⁵⁶

E donc a que·m van pes 1
 tot jorn chastian? qu'enquer planheran
 s'eu ja joi cobres car no serai pres!

car s'eu jonh ni latz pes 2
 menutz motz serratz pois en sui lauzatz,
 can ma razos bona par ni s'abandona;

c'om ben ensenhatz, cauda
 si be·i ve ni mo drech chapte,
 no vol al meu escien
 c'a totz chan comunalmen.

La cognizione e il funzionamento della struttura musicale (*cantus divisio*), realizzata o latente, serve dunque a definire la forma strofica di un componimento e può orientare l'interpretazione del testo.

4. *Tipi musicali e registri poetici, generi lirici, riuso melodico*

A un livello più alto si osserva una generale aderenza del tipo musicale al contenuto e al registro poetico del componimento, che viene di solito impostato nella strofa d'esordio. Un esempio notevole in questo senso è fornito dalle quattro melodie associate a testi di Marcabru, trovatore eminente del secondo quarto del secolo XII, quando il sistema dei generi lirici è ancora in via di definizione. Si tratta perciò di quattro componimenti indistinguibili dal punto di vista metrico-formale, ma nettamente diversificati per quanto riguarda il contenuto e il registro

⁵⁶ Testo Kolsen, *Sämtliche Lieder*, vol. I, p. 142 (n° XXVI, base **CMRS^a**), con ritocchi alla punteggiatura.

poetico. La melodia della ‘pastorella’ *L’autrier jost’una sebissa* (BdT 293.30), con schema metrico 7’ aa ab aab e formula melodica AB AB B’B’C, e quella del *vers* satirico *Dirai vos senes doptansa* (BdT 293.18; 7’ aa ab₃ ab: AB A’C DA”), trasmesse entrambe dal canzoniere **R**, sono strutture semplici e iterative che gravitano attorno a un unico centro tonale (do nella pastorella, la nel *vers*) muovendosi per gradi congiunti o per note ribattute, con parchi melismi alla cadenza di alcuni versi musicali.⁵⁷ Il ritmo ternario della pastorella, desumibile dalla notazione mensurale (*longa* + *brevis*, con attacco in levare), le conferisce un carattere danzante e quindi forse un’effettiva destinazione coreografica, in linea con le ascendenze folcloriche del genere; mentre l’intonazione di *Dirai vos* (fig. 5), racchiusa in un ambito di sesta (dal do al la) con un’improvvisa inflessione al grave in corrispondenza del verso fisso «escotatz!» al centro della strofa, è funzionale al carattere teatrale e sentenzioso del *vers*, che prevede la declamazione musicale di una lunga serie di piccole strofe (da dodici a ventitré, a seconda della redazione) in vituperio della *fals’amor*.⁵⁸

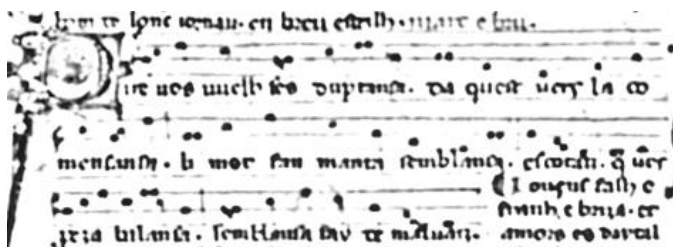


Fig. 5: Canzoniere **R**, c. 5v, part. (BdT 293.18)

Da questa tipologia di canti si discostano quelli, sensibilmente più elaborati, presenti nella sezione non autoriale **W**, ovvero il cosiddetto *vers del lavador* (*Pax in nomine domini*, BdT 293.35; 8 ab a₄cd cd ef: AB CDD A'E FG), un accorato appello alla ‘crociata’ in terra di Spagna dove lo stile predicatorio del testo corrisponde sul piano musicale a un

⁵⁷ Trascrizioni in *ETM*, risp. p. 225* e p. 226*.

⁵⁸ Simone Marcenaro, «Marcabru, *Dire vos vuoill ses doptansa* (BdT 293.18)», *Lecturae tropatorum*, 10, 2017, pp. 1-38, parla del «carattere marcatamente allocutivo» (p. 17) di questo testo, che avrebbe favorito la sua permanenza e vitalità nel repertorio dei cantori, forse in parte responsabili della proliferazione di strofe apocriefe che si osserva nella tradizione manoscritta.

solenne recitativo che assume accenti d'intensa drammaticità tramite lo spostamento del tono centrale nei vari periodi musicali fino al verso conclusivo in stile melismatico, e *Bel m'es cant son li frug madur* (BdT 293.13; 8/7' ab ab cd cd: AB CDE FC'G), un virulento *vers morale* con esibiti elementi formali e tematici della canzone d'amore la cui melodia, più marcatamente melismatica dell'altra, si svolge entro un ampio ambito di decima ed è caratterizzata da frequenti intervalli, dalla quarta alla settima (fig. 6).⁵⁹

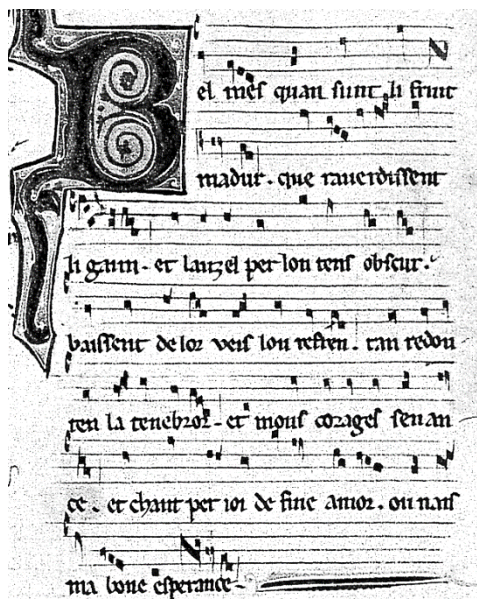


Fig. 6: Canzoniere W, c. 203v, part. (BdT 293.13)

Si tratta insomma di stili o tipi musicali a volte nettamente differenziati che vengono associati alle poesie in ragione del loro registro o del loro contenuto, anche se è impossibile stabilire se tale opzione debba risalire in ogni caso all'autore oppure all'iniziativa di qualche anonimo musico o notatore capace di comporre melodie adeguate al testo poetico.⁶⁰ Certo è che l'esempio di Marcabru realizza concretamente

⁵⁹ Trascrizioni in *ETM*, risp. p. 227* e p. 224*.

⁶⁰ Cfr. Elizabeth Aubrey, «Genre as a Determinant of Melody in the Songs of the Troubadours and the Trouvères», in *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, edited by William D. Paden, Urbana - Chicago 2000, pp. 273-296, a p. 288: «The kinship between poem and melody is one of style, structure, sentiment,

quanto sarà poi adombrato nei trattati di poetica e di musica riguardo alla melodia da associare ai diversi generi poetici, dalla *Doctrina de compondre dictats* (sec. XIII ex.), al *De musica* di Johannes de Grocheo (ca. 1300)⁶¹, alla più antica redazione delle *Leys d'Amors* di Guilhem Molinier (1328-37), vicina all'epoca e all'ambiente di produzione del canzoniere **R**. In quest'ultimo trattato si stabilisce, per i generi dotati di melodia originale (*noel so*), una netta differenziazione fra il *vers* e la canzone da un lato, caratterizzati da una «melodia lenta e solenne (o elaborata), con salite e discese belle e melodiose, e con bei passaggi (*passadas*, forse nel senso di melismi) e gradevoli pause (o suoni prolungati)», e la pastorella dall'altro, che richiede invece una melodia «piacevole e allegra, non perciò lenta come quella del *vers* o della canzone, ma alquanto corrente e vivace», allo stesso modo del genere coreografico della *dansa*.⁶² Alla tipologia lenta ed elaborata della melodia del *vers* e della canzone è assimilata quella del compianto funebre (*planh*) per via della difficoltà della composizione musicale, che dev'essere in questo caso *quaysh planhen*, 'quasi piangente'.⁶³ Un esem-

and delivery, as defined in the art of rhetoric. The melodies of the troubadours and the trouvères, by these accounts, served the same rhetorical purpose of expressing the song's theme – and hence its genre – that the poems did».

⁶¹ Cfr. Christopher Page, «Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation», *Plainsong and Medieval Music*, 2, 1993, pp. 17-41, in part. alle pp. 23-29.

⁶² *Leys d'Amors*, II 146 7: «Vers deu haver lonc so e pausat e noel, am belas e melodiozas montadas e deshendudas et am belas passadas e plazens pauzas»; II 147 3: «Chanso deu haver so pausat, ayssi quo vers»; II 153 4: «Pastorela requier tostemps noel so e plazen e gay, no pero ta lonc cum vers o chansos, ans deu haver so .i. petit cursori e viacier»; II 149 8: «[dansa] deu haver so ioyos et alegre per dansar, no pero ta lonc coma vers ni chansos mas .i. petit plus viacier per dansar» (*Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, edizione critica a cura di Beatrice Fedi, Firenze 2019, pp. 372-376).

⁶³ *Leys d'Amors*, II 155 3-4 (ed. Fedi, p. 377): «[plang] deu haver noel so, plazen e quaysh planhen e pausat. Pero per abuzio vezem tot iorn qu'om se servish en aquest dictat de vers o de chanso, et adonx quar es acostumat se pot cantar, qui-s vol, en lo so del vers o de la chanso don se servish, la qual cauza permetem maiormen per la greveza del so, quar apenas pot hom trobar huey cantre ni autre home que sapia be endevenir en far propiament .i. so segon que requier aquest dictatz» ('il *planh* deve avere melodia nuova, piacevole e quasi piangente e solenne. Però vediamo che per abuso ci si serve sempre per questo genere poetico di un *vers* o di una canzone, perciò secondo l'abitudine si può cantare, se si vuole, con la melodia del *vers* o della canzone di cui si serve, e ciò è consentito soprattutto per la difficoltà

pio eminente di questo genere è il *planh* di Gaucelm Faidit sul re Riccardo I d'Inghilterra, di cui si è detto sopra, la cui intonazione (fig. 7) è impostata prevalentemente nel registro grave dell'ambito, con una calcolata distribuzione di passaggi neumatici e sillabici che le conferisce un andamento mesto e solenne.

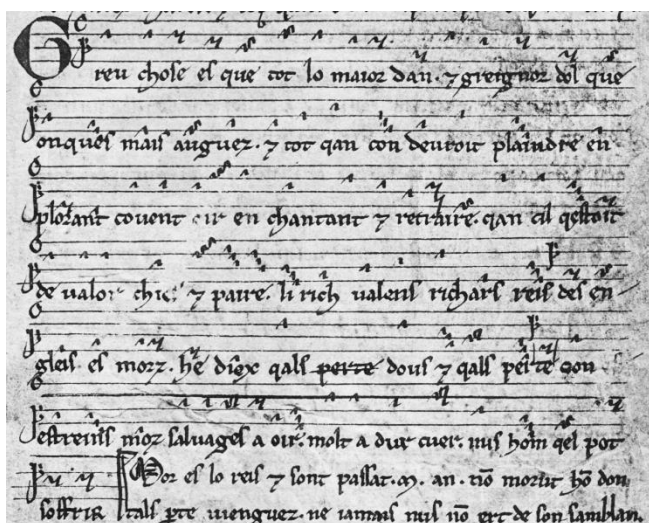


Fig. 7: Canzoniere X, c. 87r, part. (BdT 167.22)

Se la canzone d'amore, che rappresenta un'evoluzione del *vers* dei primi trovatori, si pone come genere musicalmente egemonico nella tradizione manoscritta e nella trattatistica antica, ciò non vuol dire che essa sia omogenea per forma e per stile da un capo all'altro del movimento trobadorico. È anzi chiaro che ai mutamenti formali e stilistici che attraversano le varie generazioni d'autori si sia accompagnata un'evoluzione del genere anche dal punto di vista musicale. La canzone (o *vers*) tipicamente monometrica epta-/ottosillabica di un Bernart de Ventadorn, che è l'autore col maggior numero di attestazioni musicali della sua generazione, non è la stessa canzone dei grandi trovatori di fine secolo come Gaucelm Faidit, Folchetto di Marsiglia e Peire Vidal, che prediligono strutture strofiche decasillabiche, più ampie e argomentative, e non è a maggior ragione la stessa dell'«ultimo» trovatore Giraut

della melodia, perché oggi si trova a mala pena un cantore o una persona capace di fare una melodia adeguata a questo genere poetico).

Riquier, attivo nella seconda metà del secolo XIII, che esibisce uno stile musicale dominato da elaborate figure melismatiche, inusitate nei precedenti autori. Si tratta naturalmente di innovazioni che avvengono all'interno di una tradizione consolidata, dove alcuni elementi strutturali e stilistici rimangono costanti mentre altri sono maggiormente soggetti a variazioni. In questo senso, appare estremamente riduttivo considerare le melodie soltanto dal punto di vista strutturale, riconducendole ai tipi prevalenti formalizzati da Dante (ovvero *pedes cum cauda* [AAX] e *oda continua*, senza ripetizioni strutturali), ma bisognerà valutare di volta in volta altri aspetti stilistici e soluzioni formali messi in campo nell'elaborazione della linea melodica e che possono anche avere un rilievo strutturale. Non possiamo scendere nei dettagli, ma in generale si può dire che così come la canzone ha rappresentato una palestra di sperimentazioni contenutistiche e formali sul piano testuale per molti autori, lo stesso sembra essere avvenuto sul piano musicale, e non per forza per gli stessi autori. Il successo di alcuni trovatori convenzionali, come Peirol e Raimon de Miraval, si potrebbe spiegare ad esempio con la qualità musicale delle loro canzoni, le cui melodie sono tramandate in buon numero da **G** ed **R**.

La componente musicale della canzone può aver rappresentato un elemento importante anche nel dialogo poetico (a distanza) fra certi trovatori. Quando Peire Vidal compone, intorno al 1190, la «gaia chanso» *Pus tornatz sui em Proensa* (*BdT* 364.37) per celebrare il suo rientro alla corte marsigliese di Raimon Jaufre Barral, protettore di Folchetto di Marsiglia, egli concepisce questo canto come un ribaltamento e un 'superamento' della canzone folchettiana *Greu feira nuills hom faillensa* (*BdT* 155.10), da cui mutua la forma strofica (7 a'bba' a'bba'a' → a'bba' cddcc) e molte parole-rima intorno alle quali si coagulano i concetti di questo «esempio tipico di *mala canso* trobadorica». ⁶⁴ La melodia associata nei mss. **GWR** alla canzone disforica e rinunciataria di

⁶⁴ Il caso di intertestualità è stato studiato in particolare da Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983, pp. 220-228. Si vedano poi Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992, p. 97; *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di Paolo Squillaciotti, Pisa 1999, pp. 93-95, e Folquet de Marselha, *Poesie*, a cura di P. S., Roma 2003, p. 219, da cui proviene la citazione.

Folchetto è una *oda continua* in tonalità di re, sobria e parcamente ornata, che non si discosta dallo stile prevalente delle sue canzoni d'amore.⁶⁵ Quella tramandata da **G** per la «gaia chanso» di Peire (fig. 8), anch'essa



Fig. 8: Canzoniere **G**, cc. 42v-43r, part. (*BdT* 364.37)

continua ma in tonalità di mi, è invece fortemente connotata in senso per l'appunto euforico, con uno squillante attacco sul do acuto cui fa séguito una repentina discesa al do grave; la linea melodica prosegue esplorando l'ampio ambito di decima (fino al mi acuto) con un caratteristico andamento per terze congiunte e cadenze di verso ascendenti o melismatiche, per terminare con un'espressiva serie di *ligature* (gruppi neumatici) discendenti nel verso conclusivo.⁶⁶ Si tratta di un notevole

⁶⁵ Cfr. Ugo Sesini, *Musicologia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medio Evo*, Bologna 1970, pp. 115-124, e Id., *Le melodie trobadoriche*, pp. 30-31. Trascrizione sinottica in *ETM*, pp. 87*-89*.

⁶⁶ Trascrizione in *ETM*, p. 247*. Cfr. Francesco Carapezza, «Fra testo e musi-

esercizio di abilità compositiva e virtuosismo canoro che induce a credere che il superamento poetico di Folchetto si giocasse anche sul piano della composizione musicale, e allo stesso tempo conferma l'informazione della *vida* riguardo le attitudini musicali del trovatore tolosano.⁶⁷ L'episodio mostra che una critica musicale avvertita può servire in certi casi a mettere a fuoco il rapporto fra testi poetici interrelati e perfino le intenzioni poetiche degli autori, integrando le acquisizioni e i modelli interpretativi della critica letteraria.

Un genere formale musicalmente anomalo è il *descort*, frequentato da alcuni trovatori e trovieri del XIII secolo, che si allontana radicalmente dai principi compositivi della canzone, ovvero l'isomorfia strofica e la ripetizione della melodia su ogni strofa, e presenta invece una serie di moduli ritmici organizzati in periodi metrici di proporzione variabile ai quali corrispondono formule melodiche caratterizzate da stile sillabico (una o due note per sillaba) e governate dai principi della ripetizione e della variazione continua, allo stesso modo del coevo *lai* lirico francese e di un certo tipo di *sequentia* mediolatina.⁶⁸ Gli elementi formali del *descort* occitanico e del *lai* francese – che alcuni studiosi considerano come un genere unico – sono d'altra parte condivisi da forme poetico-musicali a destinazione coreografica – come la *dansa* e l'*es-tampida* – che si situano sul versante della musica *mensurata*, indicando dunque un'influenza diretta della tradizione di musica strumentale, che è rimasta per lo più inattestata per i secoli XII e XIII, sulla struttura e l'esecuzione di questi generi lirici.⁶⁹

Un fenomeno di larga portata che interessa fin dai suoi inizi il movimento trobadorico e che stabilisce un diverso tipo di rapporto fra testo e musica è quello del riuso melodico (che non sempre corrisponde alla

ca: l'opposizione *gai* vs *greu* nella canzone dei trovatori», in *La filologia romanza e i saperi umanistici*, Atti del XII Convegno della SIFR (Roma, 3-6 ottobre 2018), a cura di Arianna Punzi, in stampa.

⁶⁷ «E [scil. Peire Vidal] cantava meilz c'ome del mon ... e fo aquel que plus rics sons fetz» (BS, LVII-A, p. 351).

⁶⁸ Cfr. lo studio di Paolo Canettieri, "*Descortz est dictatz mout divers*". *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma 1995.

⁶⁹ Cfr. in ultimo Francesco Carapezza, «*Musica prior*: considerazioni sul rapporto fra testo e musica nei *lais* lirici gallo-romanzi (e sulla loro prassi editoriale)», in *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Roma, 18-23 luglio 2016), a cura di Roberto Antonelli, Martin Glessgen, Paul Videsott, 2 voll., Strasbourg 2018, vol. I, pp. 139-148.

contraffattura, dove forma strofica e melodia vengono ripresi all'identica). Esso riguarda in primo luogo il cospicuo filone moralistico-satirico-politico, ovvero il genere del sirventese, che dipende formalmente e musicalmente dalla canzone;⁷⁰ ma non mancano casi di riprese o adattamenti musicali in altri generi poetici, come lo scambio di *coblas* e soprattutto il *planh*, che alcuni studiosi considerano un sottotipo del sirventese. Grazie all'apparato musicale di **R**, si riconoscono anche dei casi in cui l'imitazione musicale non implica la ripresa dello stesso schema metrico: così la melodia dell'*alba* di Cadenet (*S'anc fui belha ni prezada*, *BdT* 106.14) imita intenzionalmente quella della famosa *alba* attribuita a Giraut de Borneil (*Reis glorios, verays lums e clardatz*, *BdT* 242.64), mentre la melodia di una canzone di crociata di Raimbaut de Vaqueiras (*Ara pot hom conoisser e proar*, *BdT* 392.3), databile al 1201, viene ripresa parzialmente da Guiraut Riquier per comporre un *planh* in onore del suo mecenate Amalric IV di Narbona, morto nel 1270 (*Ples de tristor, marritz e doloiros*, *BdT* 248.63).⁷¹

Talvolta il riuso melodico viene dichiarato esplicitamente nel testo, di solito al principio, oppure, più raramente, è indicato nel manoscritto. Già presso Marcabru, ad esempio, si trova: «Al son desviat, chantaire, / veirai si puosc un vers faire» (*BdT* 293.5), e «Lo vers comensa / e son so vieill antic» (*BdT* 293.32); presso Guillem de Berguedà: «Cavalier, un chantar cortès / aujatz en qest son q'ai apres» (*BdT* 210.6a), «Chansson ai comensada / que sera loing cantada / en est son vieil antic / que fetz N'Ot de Moncada» (*BdT* 210.7), e «Cantarey mentre m'estau / chantaret bon e leiau / que xanton macips de Pau» (*BdT* 210.8a); presso Bertran de Born: «Conseill vuoill dar el son de n'Alamanda» (*D'un sirventes no'm cal far loignor ganda*, *BdT* 80.13, v. 25), ovvero la canzone in forma di tenzone di Giraut de Bornelh, *Si-us quer conselh, bel'ami' Alamanda* (*BdT* 242.69), annotata in **R**; presso Raimbaut de Vaqueiras: «El so que pus m'agensa / de Mon Rabey / vos diray com comensa / un

⁷⁰ Come spiegano le *Leys d'Amors* (ed. Fedi, II 148 2): «Sirventes es dictatz que's servish al may de vers o de chanso en doas cauzas, la una cant al compas de las coblas, l'autra cant al so» ('Il sirventese è un genere che si serve per lo più di un vers o di una canzone per due cose: la forma metrica delle strofe e la melodia'). Si veda in proposito lo studio fondamentale di Stefano Asperti, «L'eredità lirica di Bertran de Born», *Cultura neolatina*, 64, 2004, pp. 475-525.

⁷¹ Quest'ultimo caso è stato individuato da Stefano Milonia, *Rima e melodia nell'arte allusiva dei trovatori*, Roma 2016, pp. 145-168.

ric torney» (*BdT* 392.14); presso Guiraut del Luc: «Ges sitot m'ai ma voluntat fellona / no-m lais non chant el son Boves d'Antona» (*BdT* 245.1); presso Uc de Saint-Circ: «Messonget, un sirventes / m'as quist et donar lo t'ai / al plus tost que ieu poyrai / el son d'en Arnaut Plagues» (*BdT* 457.21), e «Un sirventes voill far en aquest son d'en Gui» (*BdT* 457.42); presso Peire Bremon Ricas Novas: «Un vers voill començar el so de ser Gui» (*BdT* 330.20).

Nel canzoniere **R**, in fondo alla trascrizione di un famoso *enueg* del Monge de Montaudon (*Fort m'enoja, so auzes dire*, *BdT* 305.10), il copista annotò «el so de la Rassa» (c. 40r), ovvero il sirventese di Bertran de Born indirizzato al conte Goffredo di Bretagna sotto il *senhal* 'Rassa' (*Rassa, tant creis e mont'e poia*, *BdT* 80.37), che era stato trascritto a c. 6v con notazione musicale. Nel ms. **C** s'incontra l'annotazione superiore di mano bearnese «en lo soo deu plant deu Rey Juen d'Angleterre» (c. 281v), che indica il *planh* di Bertran de Born in morte del 'Re Giovane' Enrico d'Inghilterra, *Mon chan fenisc ab dol et ab maltraire* (*BdT* 80.26), come modello musicale del sirventese di Peire Cardenal *Aissi com hom plaing son fill o son paire* (*BdT* 335.2). Ancora, nel canzoniere francese **W** si trova la rubrica «li sons derves del home sauvage» (c. 190r), 'la folle (?) melodia dell'uom selvaggio', in corrispondenza della prima strofa annotata del *vers* provenzale anonimo *Pos vezem que l'iver s'irais* (*BdT* 461.197), dove però non c'è traccia di 'uom selvaggio': la curiosa denominazione andrà perciò riferita al modello musicale.

Queste indicazioni sanciscono il riuso melodico come prassi consolidata per alcuni generi poetici ma allo stesso tempo denotano l'individualità e la riconoscibilità delle melodie, associandole a uno specifico testo lirico (*son de n'Alamanda, so de la Rassa, soo deu plant deu Rey Juen*, forse anche il *sons del home sauvage*) o più raramente al nome del suo inventore (Ot de Moncada, Arnaut Plagues). La stessa considerazione è valida per i Misteri provenzali e catalani dei secoli XIV e XV, dove il *sonum* trobadorico si identifica tramite l'incipit o l'autore del testo cui appartiene: «in sonu albe *Reis glorios*», «in sonu del Comte de Peytieu», «al so *Quant vey la lausetta mover*». Non è dunque vero, com'è stato supposto, che nella cultura e nella tradizione dei trovatori la melodia era sentita come un'entità intercambiabile o rinnovabile e non come una componente individuale e caratterizzante del testo poetico.

È interessante infine constatare che le indicazioni di riuso si riferi-

scono per lo più a melodie che non provengono da canzoni d'amore, secondo la prassi più diffusa per l'intonazione dei sirventesi, bensì da canti di altro genere o da repertori alieni alla lirica di corte: in particolare quello epico, da cui provengono le melodie di (Peire de) Mont Rabei, Boves d'Antona e Gui (de Nanteuil); forse quello liturgico, cui potrebbe rimandare il *so vieill antic* di Marcabru; e assai probabilmente quello folclorico, dal *chantaret* dei ragazzi di Pau nell'Empordà (Girona)⁷² ripreso da Guillem de Berguedà ai misteriosi *son desviat* di Marcabru e *sons derves* della rubrica di **W**, che potrebbero avere una relazione quanto meno a livello di ambiente di provenienza.⁷³ In questa deroga alla norma di riprendere melodie di canzoni celebri, che non c'era motivo di citare, risiede in parte l'eccezionalità dei riferimenti. Essi aprono comunque degli spiragli sulla cultura musicale dei trovatori che appare fin dal principio variegata e complessa, di certo non confinata alla vulgata ascendenza latina e monastica, ma aperta a influssi da altri livelli di cultura e da tradizioni di canti in volgare oggi sommerse.

Università di Palermo

⁷² Cfr. Martín de Riquer, *Guillem de Berguedà*, 2 voll., Abadía de Poblet 1971, vol. II, p. 64, nota 3.

⁷³ Cfr. Francesco Carapezza, «À propos du *son desviat* de Marcabru (BdT 293.5)», *Revue des langues romanes*, 114, 2010, pp. 5-22.

Nota bibliografica

Manoscritti

Canzonieri provenzali

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
F Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L IV 106.
G Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.:
<http://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:91073>
K^P København, Kongelige Bibliothek, Thott 1087.
L Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3206.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
O Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3208.
P Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. XLI, 42.
Q Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306.r=fr.%2022543?rk=42918;4>
S Oxford, Bodleian Library, Douce 269.
S^g Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.
T Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.
U Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. XLI, 43.
V Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278.
W Sezione provenzale del canzoniere francese **M**.
X Sezione provenzale del canzoniere francese **U**.
a Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814 (**a**¹) + Modena, Biblioteca Estense, Càmpori γ.N.8.4 (**a**²).
c Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. XC inf., 26.
η Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. 1659.

Canzonieri francesi

- K** Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440.r=français%20844?rk=85837;2>
N Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 845.
P Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 847.
T Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615.

- U** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60009580.r=fr.%2020050?rk=21459;2>
- X** Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.fr. 1050.

Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BS** Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, 2^e édition, refondue ... par J. B. avec la collaboration d'Irénée-Marcel Cluzel, Paris 1973.
- ETM** Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester (New York) 1984.
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- RS** G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden 1955.