

tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. Se questi modelli hanno effettivamente avuto a che fare con le creazioni tropistiche, allora può risultare suggestivo, considerate le ascendenze d'Oltralpe che caratterizzano le grafie musicali e le scelte metriche e di genere dei due testi poetici, ricordare che in Italia il repertorio dei tropi liturgici attinse in gran parte a un patrimonio melodico che tra XI e XII secolo era ormai diffuso in tutta la Francia.<sup>93</sup> Si delineerebbe così un quadro coerente delle matrici culturali cui afferisce, nel suo complesso, la tradizione poetico-musicale documentata dai due reperti. Naturalmente si tratta di un quadro ancora ampiamente incompleto, in più punti solo immaginato, e che potrebbe risultare molto differente qualora riaffiorassero altre, auspicabili, 'tracce'.

93. Come hanno mostrato gran parte degli studi sui singoli repertori locali (per una bibliografia esaustiva cfr. Giacomo Baroffio, *La tradizione dei tropi e delle sequenze: bilancio di alcune esplorazioni in Italia*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», xxv [2004], pp. 11-113), in Italia le sillogi tropistiche dei secoli XI-XII sono costituite per la maggioranza da composizioni attestate sin dal secolo precedente in un gran numero di manoscritti provenienti dalle varie regioni della Francia, con una certa preferenza per l'Aquitania. Una porzione altrettanto importante è invece importata dalla zona dell'Est (area sangaliese), che costituì il principale referente per quanto riguarda la composizione dei sequenziari. Cfr. anche James Borders, *The Northern and Central Italian Trope Repertory and Its Transmission*, in *Atti del XIV congresso della Società italiana di musicologia: trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Bologna (27 agosto - 1 settembre 1987) - Ferrara - Parma (30 agosto 1987), a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, Franco Alberto Gallo, Torino, EDT, 1990, pp. 543-4. A questo fondo primitivo le località nostrane diedero poi il loro apporto specifico, sia rielaborandolo sia introducendo in esso nuove creazioni che in parte ne imitarono i tratti stilistici, in parte se ne discostarono per reintrodurvi tratti propri dei repertori locali preesistenti (cfr. ad esempio Alejandro Enrique Planchart, *Italian Tropes*, «Mosaic», xviii [1985], pp. 11-31, che mostra come alcuni tropi d'introito dell'Italia meridionale abbiano caratteristiche tipiche delle antiche *ingressae* beneventane).

Maria Sofia Lannutti

POESIA CANTATA, MUSICA SCRITTA  
 GENERI E REGISTRI DI ASCENDENZA FRANCESE  
 ALLE ORIGINI DELLA LIRICA ITALIANA  
 (CON UNA NUOVA EDIZIONE DI RS 409)\*

Prima di entrare nel vivo del mio contributo al seminario, che consisterà soprattutto in una riflessione sulle strutture formali della Carta ravennate e del Frammento piacentino, vorrei tentare di riproporre l'annosa questione del rapporto tra musica e poesia nella lirica romanza. Le melodie che corredano i due componimenti sollecitano un nuovo esame della tesi del 'divorzio' nella produzione italiana, avanzata da De Bartholomaeis, ripresa autorevolmente da Contini, approfondita da Roncaglia e quasi unanimemente accettata.<sup>1</sup> Dico 'quasi' perché non sono mancate, come si sa, voci di dissenso. Penso in particolare al libro di Schulze sui siciliani, di cui condivido l'assunto fondamentale ma non tutti gli argomenti addotti a sua dimostrazione. Quanto ne dirò in modo lapidario non rende giustizia all'ampia e articolata trattazione, che ha il merito di aver risvegliato tra i non musicologi l'interesse per gli aspetti esecutivi del genere lirico romanzo e di aver sollecitato una nuova valutazione della funzione della musica nella

\* Dedico questo mio lavoro alla memoria di Clemente Terni, che ha sempre incoraggiato, nella ricerca e nell'insegnamento, una lettura della lirica medievale come poesia fondata su proporzioni musicali e destinata ad un'esecuzione cantata. Molte delle idee in esso contenute sono state discusse e condivise con lui nelle ultime nostre conversazioni, che ricordo con infinita nostalgia.

1. Cfr. Vincenzo De Bartholomaeis, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, Società editrice internazionale, 1943 (Nuova biblioteca italiana, 5); Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970 (Einaudi Paperbacks, 92), pp. 169-92 (il saggio è in realtà del 1951, a p. 176 per la prima volta il termine 'divorzio'); Aurelio Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Arts Nova italiana nel Trecento*, IV, Cerraldo 1978, pp. 365-97; Id., *Per il 750° Anniversario della Scuola poetica siciliana*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», VIII s., 38, 1983, fasc. 7-12, pp. 321-33, ora in *La lirica*, a cura di Luciano Formisano, Bologna, Il Mulino, 1990 (Strumenti di filologia romanza), pp. 413-29.

lirica italiana.<sup>2</sup> Semplificando molto, si può comunque dire che Schulze sostiene la tesi contraria a quella del divorzio sia ricostruendo opportunamente un contesto culturale del tutto compatibile con il persistere del legame tra musica e poesia sia dimostrando che diversi componimenti siciliani potrebbero essere stati cantati sull'intonazione di componimenti occitanici o oitanici, a cui sono vicini per analogie metriche, spesso limitate al solo schema rimico, oltre che per analogie di contenuto e di lessico. Insomma, per Schulze alcuni componimenti siciliani possono essere considerati *contrafacta* di componimenti d'Oltralpe affini per contenuto, di cui ricalcano, e non sempre completamente, la struttura metrica. La disinvoltura con cui Schulze trascura le differenze strutturali, talvolta rilevanti, dei componimenti siciliani rispetto al presunto modello è già stata sottolineata da Antonelli.<sup>3</sup> 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*. Con il termine *contrafactum* si intende in primo luogo la consuetudine di comporre un componimento

poetico su una melodia preesistente. Il termine viene oggi impiegato per estensione anche in riferimento a due o più componimenti che presentino la stessa struttura metrica. Ma l'identità di struttura metrica in assenza di corredo melodico, sebbene possa essere significativa sul piano dell'imitazione letteraria, non basta a dimostrare che ci si possa trovare di fronte a un caso di *contrafactum* in senso proprio, non basta cioè a dimostrare che ambedue i componimenti fossero cantati sulla stessa melodia. Inoltre, la coincidenza metrica diventa tanto più significativa quanto più è completa, cioè comprende anche il tipo e il numero dei versi, oltre che lo schema delle rime, e quanto più riguarda strutture strofiche particolarmente complesse e rare.<sup>4</sup> Vorrei anche osservare che nelle *artes dictaminis* l'uso di melodie preesistenti è generalmente previsto solo per alcuni generi ma non per la canzone propriamente detta e che i *contrafacta* pervenuti con la melodia rappresentano spesso uno slittamento da un ambito letterario ad un altro, ad esempio dal repertorio liturgico a quello profano, dalla canzone cortese alla *chanson pieuse*, e comunque rivelano l'evidente reimpiego in parodia, intesa in senso etimologico e quindi soprattutto musicale, dei tratti salienti del componimento originario (oltre alla musica, gli stilemi, il lessico).<sup>5</sup> Va detto, a questo proposito, che le analogie di contenuto e di lessico sottolineate da Schulze a complemento delle analogie metriche appaiono troppo generiche e pertanto non abbastanza significative nel contesto di una poesia ampiamente formalizzata e intrisa di luoghi comuni.<sup>6</sup>

2. Joachim Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sizilo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1989 (Beihfte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 230), in particolare il primo cap., pp. 1-30. Cfr. in proposito Pietro G. Beltrami, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Sicilo-toscani*, in *Dai Siciliani ai Sicilo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*, Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di Rosario Coluccia e Riccardo Gualdo, Galatina, Congedo, 1999, I, pp. 187-216, p. 197. Diverso è il punto di vista di alcuni musicologi, tra i quali spicca la voce autorevole di Nino Pirrotta, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, «Yearbook of Italian Studies», IV (1980), pp. 5-12, ora in *Poesia e musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 13-51. Si veda inoltre Francesco Carapezza, *Un genere cantato della Scuola poetica siciliana?*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999), pp. 321-54, dove si propende per una valutazione della canzonetta come genere cantato. Schulze torna sull'argomento per ribadire metodi e deduzioni nei numerosi altri lavori sulla lirica italiana: «Laudia II gloriosa» - Eine *Lauda* mit *Kanzonenmelodie?* «Romanische Forschungen», CIII (1991), pp. 425-33; *Ballata und Ballata-Musik zur Zeit des Dolce Stil Nuovo*, Tübingen, Stauffenburg, 2001 (Romanica et Comparatistica, 36); *Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalanen*, «Zeitschrift für romanische Philologie», CXVIII (2002), pp. 430-40; *Discordo- und Kanzenkontrafakturen in einer Pisener Landensammlung*, «Cultura neolatina», LXII (2002), pp. 57-75; «Cantari e mustari alligronca» - Zur Frage der *idealien oder leibhaftigen Anführung der frühen italienischen Lyrik*, «Studi musicali», XXXI (2002), pp. 3-16; *Das Sonett, die Geometrie, die Metrik und die Musik*, «Medioevo romanzo», XXV (2001-2003), pp. 396-406; *Giacomino Pugliese und Gaucelm Faidit*, «Cultura neolatina», LXIII (2003), pp. 57-71; *Die sizilianischen Lyriker, die Konvention und die hygienischen Vorstellungen ihrer Zeit*, «Studi mediolatini e volgari», XLIX (2003), pp. 179-201; *Die Kanzone «Meravigliamente» von Giacomo da Lentini und die Memoria*, «Zeitschrift für romanische Philologie», CXX (2004), pp. 478-92; *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen, Niemeyer, 2004 (Beihfte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 327).

3. Roberto Antonelli, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a cura di Agostino Paravicini Bagliani e Pierre Toubert, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 309-23, pp. 318-23; Id., *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, CISAM, 1995, pp. 319-45, p. 322, nota 13; 336-8.

4. Cfr. in proposito Stefano Asperti, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana», VIII (1991), pp. 5-49, pp. 5-7 e nota 2, che riprende la distinzione ormai canonica tra imitazione metrica e *contrafactum* in John H. Marshall, *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, «Romania», CI (1980), pp. 289-335, pp. 291 e 319-22. Una riflessione di carattere metodologico sull'argomento si trova ora anche in Paolo Canettieri - Carlo Pulsorri, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica gallego-portoghese*, in *La lirica gallego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003 (Lingue e letterature Carocci, 32. Serie Finisterre, 2), pp. 113-65, pp. 113-21.

5. Si può vedere ad esempio la *Dottrina de comporre dictats*, che nella sezione dedicata alla descrizione dei generi prevede l'impiego di melodie preesistenti per *sinverzet, pastora, gelozosa, plamb, colbas espartas, tenso*. Cfr. Maria Sofia Lannutti, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia», «Studi medievali», XLI (2000), pp. 1-38, pp. 11-2. Uno studio d'insieme dei *contrafacta* musicali nel repertorio di trovatori e troveri, che integri il lavoro di Friedrich Genrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Frankfurt, Langen, 1965 (Summa Musicae Medii Aevi, 12) e di Hans Herbert S. Rinkel, *Die musikalische Erschreibungsform der Trouvèpense*, Bern, Paul Haupt, 1977, tenendo conto anche e soprattutto del contesto della tradizione manoscritta, è ancora tutto da fare e potrebbe chiarire la reale consistenza e tipologia del fenomeno.

6. Propongo un esempio per tutti. Nella prima ipotesi di *contrafactum* (pp. 37 sgq.) sono confrontate la canzone *A vos, bona don'* e *pros* di Raimbaut de Vaqueiras e *Madonna mia a voi mando* di Giacomo da Lentini. Nel confronto tra le prime strofe dei due componimenti (p. 38), Schulze sottolinea con il corsivo i vv. 4-5: «qu'estiers no-us aus descubrit / so qu'ieu ai en mon coratge» nel presunto modello e «non vi porra mai dire / com'era vostro amante» nel presunto *contrafactum*. Inutile dire che le analogie di contenuto, peraltro non così stringenti, potrebbero essere del tutto casuali.

Indicazioni utili a chiarire il rapporto tra schema strofico e rivestimento melodico sono contenute nel *De vulgari eloquentia*, l'unico trattato in cui ci si sofferma sulle proporzioni di matrice musicale della strofe di canzone e sul rapporto tra queste proporzioni, puramente teoriche, e l'intonazione vera e propria. Dall'esposizione di Dante si ricava che la struttura metrica della strofe verbale di un componimento doveva tener conto del tipo di forma musicale di cui si voleva fare uso (che Dante definisce *cantus*) e che poteva avere diverse configurazioni (per Dante quattro, cioè *pedes cum cauda*, *pedes cum versibus*, *frons cum versibus*, *oda continua*). La melodia (*modulatio*) sulla quale i componimenti venivano cantati (che Dante definisce anche *sonus*, *thonus*, *nota*, *melos*) costituiva solo una delle possibili realizzazioni sonore della forma musicale o *cantus*.<sup>7</sup> Se ne desume che a due canzoni che presentassero un'identica struttura metrica potevano essere associate diverse realizzazioni del *cantus* e quindi diverse melodie, sebbene teoricamente riconducibili a uno solo dei quattro tipi di *cantus* che ho appena menzionato. Viceversa, l'osservazione del patrimonio melodico pervenuto dimostra che una stessa melodia poteva essere associata, con opportuni adattamenti, a testi metricamente differenti. Limitandoci ad adattamenti di scarso peso, si possono citare due componimenti traditi dal canzoniere provenzale R (fr. 22543), uno di Bertran de Born (BdT 80,37) e uno del Monge de Montaudou (BdT 305,10), con struttura strofica diversa (BdT 80,37: 8'aaaaa8bbbb; 305,10: 8'aaaa8bbbb). L'intonazione impiegata è sostanzialmente la stessa, ma la canzone di Bertran de Born necessita di altre due linee melodiche corrispondenti ai due versi in più nella prima sezione costituita da *octosyllables* femminili. Lo stesso può dirsi dell'intonazione associata a un'alba di Cadener (BdT 106,14) e a una delle *Cantigas de Santa Maria* (n. 340 *Virgen madre gloriosa*), il cui sillabismo coincide con il componimento provenzale solo per i primi cinque versi, che dalla seconda strofe in poi fungeranno da *estribillo* (106,14: 7'aaab3'b7'b7c5cd, *cantiga*: 8aaab4b // 8b8ccd).<sup>8</sup>

Vorrei fare ora un passo indietro e tornare a valutare quanto Roncaglia propone nel suo celebre saggio *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento*

7. Cfr. Lannutti, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio» cit., pp. 14-6 e 23-4.

8. Cfr. Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester (NY), presso l'autore, 1984, pp. 72\*-4\* e 76\*-8\*. La melodia è legata all'inno mariano *Ave maris stella* ed è stata impiegata anche nell'alba bilingue di Fleury, da Guiraut de Bornelh per l'alba *Reis glorios, verais lums e clardatz* (BdT 242,64), nonché dai trovieri. Si veda in proposito Antoni Rossell, *Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese*, in *La lirica galego-portoghese* cit., pp. 167-222, pp. 196-201, dove si analizzano altri *contrafacta* coinvolgenti *cantigas*, in cui la distanza tra modello e imitazione è ancora maggiore.

*italiano*. Rileggendolo con attenzione si deve riconoscere 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. Cito dalla parte conclusiva del suo saggio: «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». <sup>9</sup> In quest'ottica, il ritrovamento delle intonazioni a corredo della Carta ravennate e del Frammento piacentino non smentisce la tesi del divorzio così come è formulata, forse prudenzialmente, da Roncaglia. 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.

Ma il cuore della tesi di Roncaglia, il concetto di maggior peso, sta piuttosto nella valutazione del presunto divorzio come forte fattore di scarto tra la lirica d'Oltralpe non solo provenzale e non solo romanza e la lirica italiana. scarto dovuto, almeno per la Francia e l'Italia, all'ambiente di provenienza dei poeti, le scuole religiose francesi da un lato e le scuole laiche italiane dall'altro. In apertura del saggio Roncaglia così si esprime: «Sono convinto che una delle più importanti, forse la più importante in assoluto, tra le novità che caratterizzano l'antica lirica italiana nei confronti dei suoi precedenti trovatoreschi (provenzali innanzitutto, ma anche francesi, e anche germanici) sia il mutato rapporto fra parola e musica, in dipendenza di condizioni socio-culturali diverse da quelle d'Oltralpe» <sup>10</sup> Credo che questa convinzione possa essere messa in discussione spostando l'attenzione dagli aspetti socio-culturali al sistema dei generi e alle peculiarità della produzione, tradizione e ricezione della lirica romanza vista nel suo complesso. Una riflessione in questo senso è già stata avviata da Beltrami in un saggio sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani. <sup>11</sup> Preliminarmente a una rivalutazione del legame tra poesia e musica nella lirica siciliana, almeno per quanto concerne gli aspetti esecutivi, Beltrami tra l'altro si chiede se sia lecito associare alla poesia destinata a un'esecuzione musicale una minore complessità concettuale, metrica e retorica. <sup>12</sup> L'osservazione diventa a

9. Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., pp. 389-90.

10. Ivi, p. 365.

11. Beltrami, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani* cit.

12. Ivi, p. 198: «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

mio avviso importante anche in relazione 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.<sup>13</sup> 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 di un componimento lirico sia da mettere in relazione con la scelta dei generi e dei registri, dei moduli stilistici e formali?

Per dimostrare l'assunto iniziale, Roncaglia procede a una disamina di quei passi del repertorio dei trovatori che contengono riferimenti alle modalità esecutive e alla musica. 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 tra le diverse epoche di produzione e le diverse generazioni di poeti e tra senso proprio e senso figurato della terminologia. Tutte le esemplificazioni di Roncaglia riguardano poeti che hanno operato non oltre la fine del XII sec. I riferimenti più significativi, al fare poesia e musica in prima persona, appartengono a trovatori della prima generazione, cioè Guglielmo IX (BdT 183, II, vv. 39-42 «que-l motz son faitz tug per egau / comunalmens, / e-l son, et ieu meteis m'en lau, / bos e valens») e Marcabruno (BdT 293, 35, v. 2 «Fetz Marcabru los motz e-l so»).<sup>14</sup> Tranne che in un passo di Bernart Marti (BdT 63, 3, vv. 60-61 «C'ausi vauc entrebescant / los motz e-l so afinant»), i riferimenti tratti da componimenti di trovatori successivi sono più generici, connotano la poesia lirica come genere cantato e delineano le modalità della sua esecuzione, di cui poteva farsi carico il poeta stesso o che era demandata a un altro esecutore, su una melodia di nuova fattura o preesistente.

Nel suo libro sulle figure dei giullare e del trovatore nelle liriche e nelle biografie provenzali, Giuseppe Noto dedica un capitolo al lessico musicale

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 Guiraut de Bornelh, 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 Guittonet?.

13. Roncaglia, *Per il 750° Anniversario* cit., p. 429: «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)».

14. Una discussione della *varia lectio* relativa al verso di Marcabruno è contenuta in Giuseppe Noto, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle «biografie» provenzali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998 (Scrittura e scrittori, 13), pp. 213-4.

dei trovatori, con una disamina dei componimenti all'incirca fino al primo terzo del XIII sec. Se si scorre la serie delle citazioni, la situazione non appare molto diversa: non vi sono esplicite dichiarazioni di paternità per specifiche melodie come nei passi di Guglielmo IX e Marcabru.<sup>15</sup> I riferimenti alla musica consistono in genere nel denotare il tipo di melodia impiegato analogamente a quanto accade nella trattatistica (se di nuova fattura, *novel so*, o preesistente), oppure nel sottolineare l'importanza di una buona interazione tra parole e musica, con impiego frequente della dittologia *mot / so* o *sonet*, più raramente *mot / chan* o *vers / so*, *dig / so*. Talvolta *sonet* indica per metonimia il componimento poetico e non l'intonazione, con un'ambiguità lessicale che è complementare al carattere generico dei riferimenti alla melodia.<sup>16</sup>

Roncaglia ritiene che il legame tra poesia e musica proprio dei trovatori, un legame non limitato all'esecuzione e già presente nella fase di produzione delle canzoni, continui anche nel repertorio francese, ma nel corso della sua esposizione prende in esame solo componimenti provenzali. Dalla ricognizione della terminologia musicale nei trovieri, che ho potuto effettuare grazie alle concordanze della lirica oitanica a cura di Paolo Canettieri,<sup>17</sup> emerge un dato che mi sembra rilevante. Nel repertorio d'oil, in cui i tre quarti degli oltre 2100 componimenti sono traditi con la melodia, la frequenza dei riferimenti all'esecuzione si riduce drasticamente e questi risultano sostanzialmente limitati a generi non aulici, come le *chansons pieuses* (Gautier de Coinci) o le *pastourelles*, denotando un uso che definirei convenzionale. Ad esempio, la dittologia *mot / so*, massicciamente attestata nei trovatori, diventa rara, mentre si trova solo sporadicamente l'opposizione *dit / so*, *dit / chant* o *dit / note*. La forma *sonet*, che nel corpus occitanico è impiegata ben quaranta volte, nel corpus oitanico ha solo nove attestazioni, in un caso nel significato di 'componimento poetico' accanto a *rotruenge*, *pastorele*, *son*, che quindi assume anch'esso una valenza letteraria, e *chanson*.<sup>18</sup>

15. Si possono vedere i tre esempi tratti dal canzoniere di Peire Vidal, poeta che secondo Noto presta «un'attenzione particolare all'aspetto melodico-musicale» e «spesso decanta il valore musicale delle proprie composizioni, senza far menzione dell'aspetto testuale» (Noto, *Il giullare e il trovatore* cit., p. 210). Li elenco: BdT 364, 16, vv. 5-8 «Farai tost una chanso, / Que porte en Arago / Guilhems e N Blascols Romieus / Si-l sos lor par bons et lieus»: BdT 364, 17, vv. 4-5 «Per qu'ieu cobre chansos / gaias et ab gais sos»: BdT 364, 20, vv. 51-55 «Per qu'ie-us retrac ma chanso / novel ab novel so». Mi sembra che nessuno di questi passi ci informi in modo inequivocabile in merito alla composizione delle intonazioni da parte di Peire Vidal, neppure il primo dove *so* potrebbe alludere all'effetto della canzone una volta eseguita.

16. Noto, *Il giullare e il trovatore* cit., pp. 215-6.

17. Che ringrazio per avermi permesso l'accesso alla versione provvisoria disponibile in Internet.

18. Cfr. RS 603-748, vv. 1-4 «Qui que face rotruenge novele, / pastorele, son, sonet ne chanso, / je chanterai de la sainte pucele / es cui sains fianz li fias Dieu devint hom» (*Les Miracles de Notre Dame*

Estendendo l'indagine alla produzione italiana, la stessa terminologia musicale si rivela ancora più rara, ma comunque attestata. Il *novel so(n)* della produzione d'Oltralpe trova il suo corrispettivo nel *sòno novello* di una canzone di Giacomino Pugliese<sup>19</sup>

V 57 JaPu, vv. 67-73

Rosa fresca,  
già non ti 'ncresca  
sed io canto ed ispello  
per vostro amore  
a tutore  
sòno novello;  
mentre vivo, a voi non sono rubelle.

e nel *novel sòno* di una canzone di Guittone

P 2 GuAr, vv. 1-5

A r[*n*]formare amore e fed'e spera,  
bon conforto entra noi, bella Gioia,  
e per intralassare cofructo e noia,  
perk'el trovare el saver mio non pera,  
mi sforçerò di trovar novel sòno.

Il termine *sonetto* si trova tradotto, non in riferimento al genere metrico ma sempre in accezione convenzionale, nella tornata della canzone *Gravosa dimoranza* attribuita in V a Guglielmo Beroardi

V 178 GuBe, vv. 47-50

Dumqua, sonetto fino,  
chantando in tuo latino - va' - nne im Florenza;  
a chi m'ave in dimino  
di' che tutora inchino - sua valenza.

per *Gautier de Coinci*, ed. Victor Frédéric Koenig, I, Genève, Droz, 1966 [Textes littéraires français], p. 29).

19. Per le citazioni dei testi nell'edizione delle *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, vol. I (Documenti di filologia, 25) riprendo il sistema di rinvio adottato da Avalle: sigla del manoscritto, numero progressivo del componimento, eventuale sigla dell'autore a cui il componimento è attribuito.

e in quella della canzone di Rinaldo d'Aquino *Giamai non mi conforto*

V 32 RiAq, vv. 57-64:

Però ti priego, Dolcietto,  
che ssai la pena mia,  
che me ne fac< / > e un sonetto  
e mandi lo in Soria.  
Ch'io non posso abentare  
notte né dia:  
in terra d'oltremare  
istà la vita mia.

In quest'ultimo caso credo si possa riconoscere un luogo comune proprio di trovatori e trovieri: il poeta si rivolge a un messaggero, giullare o musicista, perché componga una melodia per la propria canzone. La locuzione *dir en c(h)antan*, che nei provenzali è connessa con l'esecuzione del componimento<sup>20</sup> (ma per Roncaglia equivale a *dire per rima*),<sup>21</sup> è tradotta, com'è noto, in diverse canzoni.<sup>22</sup> E per finire la dittologia *ditto e canto*, al v. 13 del sonetto di Giacomo da Lentini *Feruto sono isvariatamente* (V 327 JaLe e B 67) «Voi che trovate novo ditto e canto», assume una valenza musicale, contrariamente a quanto sostiene Roncaglia,<sup>23</sup> se si tiene conto del fatto che essa è presente ad esempio nell'*envoi* di una canzone francese anonima, dove è associata all'ascolto e quindi al canto:

RS 1348, ed. Jeanroy-Långfors<sup>24</sup>

Dame, pour vous m' a fait Amours furnir  
ceste chanson, que faire ne savoie  
ne chant ne dit quant je ne vous amoie,  
a vous l' envoi, dame, voelliez le oir.

Nel suo espandersi dalle origini provenzali ai volgari d'oïl e di si sembrerebbe quindi che la poesia lirica romanica riduca progressivamente l'esibizione del legame tra testo verbale e melodia. Il percorso che si profila sembra

20. Cfr. Noto, *Il giullare e il trovatore* cit., p. 201.

21. Roncaglia *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., p. 382.

22. Cfr. V 34 RiAq (L 119), v. 60 «a voi lo dica in cantando»; V 52, v. 5 «in cantando il voiglio contare»; V 131 vv. 9-10 «poi lo dicono in cantando. / In cantando vò pregare»; V 258 ChDa, v. 69 «se la dico in chantando».

23. Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., p. 382.

24. Alfred Jeanroy - Arthur Långfors, *Chansons inédites*, «Romania», XLIV (1915-17), pp. 579-80.

avere una scansione puramente cronologica: quanto più ci si allontana dai trovatori della prima generazione tanto più i riferimenti alle melodie e all'esecuzione musicale diventano rari e assumono carattere convenzionale.<sup>25</sup>

Non è altrettanto lineare il percorso della tradizione manoscritta. Per quanto riguarda trovatori e trovieri, direi che la frequenza delle melodie nei canzonieri è inversamente proporzionale al numero di riferimenti musicali nel testo verbale. Un cospicuo patrimonio musicale a fronte di riferimenti sporadici e scarsamente significativi nei canzonieri francesi. Un numero esiguo di melodie nei canzonieri provenzali, dove invece l'interazione tra parole e musica è più spesso evocata. Le modalità della trasmissione scritta dei componimenti non hanno dunque alcun legame con le modalità della loro produzione. La presenza del corredo melodico è dovuta a ragioni che non dipendono dal tipo di rapporto tra testo e musica. Né tanto meno la conservazione di una melodia può essere agevolata dalle competenze anche musicali dell'autore. Tant'è vero che non ci è dato conoscere nessuna delle melodie di Guglielmo IX d'Aquitania, che pure dichiara esplicitamente di averne composte.

Proprio la situazione testuale del primo dei trovatori mi porta a ulteriori riflessioni. Il fatto che solo un numero esiguo di componimenti sulla totalità della produzione lirica ci sia pervenuto con il corredo melodico ci lascia intendere che l'intonazione rappresenta una pura e semplice modalità esecutiva del testo verbale ed è ad esso funzionale. È per questo che la sua registrazione scritta è del tutto opzionale e che spesso ad uno stesso componimento poetico sono associate versioni melodiche discordanti tra loro, versioni con varianti redazionali o del tutto diverse, frutto di processi di riscrittura attuati secondo consuetudini comuni ai coevi generi letterari di carattere semipopolare e pervenuti solitamente in forma anonima.<sup>26</sup>

In sintesi. 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

25. Non va sottovalutata a questo proposito la possibilità che la minore attenzione agli aspetti musicali vada di pari passo con un mutamento di ruolo del poeta, che diventa sempre più un professionista al pari del giullare e in concorrenza con lui, ed è pertanto costretto a prendere le distanze dall'attività performativa, cui cerca di opporre la dignità e l'immortalità della poesia intesa come arte creativa. Cfr. Noto *Il giullare e il trovatore* cit., pp. 179-80, che riassume le valutazioni sriografiche di De Bartholomaeis, Folena, Antonelli.

26. Si veda in proposito Maria Sofia Lannutti, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle Origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terenzi in occasione del suo ottantesimo compleanno*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999 (La tradizione musicale. Studi e testi, 5), pp. 145-69, pp. 150-1.

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.<sup>27</sup>

In quest'ottica si può pensare che la poesia lirica romanza abbia modificato nel corso del tempo il suo rapporto con la musica, tra le più importanti peculiarità del genere anche in ambito non romanzo, ma prescindendo dalla formazione culturale degli autori. I riferimenti alla musica, concreti e oggettivi nei primi trovatori, si fanno via via più rari. Presenti soprattutto nei generi non aulici, diventano luoghi comuni del fare poesia.

Concludo questa prima parte con un'ultima riflessione sui ruoli del poeta e dell'esecutore. Ancora una volta si deve riconoscere a Roncaglia un merito, di aver evidenziato la funzione dei musicisti professionisti e di conseguenza l'importanza dell'esecuzione musicale anche nella produzione lirica italiana. Roncaglia ricorda opportunamente le rubriche del canzoniere Vat. lat. 3214 («Lemmo da Pistoia. Et Casella diede il suono» «Questo fece Lupo degli Uberti. E Mino d'Arezzo [da Rezzo] diede la nota») e i luoghi letterari danteschi che attestano una collaborazione tra il poeta e il musicista Casella.<sup>28</sup> Ma siamo ormai nel Trecento, in un'epoca in cui l'arte musicale ha fatto passi da gigante, diventando sempre più complessa e raffinata nell'espressione polifonica, tanto che il repertorio dell'Ars Nova viene conservato in manoscritti talvolta sontuosi, dove ciò che conta non è più il nome del poeta ma quello del musicista.<sup>29</sup> E nel Duecento? Come si sa, erano i giullari i personaggi a cui veniva affidata l'esecuzione dei componimenti poetici. Ma nei manoscritti nessuna rubrica fa il nome di un giullare come autore delle melodie trascritte perché l'arte del giullare, prevalentemente esecutiva, era un'arte minore rispetto al fare poesia e il giullare una figura di rango inferiore rispetto al musicista professionista del Trecento. I nomi di alcuni giullari li conosciamo incidentalmente da alcune canzoni, mentre le

27. Cfr. Pirrotta, *I poeti della scuola siciliana* cit., p. 11, che, riguardo ai trovatori, ritiene improprio porre sullo stesso piano creazione poetica e creazione musicale.

28. Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia»* cit., p. 390.

29. Siamo quindi in regime di 'poesia per musica', su cui si può vedere lo studio complessivo di Agostino Ziino, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, II, Roma, Salerno, 1995, pp. 455-529, nonché le pagine dedicate da Franco Alberto Gallo ai rapporti tra poesia e musica nell'Ars Nova (*Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, VI, Torino, Einaudi, 1986, pp. 245-63).

*vidas* impiegano spesso la definizione di *jaglar* in riferimento agli autori, distinguendo, in linea di massima e non senza ambiguità, la produzione poetica (il *trobar*) e l'esecuzione (il *chantar*). L'argomento è certo molto complesso e non è qui il caso di affrontarlo con sistematicità.<sup>30</sup> 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.

Si è detto che la presenza di inronazioni a corredo dei testi nella Carta ravennate e nel Frammento piacentino non serve a confutare la tesi del divorzio. Il ritrovamento ha comunque una grande importanza per la valutazione della tradizione manoscritta della lirica italiana, che non può essere più considerata l'unica priva di testimonianze musicali. Si tratta, è vero, di testimonianze del tutto occasionali, ma certo sufficienti a ridimensionare il divario con la tradizione manoscritta galleromanza e iberica, a sminuire la portata di distinzioni di massima che negano la sostanziale unitarietà della lirica romanza come genere cantato e a sostenere lo sforzo di una valutazione delle strutture formali che tenga conto del sistema dei generi considerato nel suo complesso.

Inizio la mia analisi del Frammento piacentino. Tra le unità metriche individuabili quella più caratteristica è il settenario doppio, che è rarissimo nel repertorio tràdito dai canzonieri (ma costituisce il verso base del contrasto di Cielo d'Alcamo, su cui tornerò tra poco).<sup>31</sup> Esso è invece ben rappresentato nel gruppo di componimenti che non appartengono a raccolte organiche, tràditi in forma di traccia in area settentrionale. Sono in settenari doppi il Serventese romagnolo, una ballata dei memoriali bolognesi (B 3 *Piv*

30. Cfr. i capp. ad esso dedicati in Noto, *Il giullare e il trovatore* cit., pp. 163-86, rimanendo sempre valida l'ampia trattazione di Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992 (Saggi, 759).

31. Sull'impiego dell'alessandrino nella poesia italiana si veda Furio Brugnolo, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «AnticoModerno», II (1996), pp. 257-83, che a p. 259 segnala la canzone *Sol per un bel semblante*, con versi doppi interpretabili come settenari doppi, e la ballata *Tal è la fiamma e lo foco* di Bonagiunta Orbicciani, in cui il secondo verso di ogni strofe è un settenario doppio.

*bii del vin. comadre*) e un contrasto in forma di ballata con incipit lacunoso (*Perdona b... a l'incolpata*) appartenente al corpus di testi 'mantovani' tràditi dal codice gonzaghesco contenente il *Parténopous de Blois* (n.a. fr. 75 16).<sup>32</sup> I tre componimenti sono inoltre accomunati dallo schema rimico consistente in un tristico monorimo, chiuso nella ballata mantovana da due endecasillabi, nella ballata bolognese da un quarto settenario doppio con rima diversa e nel Serventese romagnolo da un verso di quattro sillabe. Riporto la prima strofe di ciascun componimento:

Ballata mantovana, ed. Zaggia:  
x<sup>o</sup> y<sup>o</sup> // a<sup>11</sup> a<sup>11</sup> a<sup>11</sup> a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> x<sup>11</sup>

«Perdona b... a l'incolpata:  
prenden venglança el to plasir».

Perdon'a l'incolpata, meser me', s'el te plasi;  
e' so che f[è] falança veço ch'el te desplasi;  
tu sa' ch'e' fo' i[n]g[annat]a, tego ne voy' far pas,  
oclo me', s'el te plas, intregamente:  
fedelmente a te voyo servir.

B 3: x<sup>11</sup> x<sup>11</sup> // a<sup>11</sup> a<sup>11</sup> a<sup>11</sup> x<sup>11</sup>

«Pur bii del vin comadre, e no lo temperare,  
ché lo vin è forte la testa fa schaldare».

Gierno -se -n le comadri tramb' ad una maxone;  
çercon del vin setile se l'era de saxone,  
beveno -n cinque barii et erano -n deçune  
et un quartier deretro per boca savorare.

SeRo: a<sup>11</sup> a<sup>11</sup> a<sup>11</sup> b<sup>11</sup>

Venutu m'è in talento de contare per rema  
el novo asalimento che façunu insta prima  
col'or de tradimento tagliad'a surda lima:  
ayda Deo!

32. Pubblicati, a cura di Massimo Zaggia e Luciano Formisano, in Giancarlo Schizzerotto, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, Mantova, Publi-Paolini, 1985, pp. 40-71.

A completare il quadro dei componimenti in settenari doppi, va considerato il repertorio laudistico, dove si trovano laude che coniugano il settenario doppio al tristico monorimo, come ad es. la diffusissima lauda *Lamentomi e sospiro*, contenuta in diciassette laudari, molti dei quali tra i più antichi, o diverse laude di Jacopone da Todi, tra cui il contrasto tra l'anima e il corpo *Audite una 'ntenzione*, dove il primo emistichio è indifferentemente piano o sdrucchiolo, e altre ugualmente dialogate.<sup>33</sup> Riporto la prima strofe della lauda *Lamentomi e sospiro* secondo la versione dell'unico laudario con notazione:<sup>34</sup>

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, B.R. 18, lauda n. 9:  
x<sup>7+7</sup> x<sup>7+7</sup> // a<sup>7+7</sup> a<sup>7+7</sup> a<sup>7+7</sup> x<sup>7+7</sup><sup>35</sup>

Lamentomi et sospiro per più potere amare,  
con grande desiderio l'amor vorrei gridare.

Vorrei gridar tant'alto tutto 'l mondo m'audisse  
et dentro 'n paradiso ogne sancto risondesse  
et al mi' grande amore pietà li ne venisse,  
la sua benigna faccia mi degni rischiarare.

Il confronto con la produzione lirica d'Oltralpe rivela che l'equivalente del settenario doppio, l'alessandrino, è anch'esso impiegato in strofe monorime, forse sul modello della quartina monorima propria dei generi non lirici, sia nel repertorio occitanico, dove si tratta sempre di strofe di un numero pari di versi, spesso otto o sei, in componimenti riconducibili a generi particolari, come il *serventes*, il *plomb*, la *colba* (con l'eccezione di una canzone cortese di Guilhem de Saint-Didier [234,16]),<sup>36</sup> sia nel repertorio oitanico, dove la strofe monorima di alessandrini è di norma impiegata in generi non aulici.

33. Cfr. le due più recenti edizioni, Jacopone da Todi, *Laudi. Trattato e Detti*, a cura di Franca Agno, Firenze, Le Monnier, 1953 e Jacopone da Todi, *Laudes*, a cura di Franco Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1974 (Scrittori d'Italia, 257), tra le quali non sempre c'è accordo riguardo alla suddivisione dei versi. Il citato contrasto è in ambedue interpretato come costituito da settenari doppi (ed. Agno, pp. 9-12; ed. Mancini, pp. 29-32).

34. Cfr. l'ed. in facsimile contenuta in Fernando Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, Libreria dello Stato, 1935, vol. II.

35. La lauda è stata da ultimo edita in *Il codice 180 della fraternità dei laici nella Biblioteca Comunale di Arezzo*, a cura di Anna Ceruti Burgio, in *Laudes cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, con uno studio delle melodie di Giulio Cattin, II, Firenze, Olschki, 1981 (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura religiosa. Studi e testi, 5), pp. 75-8 e in *Laudes fiorentine. Il laudario della Compagnia di San Gilo*, a cura di Concetto Del Popolo, Firenze, Olschki, 1989 (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura religiosa. Studi e testi, 10), I\*, pp. 195-201, cui si rimanda per la complessa situazione testuale e per la relativa bibliografia.

36. A questo filone va probabilmente ricondotto il componimento con forti tratti italiani *Amors merce no sia*, anch'esso di argomento cortese, proveniente dall'archivio del monastero di San Joan de

La differenza fondamentale tra le attestazioni nei due repertori consiste nel fatto che nei componimenti francesi le strofe, con numero variabile di versi, possono essere munite di *refrain* e corrispondere al genere metrico della *rotouenge*, come nel caso di due *chansons d'histoire* (RS 1525 e RS 1654) attribuite a Audefroï le Bastard, attivo tra la fine del XII e i primi decenni del XIII sec., la prima delle quali è un rifacimento della più celebre *Bele Aiglentine*, che Zumthor ha ipotizzato essere in origine strutturata in strofe di tristici monorimi con un *refrain* di due versi.<sup>37</sup>

Audefroï le Bastard, RS 1654, ed. Tischler:<sup>38</sup>  
12' (= 6+6) aaaa // 10b8b

Bele Ydoine se siet desous la verde olive  
en son pere vergier; a soi tence et estrive.  
De vrai cuer souspirant se plaint: «Lasse, chaitive!  
Amis, rienz ne mi vaut sons, note, ne estive,  
quant ne vous puis veoir; n' ai talent que pluz vive».

He Deus, qui d' amours sent dolour et painne  
bien doit avoir joie prochainne.

Audefroï le Bastard, RS 1525, ed. Tischler:  
12 (= 6+6) aaaa // 8bb

En chambre a or se siet la bele Beatris,  
demente soi forment, en plorant fait ses cris:  
«He Deus, conseiliez moi, vrais peres Jhesucris!  
Ençainte sui d' Ugon, si qu' en lieve mes gris,  
et a moillier me veut prendre li dux Henris».

les Abadeses e conservato con la notazione insieme a altri tre componimenti provenzali (Barcelona, Arxiu Mas, clixé 3086-7). Secondo l'ultima edizione approntata da Par Larson («Ço es amors» e altre possibili tracce italiane in poesia occitanica del secolo XIII, in *Studi di Filologia romanica offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni e Sergio Vatterroni, Pisa, Pacini, in corso di stampa), il componimento è strutturato in quartine monorime di alessandrini. Esso è stato di recente edito anche in Isabel de Riquer, con la collaborazione di Maricarmen Gómez Muntané, *Las canciones de Sant Joan de les Abadeses. Estudio y edición filológica y musical*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2003 (Series Minor, 8), pp. 44-9. Si può vedere inoltre il contributo di Schulze, *Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone* cit., in cui si dà un'interpretazione del testo funzionale a ribadire le tesi avanzate in *Sizilianische Kontrafakturen* cit.

37. Cfr. Paul Zumthor, *La chanson de «Bele Aiglentine»*, in *Mélanges de linguistique, de philologie et de littérature offerts à Monsieur Albert Henry*, Paris, Klincksieck, 1970 = «Travaux de Linguistique et de Littérature publiés par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg», VIII (1970), pp. 325-37, tradotto in *La lirica* cit., pp. 191-208.

38. Hans Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, New York-Neuhäusen, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, 1997 (Corpus Mensuralis Musicae, 107).

Bien sunt asavoré li mal  
c' om trait pour fine amour loial.

Quanto ho appena detto mi fa pensare che la struttura strofica proposta da Claudio Vela per il Frammento piacentino (cfr. le pp. 7-16 e 19-21 di questo vol.) sia la più verosimile, al di là dell'anomalia rappresentata dalla possibilità di un endecasillabo all'inizio della prima strofe e alla fine dell'ultima. Ai motivi intrinseci che ci sono stati illustrati si aggiunge la constatazione di un filone metrico-formale in cui il componimento può essere inserito. Mi sembra inoltre che l'assenza di collegamento rimico tra strofe e ritornello permetta di stabilire un'analogia proprio con la *rotrouenge* francese, tra i generi oitanici maggiormente in voga all'inizio del XIII sec., le cui peculiarità sono, oltre alla presenza di un *refrain*, il frequente impiego sia di versi doppi sia della strofe monorima, che spesso è un tristico monorimo, e l'assenza di collegamento rimico tra strofe e ripresa, che è invece tipico della *chanson à refrain* e della *ballette* e che ritroviamo nella ballata italiana e nella lauda-ballata.<sup>39</sup>

Tornando all'ambito italiano, se non si tiene conto della ripresa, lo schema strofico del contrasto di Cielo d'Alcamo coincide nella sostanza con quello del citato contrasto mantovano, ossia è costituito da un tristico monorimo di settenari doppi chiuso da due endecasillabi.

V 54: a<sup>7+7</sup> a<sup>-7</sup> a<sup>7+</sup> b<sup>11</sup> b<sup>11</sup>

«Rosa fresca aulentissima c'apari inver' la 'state,  
le donne ti disiano, pulzell'e maritate:  
tra' mi d'este focora, se t'èste a bolontate;  
per te non aio abento notte e dia,  
penzando pur di voi, madonna mia».

Secondo Contini il metro denota la natura non lirica del componimento,<sup>40</sup> ma la sua collocazione nel canzoniere Vaticano indica che esso veniva percepito in rapporto al genere lirico. Non si può pertanto escludere che l'effetto parodistico del contrasto risultasse non solo dalla contaminazione

39. Cfr. Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Picard, 1977-1978, I, pp. 183-9. Emblematico il caso di Gontier de Soignies, troviero attivo all'inizio del Duecento, la cui produzione è costituita quasi esclusivamente da *rotrouenges*. Si veda in proposito Gontier de Soignies, *Il canzoniere*, edizione critica a cura di Luciano Formisano, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980 (Documenti di filologia, 23), pp. XL-XLI.

40. *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960 (La letteratura italiana. Storia e testi, 2), I, p. 174.

di registro aulico e registro realistico, ma dall'adozione di una formula strofica che, se di per sé è un contrassegno di generi non lirici, potrebbe anche rimandare al repertorio lirico semipopolare rappresentato dai componimenti ora analizzati e dal Frammento piacentino, cronologicamente anteriore.<sup>41</sup> Va infine notato che una struttura in tristici monorimi con assenza di collegamento tra strofe e ripresa, ma in ottonari doppi e con rima fissa in fine di strofe, ha anche il Contrasto della Zerbitana, che potrebbe ampliare lo spettro geo-culturale del genere al di là dell'area settentrionale, in sinergia con il contrasto di Cielo e con il repertorio laudistico.

Contrasto della Zerbitana, ed. Elsheikh:<sup>42</sup>  
x<sup>8+8</sup> y<sup>8+8</sup> // a<sup>8+8</sup> a<sup>8+8</sup> a<sup>8+8</sup> (a)b<sup>8+8</sup>

Ella Zerbitana retica! Il parlar ch'ella mi dicea.  
«Per tutto 'l mondo fendoto, i, barra, fuor casa mia!»

«Oì Zerbitana retica, come ti voler parlare?  
Se per li capelli prèndoto, come ti voler conciare!  
Cadalzi e pugne móscoto: quanti ti voler donare!  
e così voler conciare – tutte le vostre ginoie».

La situazione testuale della Carta ravennate è più complessa. Il testo verbale è stato trascritto in due riprese da due diverse mani, tanto che si è sinora parlato di due distinti componimenti, con proprie caratteristiche linguistiche. La conformazione del secondo testo pone, secondo me, il problema dell'identificazione del genere o almeno della funzione. Si tratta di un componimento di brevità inconsueta al repertorio lirico, che per il suo contenuto mi sembra difficilmente interpretabile, contrariamente a quanto propone Castellani, come un frammento o la parte iniziale di un componimento più lungo.<sup>43</sup> Condivisibile mi sembra invece l'interpretazione di Stussi, secondo il quale il contenuto consiste in una sorta di commento alla canzone, di cui riprende alcuni stilemi.<sup>44</sup> Si può

41. Un'ampia bibliografia critica sul contrasto di Cielo è contenuta in Antonia Arveda, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma, Salerno, 1992, pp. 3-18, cui si può aggiungere il vol. *Cielo d'Alcamo e la letteratura del Duecento*. Atti delle giornate di studio, Alcamo, 30-31 ottobre 1991, Alcamo, Sarograf, 1993.

42. Mahmoud Salem Elsheikh, *La Zerbitana e dintorni*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», XVIII (1994), pp. 5-19.

43. Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana* I. *Introduzione*, Bologna, Il Mulino, 2000 (Collezione di testi e studi. Linguistica e critica letteraria), p. 530: «L'ipotesi più probabile, secondo me, è che si tratti d'un brano (forse del principio) d'una canzone a noi ignota, richiamato alla mente di B dalla poesia ch'egli leggeva sulla parte sinistra della pergamena».

44. Alfredo Stussi, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, «Cultura neolatina», LIX (1999), pp. 1-69, pp. 38-9.

dire in altri termini che il testo riassume i concetti fondamentali espressi nella canzone, cioè la fedeltà incondizionata a Amore e l'inevitabilità della sofferenza che questa fedeltà comporta.

Propongo un'edizione del secondo testo più conservativa di quella di Stussi e Castellani per il terzo e per l'ultimo verso.<sup>45</sup> Per quanto riguarda il terzo verso, non mi sembra necessario eliminare *tantu*, a patto di presupporre l'apocope di *-u* in *sulu* e una sinalefe tra *facu* e *Amore*. Per l'ultimo verso mi sembra preferibile eliminare sia il monosillabo iniziale sia il primo dei due *ne* e conservare il più pregnante *aquettare*, presupponendo una sinalefe tra *poso* e *aquettare* e in quest'ultimo l'apocope di *-e*. La soluzione mi sembra migliore anche per la disposizione degli accenti ritmici, che mi pare configurino in tal modo due endecasillabi *a maiore*, come gli altri endecasillabi (a meno di interpretare il secondo come un endecasillabo *a minore* con cesura lirica).

Fra tuti qu' ke fece lu Creature  
 nusune <ne> ne serà, sença tenere,  
 e' ame tantu quant' e' sulq facu Amore.  
 El n'auc <e> [t] <i> [e] confunde a tute l'ure,  
 <si> ce mai poso aquettare <ne> note né die.<sup>46</sup>

Questi versi, si diceva, riprendono il tema della fedeltà incondizionata e della conseguente sofferenza su cui è imperniata la canzone e svolgono una funzione riassuntiva o di commento, una funzione che può essere considerata propria dei ritornelli nelle forme responsoriali. La brevità e il legame di contenuto, dunque, suggeriscono che possa sussistere anche un nesso formale, cioè che i cinque versi siano stati associati alla canzone perché ne costituissero il ritornello, come ha confermato Daniele Sabaino con la sua trascrizione del testo musicale (cfr. le pp. 108-17 in questo vol.). L'interpretazione che avanzo rimanda a un genere metrico, la *chanson à refrain*, tipicamente oitanico come la *rotrouenge*. Il quadro tipologico della *chanson à refrain* oitanica è variegato e non è sempre agevole operare nette distinzioni formali con altri generi analoghi, come ad esempio la stessa *rotrouenge*. Ricordo che in linea di massima si possono distinguere due tipi principali, la *chanson à refrain* propriamente detta, con *refrain* fisso, e la *chanson avec des refrains*, con *refrain* variabile di strofa in strofa. Soprattutto nel secondo tipo, ma anche

45. Ivi, pp. 39-40; Castellani, *Grammatica storica* cit., pp. 529-30.

46. Cfr. Castellani, *Grammatica storica* cit., p. 530, che al secondo verso trascrive «nusun è né [ne] serà» e all'ultimo verso trascrive «aquettare»; Stussi, *Versi d'amore* cit., p. 39, che al v. 4 trascrive «m'auc e'».

nel primo, il *refrain* può essere costituito da un testo preesistente e autonomo, talvolta anche metricamente, definito *refrain-citation* da Zumthor e *refrain exogène* da Pierre Bec, che ne sottolineano la funzione contrastiva dovuta certo all'introduzione di differenti registri tematici, lessicali, sintattici, ma prima di tutto determinata da una rottura dell'andamento metrico-musicale. I primi esempi di *refrain-citation* risalgono alla seconda generazione di trovieri, cioè a cavallo tra XII e XIII secolo, ma già nei primi decenni del XIII secolo il loro impiego si generalizza.<sup>47</sup> La trascrizione del secondo testo nella Carta ravennate potrebbe quindi corrispondere alla volontà di completare la canzone con una ripresa, seguendo un gusto che proprio allora era in voga nel repertorio oitanico. D'altra parte, l'aggiunta di una ripresa potrebbe essere stata suggerita dalla struttura strofica della nostra canzone, che prevede una rima fissa in ultima sede. Nella *chanson à refrain*, infatti, lo schema di rime prevede spesso una rima fissa in ultima posizione, perché l'ultimo verso della strofe è spesso in rima con l'ultimo verso del *refrain*, come nella ballata italiana e nella lauda-ballata. L'ipotesi di un legame formale comporta dunque un'ulteriore correzione al testo. È possibile che l'ultima parola, *die*, dovesse essere *dia*, dovesse cioè corrispondere alla rima fissa in -IA della canzone.

Un *refrain* di cinque versi è di certo inconsueto per la sua estensione. Nel repertorio metrico della ballata italiana se ne trovano otto esempi, di cui due duecenteschi, nelle ballate *Doglio d'amor sovente* dei Memoriali bolognesi e *In luntana contrada* del canzoniere P.<sup>48</sup> Nessuna delle due ballate è accostabile per lo schema rimico alla canzone ravennate. In ambito occitanico la ricerca è stata ugualmente infruttuosa,<sup>49</sup> mentre la consultazione del repertorio metrico della lirica oitanica mi ha permesso di individuare una *chanson à refrain* (RS 409, *Par mainte foiz ai chantê*), di cui offro una nuova edizione completa del testo musicale nell'*Appendice*, che presenta uno schema di rime identico a quello della canzone ravennate, tranne che per la misura dei versi.<sup>50</sup> Nella fronte c'è un'alternanza di *heptasyllabes* tronchi e *hexasyllabes* piani, mentre la volta è costituita da tre *octosyllabes* seguiti da un verso di quattro sillabe: 7a6'b 7a6'b 7a6'b / 8ccc4x. Una piccola

47. Paul Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 246-56; Bec, *La lyrique française* cit., I, pp. 42-3.

48. Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. 189.

49. La ricerca è stata condotta su una versione provvisoria della *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (BEeT) diretta da Stefano Asperti, che ringrazio.

50. Cfr. Ulrich Mölk - Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972, p. 352.

variazione nello schema di rime riguarda il *refrain*. Pur essendo costituiti ambedue da cinque versi, il presunto *refrain* della canzone ravennate ha rima diversa nei primi quattro (yyyyx), il *refrain* della canzone francese nei primi tre (yyyxx).

Lo schema melodico prevede un legame tra strofe e *refrain*, tipico delle canzoni con *refrain* fisso. In questo caso il legame è dato dalla riproposizione nel *refrain* di porzioni melodiche della strofe, secondo una raffinata tecnica di variazione (vedi l'introduzione all'edizione del testo musicale nell'*Appendice*). Faccio notare già ora alcuni tratti strutturali condivisi dalla melodia della canzone ravennate. Come nella canzone ravennate (cfr. la trascrizione alle pp. 114-5 di questo vol.), la melodia corrispondente all'ultimo verso del *refrain* è analoga all'ultima porzione di melodia della strofe, in questo caso corrispondente ai due versi finali, musicalmente interpretati come un'unità. Come nella canzone ravennate il legame melodico tra strofe e *refrain* è caratterizzato da un gioco di *aperto* e *chiuso*: la stessa melodia cadenzata, nella strofe, sulla *subfinalis* del modo, nel *refrain* sulla *finalis*.

La canzone è incentrata sul tema della vecchiaia che incombe e rende inadatti all'amore. È il canto nostalgico e disincantato di chi prende atto di dover rinunciare ad amare come un tempo, quando la giovinezza e la prestanza fisica permettevano di soddisfare i propri impulsi. Il contenuto non ha dunque niente a che vedere con la canzone ravennate, ma a ben guardare è possibile individuare almeno un elemento comune. Come avrà modo di sottolineare più avanti, la canzone ravennate è incentrata su una delle tematiche cortesi più diffuse, la fedeltà incondizionata ad Amore. Analogamente alla canzone francese, anch'essa è caratterizzata da una visione retrospettiva, che colloca l'esposizione in una dimensione narrativa, sebbene molto sfumata. In altri termini, nei due componimenti l'assunto fondamentale, l'irrinunciabilità del servizio d'amore da un lato e la necessità della rinuncia dall'altro, sono espressi con il ricorso alla rievocazione del passato.

Per quanto riguarda la Carta ravennate, il tipo di scrittura neumatica adottato non ci permette, come è già stato messo in evidenza, di definire con altrettanta sicurezza la reale corrispondenza tra neumi e sillabe. Un fatto mi sembra però oggettivo, l'esistenza di due linee melodiche identiche che corrispondono con ogni probabilità una all'ultimo verso della strofe e l'altra all'ultimo verso della ripresa e che sono caratterizzate da un gioco di *aperto* e *chiuso* come nella *chanson à refrain* appena descritta (cfr. le pp. 112-3 in questo vol.).

Rimane da chiarire un ultimo punto. Se è vero, come è stato dimostrato da Sabaino, che le due linee melodiche identiche sono interpretabili

come costituite da undici unità neumatiche, si può pensare che l'ultimo verso della strofe sia costituito da undici sillabe come l'ultimo verso della presunta ripresa. Non si può escludere pertanto che lo schema strofico originario sia rappresentato nella prima strofe, il cui ultimo verso è appunto un endecasillabo (sembra anzi interpretato come tale anche dal notatore, almeno secondo la ricostruzione di Sabaino), e che la tradizione manoscritta abbia livellato gli altri endecasillabi sul verso base, operando una sorta di banalizzazione metrica, banalizzazione che non sembra inusuale nella tradizione manoscritta delle *chansons à refrain* oitaniche con *refrain* di misura sillabica diversa dalla strofe.<sup>51</sup>

Prima di affrontare gli aspetti legati al verso base della canzone, il decasillabo, vorrei soffermarmi ancora sullo schema delle rime. Canzoni con rima fissa in fine di strofa si trovano solo nel repertorio metrico della poesia siciliana, mentre non ne risultano in quello della poesia siculo-toscana.<sup>52</sup> Sono in tutto quattro. Tre si trovano nel canzoniere Vaticano, di cui una attribuita a Folcacchiero (V 116, *Tutto lo mondo vive senza guerra*) e due anonime su cui tornerò tra poco. Un'altra si trova nel canzoniere Palatino (P 75, *Con gran disio pensando lungamente*), anch'essa anonima. A queste va aggiunta la canzone trevigiana *Eu ò la plu fina druderia*, che inoltre condivide con il componi-

51. Di fatto è un endecasillabo anche il verso finale della terza strofe, che Strussi riduce a decasillabo espungendo il pronome *me*. Per gli ultimi versi della seconda e della quinta strofe si rendono invece necessarie alcune semplici integrazioni: nel primo caso basta aggiungere una *a* iniziale a completare il sintagma (nelle CLPIO il sintagma *tuttelore*, talvolta *tutte l'ore*, impiegato in una ventina di casi, è quasi sempre preceduto dalla preposizione *a*, come anche nel nostro ritornello; fanno eccezione V 127, v. 48, ipermetro, C 33, v. 212, in contesto fortemente anisossilabico); nel secondo caso basta sostituire la forma *fe'* con *face*, già impiegata al v. 14 con analoga costruzione (v. 14 «come fece Tulto, cun colore» e v. 50 «come fe[ce] Parise turtavia»). L'ultimo verso della quarta strofe, infine, è interpretabile come endecasillabo solo se si considera bisillabo il pronome *eu* peraltro altrove sempre monosillabo (vv. 1, 3, 27, 30, 49), a meno di supporre un *eu* in luogo del *eu* iniziale. Per quanto riguarda la supposta banalizzazione, si può vedere ad esempio il caso della canzone RS 1503, tratta dai mss. CMTU, con schema strofico 7 a'b a'b / ba'a'e<sup>51</sup> e *refrain* variabile 7c8c, 8'd7c, 7cc, 10dc, 8d6c'. L'ultimo verso della strofe anticipa la rima e il numero di sillabe dell'ultimo verso del *refrain* ed è quindi di otto sillabe a cadenza tronca nella prima strofe e di sei sillabe a cadenza piana nella quinta strofe. Proprio nella quinta strofe, il ms. C equipara la misura sillabica dell'ultimo verso agli altri versi introducendo la zeppa *tous: dont je morrai d'envie* MTU, *ke j'en morrai tous d'envie* C. La versione di C è preferita da Långfors, forse proprio per la sua apparente regolarità, che l'accoglie nella sua edizione: Arthur Långfors, *Les chansons attribuées aux seigneurs de Craon*, Helsinki-Helsingfors, Société néophilologique, 1917 (Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors, 6), p. 83. Si veda in proposito Guiot de Dijon, *Canzoni*, edizione critica a cura di Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999 (La tradizione musicale. Studi e testi, 3), pp. 64 e 67.

52. Roberto Antonelli, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Visigalli-Pasetti, 1984 (Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani. Supplemento al Bollettino, 7); Adriana Solimena, *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000 (Supplemento al Bollettino, 14).

mento ravennate la suddivisione in tre piedi. Va notato che i piedi si aprono con un decasillabo e che la strofe si conclude con un endecasillabo, rendendo meno peregrina l'ipotesi, peraltro confortata dall'intonazione, che anche nella canzone ravennate l'ultimo verso della strofe sia un endecasillabo.<sup>53</sup>

Solo le due canzoni anonime del Vaticano presentano tre piedi di due versi e una volta costituita da un tristico monorimo seguito da una rima fissa, come nella canzone ravennate. Esse sono situate tra gli anonimi alla fine del IV quaderno. Si tratta di due canzoni non distanti tra loro, V 67 *Un novello pensiero ò al core e voglia*, in cui le strofe si concludono con la parola-refrain «amore», e V 71 *Già mai null'ora non à sì gran ricchezza*.<sup>54</sup> La prima è caratterizzata dalla presenza di una rima francese, mentre la seconda è preceduta da due canzoni anch'esse con rime francesi.<sup>55</sup> L'alta concentrazione di rime francesi in questa sezione del Vaticano dovrebbe a mio avviso far riflettere. L'intero IV quaderno potrebbe infatti essere orientato verso un gusto francesizzante, cioè con tratti di matrice parafolclorica, a cui può essere ricondotto lo stesso schema con rima fissa in ultima sede. Gli anonimi sono preceduti da componimenti di tono non aulico, se non esplicitamente popolareggiante. Il quaderno si apre infatti con il contrasto di Cielo *Rosa fresca aulentissima* e prosegue con otto componimenti di Giacomino Pugliese seguiti dalla canzone giullaresca di Rugieri Apugliese *Umile sono ed orgoglioso*.<sup>56</sup> A conferma del tono francesizzante che era probabilmente attribuito allo schema con rima fissa in ultima sede, si può aggiungere che anche la canzone con rima fissa ascritta a Folcacchiero contiene una rima francese. E va notato che la canzone trevigiana, di cui Brugnolo ha dimostrato la sostanziale ascendenza siciliana, coniuga lo schema con rima fissa a una nutrita serie di elementi presi in prestito proprio dal canzoniere di Giacomino.<sup>57</sup>

53. Per la valutazione dello schema strofico della canzone trevigiana, cfr. Furio Brugnolo, «*En ò la plu fina druderia*», *Nuovi orientamenti sulla lirica italiana settentrionale del Duecento*, «Romanische Forschungen», CVII (1995), pp. 22-52, pp. 41-7.

54. Un accostamento di V 67 alla canzone ravennate è stato già proposto in Schulze, *Discordant und Kanzenkontrafakturen* cit., pp. 72-3, dove si mette in risalto la condivisione della rima b e della rima c nella prima strofe dei due componimenti.

55. Un nuovo quadro d'insieme delle rime francesi nella poesia italiana delle Origini si trova ora in Maria Sofia Lannutti, *Rime francesi e gallicismi nella poesia italiana delle Origini*, «Studi di lessicografia italiana», XVIII (2001), pp. 5-67 e in Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle Origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003 (Grammatiche e lessici pubblicati dall'Accademia della Crusca), pp. 277-97.

56. L'analisi dei diversi fascicoli del Vaticano è ora agevolata dalla tavola premessa all'edizione in facsimile: *I canzonieri della lirica italiana delle Origini 1. Il Canzoniere Vaticano (Vat. lat. 3793)*, *Riproduzione fotografica*, a cura di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000 (Biblioteche e Archivi, 6/1), pp. XXI-LXVII.

57. Cfr. Brugnolo, «*En ò la plu fina druderia*» cit., e le conclusioni alle pp. 51-2.

Lo schema di rime della canzone ravennate è adottato anche in un componimento di Bonagiunta Orbicciani, tradito acefalo in P e classificato nel repertorio metrico della ballata italiana.<sup>58</sup> Mi preme evidenziare il contesto in cui il componimento è inserito nel canzoniere, che ancora una volta sembra rimandare a un gusto semipopolare e francesizzante: esso è preceduto da una lauda-ballata di Guittone e seguito da due canzoni prive di attribuzione con rime francesi, *Considerando l'altera valenza*, ascritto in L a Meo Abbracciavacca, e *Apena pare ch'io saccia cantare*, ascritto in V a Giacomo Mostacci.

Il decasillabo, unico verso impiegato nella canzone, è raro nella lirica cortese italiana come il suo equivalente nella lirica francese e provenzale. Secondo Asperti, è possibile ravvisare nella scelta di una struttura strofica monometrica di decasillabi l'influenza della produzione provenzale coeva, tra fine del XII e inizio del XIII sec., dove si afferma l'uso di ampie strofe monometriche di *décasyllabes*. All'osservazione di Asperti aggiungerei che la strofe monometrica di *décasyllabes* è altrettanto frequentata anche dai trovieri della stessa epoca. Da una stima approssimativa che ho condotto sui principali autori fino al Re di Navarra (Guiot de Provins, Gautier de Dargies, Gace Brulé, Chastelain de Couci, Blondel de Nesle, Conon de Bethune, Thibaut de Champagne) mi risulta che la percentuale di strofe monometriche di *décasyllabes* (in media sette o otto per strofe) è addirittura maggiore. Mi sembra inoltre che l'ampiezza di questo tipo di strofe possa costituire una cifra stilistica di aulicità perché permette, come sottolinea Asperti, un'elaborazione retorica e concettuale più complessa, che si può dire propria anche della nostra canzone. Va ad ogni modo considerato che il *décasyllabe* è un verso di misura vicina ma non coincidente con il decasillabo e riterrei improbabile, con Asperti, l'ipotesi di un calco del *décasyllabe* ossitono basato sulla *paritas sillabarum*, tanto più che il repertorio italiano delle Origini annovera esempi di componimenti monometrici in decasillabi di ambito non solo settentrionale.<sup>59</sup>

Secondo la ricostruzione di Contini, che restaura la versione molto corrotta dello zibaldone quattrocentesco di Bartolomeo Sachella, sono in decasillabi le *Noie* di Girardo Patecchio da Cremona e le due risposte per le rime di Ugo di Perso.<sup>60</sup> Esse per di più presentano uno schema rimico coincidente con quello della canzone ravennate tranne che per la rima fissa.

58. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana* cit., p. 25.

59. Stefano Asperti - Marina Passalacqua, «*Quando en stava in le tu' catbone: note da un seminario*», *Contributi di filologia dell'Italia mediana*, XIV (2000), pp. 5-20, pp. 7-12.

60. Contini, *Poeti del Duecento* cit., pp. 585-95.

Girado Patecchio, *Noie*, ed. Contini:  
ababab / cccc

Noioso son, e canto de noio  
qe me fai la rea çent noiosa.  
Eu veço l'omo com' l'è pluì croio,  
tant eleçe vita pluì grecosa  
en vestir e 'parlar de regoio  
e 'n far ognà causa desdegnosa.  
Si m'è noia, no sai que me faça,  
q'eu no trovo compagno qe-m plaça:  
tanta noia me destrenz e abraça,  
o' qe-m sia, enoia me menaça.

In decasillabi è anche il componimento religioso *Santo spirito dolce glorioso* di origine settentrionale (si trova trascritto nel ms. Paris, BNF, fr. 12571 contenente il *Jaufre* e compilato nell'Italia del Nord) chiamato in causa da Furio Brugnolo in una relazione sulla tradizione della lirica settentrionale presentata in occasione del recente convegno veneziano «I trovatori nel Veneto e a Venezia» (28-31 ottobre 2004).<sup>61</sup> Brugnolo ha inoltre evidenziato altre assonanze con la canzone ravennate, di carattere strofico, sintattico, lessicale e stilistico.

Nella lirica di argomento propriamente correse è interamente in decasillabi solo la ballata di Oneso da Bologna *La partenza ke fo dolorosa* (P 125 e P 127), ma va ricordato che il decasillabo è usato in combinazione con il quinario da Giacomino Pugliese in *Isplendente*. Sono infine in decasillabi la canzone di Castra Fiorentino, anch'essa con strofe di dieci versi ripartiti in tre piedi

V 89 Osma: ababab / cded

Una formana iscoppai da Cascioli:  
cietto cietto sa- già in grand'aina  
e cocino portava im pingnoli  
saimato di buona saima.  
Disse «A te dare' rossi trecioli  
e operata cinta samartina,  
se co- meco ti- dàì nela caba;  
se mi- viva, mai e boni scarponi».  
«Soca j- è, mal fa-i che caba  
la fantilla di Ciencio Guidoni.

61. Il testo è edito in Wendelin Foerster, *Un testo dialettale italiano*, «Giornale di Filologia Romanza», II (1879), pp. 44-56, pp. 46-51.

e due laude del Laudario di Cortona, la 17 *Vergene doncella da Dio amata* e la 40 *Magdalena, degna da laudare*. Gli ultimi tre componimenti potrebbero rimandare all'area mediana, la canzone in quanto parodia del dialetto marchigiano, le laude come espressione di un genere poetico coltivato in origine tra Marche, Umbria e Toscana meridionale. Al di là di ogni collegamento geo-culturale, mi sembra comunque innegabile che tutti questi componimenti appartengano a generi di confine, marginali rispetto alla poesia cortese e comunque non aulici. Si può quindi pensare che la scelta del decasillabo venisse recepita come marca stilistica di tipo popolareggiante, come indicazione di *ruditas*, per usare il termine che Dante riferisce nel *De vulgari eloquentia* ai versi parisillabi, il cui uso ritiene raro nella canzone aulica *propter sui ruditatem*.<sup>62</sup>

Vorrei tentare a questo punto un'interpretazione complessiva della canzone ravennate, descrivendone a grandi linee il contenuto. La mia interpretazione è strettamente funzionale a una valutazione della struttura formale del componimento. Cercherò pertanto di riassumere con qualche commento i concetti emersi dai lavori esegetici di Stussi e Castellani, glissando sulle discrepanze relative ai luoghi di incerta lettura.<sup>63</sup>

Nella prima strofe l'amante si riferisce a una situazione ormai superata, quando cioè era del tutto preso dal servizio di Amore, che lo mette alla prova chiedendogli se è disposto a sopportare le sofferenze di un sentimento non corrisposto o se preferisce rinunciare. La risposta non è consona alle aspettative di Amore (a mio avviso *diritamente* è avverbio che allude alle leggi che regolano l'amore cortese e corrisponde al francese *droitement* 'secondo giustizia' frequentemente impiegato nella lirica cortese).<sup>64</sup> L'amante dichiara, cioè, di voler rinunciare, perché non ha più la fiducia (*fitbança*), derivante dalla speranza di cui l'amore cortese si deve nutrire (*speranza* si trova al v. 5), di poter conquistare l'amata, contravvenendo a una delle leggi di Amore, la fedeltà incondizionata.

62. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ed. Pier Vincenzo Mengaldo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979 (La letteratura italiana. Storia e testi, 5), II v 7: «Parisillabis vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro: retinent enim natura suorum numerorum, qui numeris imparibus quemadmodum materia forme subsistunt».

63. Cfr. Stussi, *Versi d'amore* cit., pp. 27-36; Castellani, *Grammatica storica* cit., pp. 524-9.

64. Significativi, a questo proposito, mi sembrano *dreta* e *dritura* rispettivamente ai vv. 27 e 28 di *En ò la plu fina druderia*, che Brugnolo traduce tenendo conto della stessa sfera semantica: vv. 24-28: «poi seria la mondo / dolç'e pur e mondo, / e la druderia / dreta en bona via: / l'amor è retornato e[n] dritura» 'allora sì che il mondo sarebbe dolce e puro e la galanteria amorosa tornerebbe sulla giusta strada [della perfetta cortesia]: così l'amore (il vero amore) sarà ripristinato' (Brugnolo, «*En ò la plu fina druderia*» cit., pp. 24 e 26).

La seconda strofe ha la funzione di elevare a insegnamento l'esperienza descritta nella prima, di portare la circostanza personale in una dimensione generale. Vi è implicito il tema dei falsi amanti ingiustamente ricompensati da Amore. Non si deve andare contro le aspettative del proprio signore, ma conviene compiacerlo anche rinunciando alla sincerità e camuffando i propri sentimenti (le proprie debolezze) con l'abilità retorica. Così facendo ci si guadagnerà l'approvazione generale e si migliorerà grandemente la propria reputazione, divenendo esempio di correttezza morale, di serenità e di nobiltà. Con la terza strofe si cambia registro, tornando alla situazione di partenza. Si tratta di una strofe descrittiva, dove sembra delinearci il quadro di una visione onirica, dovuta alla condizione di innamoramento. Ma il sapore ambiguo di questa condizione, la sofferenza mista al piacere descritta nella terza strofe, vengono subito interrotti e contraddetti, come per un brusco risveglio, da ciò che si profila nella quarta strofe: l'amata chiede all'amante di andarsene, o forse di desistere, se si interpreta l'infinito *turnar* in senso tecnico, come l'equivalente del francese *remanoir* e del gallo-romanzo *partir*: 'rinunciare al servizio d'amore'. Questa interpretazione può essere suffragata dal consueto tema dei maldicenti, introdotto di seguito, che di norma con le loro malignità cercano di ostacolare la relazione e di indurre l'amante alla rinuncia. L'appello contenuto nell'ultima strofe serve a convincere Amore e attraverso di lui l'amata che sarà rispettato il principio cardine dell'ortodossia cortese, cioè la sottomissione incondizionata, pari a quella di Paride, considerato campione di devozione. «Fals'è l'amore ke n'eguala dui», si legge nel terz'ultimo verso: il vero amore implica sempre un rapporto di sudditanza.

Il contenuto appena descritto rivela una complessa elaborazione in tutto conforme ai canoni dell'ortodossia cortese. Direi che la canzone sembra rispondere al sistema concettuale derivante dalla razionalizzazione della poetica cortese operata da Chrétien de Troyes. Credo sia superfluo ricordare i termini del ben noto dibattito tra Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e Chrétien de Troyes. Sottolineo solo come la soluzione proposta da Chrétien, imperniata sulla fedeltà assoluta ad Amore e su una visione razionale e tutta interiore del sentimento amoroso, risulti vincente e informi di sé la successiva produzione non solo francese.<sup>65</sup> Il rifiuto della *recreantise*, cioè

65. Sull'argomento si vedano almeno Aurelio Roncaglia, «*Carrestia*», «Cultura neolatina», XVIII (1958), pp. 121-37; Gioia Zaganelli, *Aimer Safrir Joïr. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia, 1982 (Università di Bologna. Pubblicazioni della Facoltà di Magistero. Nuova Serie, 9), pp. 25-65; Luciano Rossi, *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linbaure, Carrestia*, «Vox Romanica», LXVI (1987), pp. 26-62; Costanzo Di Girolamo,

la perseveranza nel servizio d'amore, diventa in linea di massima il motivo conduttore della lirica di argomento cortese anche italiana, determinando al contempo un'estrema formalizzazione e un conseguente impoverimento dei contenuti. È a questo punto, cioè nei primi decenni del XIII secolo, che la creatività poetica diventa arte della variazione per eccellenza, esercitata anche con l'ausilio di soluzioni formali complesse e contaminate, spesso caratterizzate dal gusto del contrasto. Si può anzi dire che la morfologia della strofe diventa il luogo dove si concentra buona parte della creatività poetica.<sup>66</sup>

Nella canzone ravennate le soluzioni formali adottate rispondono a mio avviso proprio al gusto del contrasto. Sia lo schema di rime, che potrebbe aver implicato l'aggiunta di un *refrain*, sia l'adozione del decasillabo, ambidue di probabile ascendenza non aulica, si contrappongono al contenuto aulico della canzone. L'unica deroga è rappresentata dalle allusioni al passato, che connotano in senso vagamente narrativo l'itinerario concettuale e che potrebbero essere lette come ulteriori tratti non pienamente aulici. Ed è in riferimento a questo contesto, a mio avviso, che può essere intesa la nozione di sperimentalismo evocata da Asperti a proposito della commistione di un modello strofico aulico, la strofe monometrica, e di un tipo di verso sostanzialmente estraneo alla lirica cortese, il decasillabo.<sup>67</sup>

È giunto il momento di tentare una contestualizzazione delle interpretazioni fin qui proposte. Pur nella consapevolezza della precarietà di ogni valutazione, dovuta alla mancanza di supporti storico-documentari e di studi sistematici sui rapporti tra lirica italiana e lirica oitanica,<sup>68</sup> credo sia comunque

*Tristano, Carrestia e Chrétien de Troyes*, «Medioevo romanzo», IX (1984), pp. 17-26, ora in *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 (Nuova cultura, 14), pp. 120-41; Formisano, *La lirica* cit., pp. 47-9; Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori* cit., pp. 101-6. Caso esemplare di adesione a questo stesso sistema concettuale è il *Sirventese lombardesco*, secondo l'interpretazione complessiva avanzata in prima battuta da Leo Spitzer, *Remarks on the «Sirventese lombardo»*, «Italia», XXVIII (1951), pp. 6-11, sebbene con qualche forzatura (cfr. Alfredo Stussi, *Note sul Sirventese lombardesco*, «Cultura neolatina», LX [2000], pp. 281-310, pp. 290-1), e condivisa almeno in linea generale da Brugnolo, «*En è la plu fina druderia*» cit., p. 49 e nota 75, e da Stussi nella parafrasi che correda l'edizione (Stussi, *Note sul Sirventese lombardesco* cit., pp. 294-7).

66. L'impiego di strutture formali di carattere parafolclorico e arcaizzante in contrasto con contenuti improntati al tema della 'richiesta cortese', dove costante è il motivo del rifiuto della *recreantise*, è tipico della produzione oitanica della prima metà del XIII sec. Cfr. in proposito Guiot de Dijon, *Canzoni* cit., p. IX e pp. XLI-XLII.

67. Stefano Asperti – Marina Passalacqua, «*Quando en stava in le tu' catbene*» cit., p. 12.

68. Ma cfr. Luciano Formisano, *Troubadours, Trouvères, Siciliens*, in *Le Rayonnement des Troubadours*, Actes du colloque de l'AIEO (Amsterdam, 16-18 Octobre 1995), éditées par Anton Toubert, Amsterdam-Atlanta (GA), Rodopi, 1998, pp. 109-24, dove si evidenziano, tra l'altro, i punti di contatto tra lirica siciliana e produzione oitanica; Id., *Aspetti della cultura letteraria a Bologna al tempo*

possibile, sulla scorta di considerazioni esclusivamente letterarie, ipotizzare per ambedue i componimenti una collocazione nel solco di una produzione lirica non necessariamente solo settentrionale, debitrice dei generi non aulici di ascendenza francese e articolata in due distinti filoni. Il primo, che potremmo definire semiaulico e a cui appartiene la canzone ravennate, ha il suo corrispettivo nella *chanson à refrain* francese ed è caratterizzato dalla contaminazione di un'elaborazione concettuale propria della canzone aulica con elementi non aulici, espressi soprattutto mediante le scelte formali. Il secondo, che potremmo definire semipopolare e a cui appartiene il Frammento piacentino, è generalmente anonimo ed è caratterizzato da leggerezza concettuale e dall'assunzione di strutture formali di gusto più evidentemente francese.

Dei due filoni solo il primo è rappresentato nelle sillogi che ci tramandano la poesia italiana del Duecento, da quei componimenti che coniugano un contenuto cortese e in ultima analisi aulico a elementi formali non aulici. È il caso ad esempio dei generi minori coltivati dai siciliani, la canzonetta e il discordo, oppure della sezione di ballate del canzoniere Palatino, in cui è inserito il componimento in decasillabi di Onesto da Bologna.

Il filone semipopolare non è invece rappresentato nei canzonieri, e si può pensare che la sua assenza sia dovuta alla selezione dei generi operata dai compilatori, che privilegia la produzione aulica d'autore.

Esso è invece ben rappresentato nei testi pervenuti grazie a trascrizioni occasionali. Si è visto come la struttura formale del Frammento piacentino, almeno stando all'ipotesi di ricostruzione proposta, possa essere accostata al repertorio dei memoriali bolognesi e al corpus mantovano, ma anche a testi non settentrionali, il Contrasto della Zerbitana e alcune laude. Ne emerge il quadro di una poesia popolareggiante di probabile ascendenza francese che i criteri di compilazione delle grandi sillogi rischiavano di oscurare definitivamente, riducendo di conseguenza la percezione dell'apporto di repertori diversi da quello provenzale. Va osservato inoltre che dalle ultime scritture occasionali rinvenute emergono consuetudini esecutive musicali anch'esse oscurate dalle modalità scrittorie dei canzonieri, che non prevedono la trascrizione delle melodie.

In quest'ottica si profila un'opposizione tra realtà scrittoria dei canzonieri e realtà scrittoria delle cosiddette tracce che mi sembra significativa per la ricostruzione della storia letteraria delle Origini.

di Federico II, «Documenti e studi», xxvii (1996), pp. 107-38, pp. 125-7, dove si ripropone la teoria di un'influenza diretta della lirica oitanica sulla poesia siciliana; Lannutti, *Rime francesi e gallicismi* cit., dove l'istituto della rima francese è visto come consistente indizio di una consapevole imitazione di caratteristiche linguistiche e prosodiche proprie della lirica oitanica e della sua *koine* (si vedano in particolare le pp. 39-46, 59-62).

Dalla struttura di ognuno dei canzonieri deriva un'immagine della produzione lirica filtrata attraverso presupposti culturali, se non addirittura storiografici. Studi recenti hanno ribadito, con uno sforzo di sintesi, il diverso orientamento dei tre grandi canzonieri italiani, il Laurenziano, canzoniere d'autore incentrato sulla figura di Guittone, campione di una poesia dell'impegno; il Palatino espressione dell'ortodossia cortese e quindi della linea poetica destinata a proseguire fino a Petrarca; il Vaticano depositario della laicità e della curialità linguistica e stilistica.<sup>69</sup>

L'immagine della poesia lirica offerta dalle «tracce» è, naturalmente, di tutt'altro tenore.<sup>70</sup> Si tratta dell'immagine, certo frammentaria e incoerente, di un repertorio popolareggiante o comunque non d'autore e non aulico, dell'altra faccia della produzione lirica italiana delle Origini. Pensare che questa produzione possa aver espresso una tradizione perduta paragonabile a quella rappresentata nei canzonieri significherebbe con ogni probabilità incorrere in un errore di valutazione storiografica.<sup>71</sup> Ma il repertorio conservato dalle tracce offre, mi sembra, importanti occasioni di indagine e in particolare l'opportunità di approfondire la riflessione sui generi e sulla loro ascendenza, di valutarne le modalità di esecuzione e di arricchire il quadro della tipologia e delle tecniche del linguaggio poetico italiano al momento della sua fondazione.

69. Si vedano i saggi raccolti nel volume *I canzonieri della lirica italiana dalle Origini* iv. *Studi critici*, a cura di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001 (Biblioteche e Archivi, 6/IV); Roberto Antonelli, *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere Vaticano*, pp. 3-23; Lino Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano: struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, pp. 153-214; Giancarlo Savino, *Il canzoniere Palatino: una raccolta 'disordinata'?*, pp. 301-16; Maria Luisa Menegheri, *Il corredo decorativo del canzoniere Palatino*, pp. 393-416.

70. Un quadro completo delle testimonianze in forma di traccia di lirica italiana delle Origini è ora in Giuseppina Brunetti, *Il frammento inedito «[R]esplendente stella de albur» di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle Origini*, Tübingen, Niemeyer, 2000 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, 304), pp. 123-81, dove si conferma e approfondisce l'idea di una «poesia lirica dell'Alta Italia», avanzata da Vincenzo De Bartholomaeis, *Liriche antiche dell'Alta Italia*, «Studj romanzi», VIII (1912), pp. 219-38, p. 227, e riproposta da Contini nei termini di un «centro lirico settentrionale affiancato ai meridionali e toscani e bolognesi, ma naufragato nel tempo» (*Poeti del Duecento* cit., I, p. 785).

71. Si possono vedere a questo proposito le recenti riflessioni di Lino Leonardi, *Due rilievi per un atlante lirico italiano (sec. XIII-XIV)*, in *Storia, geografia, tradizioni manoscritte*, a cura di Gioia Paradisi e Arianna Punzi, Roma, Viella, 2004 = «Critica del testo» VII (2004), pp. 447-61, che riconosce l'esistenza e la circolazione di una produzione tutta settentrionale, ma ritiene infondata l'ipotesi di una vera e propria tradizione lirica indipendente dal canone toscano: «Presenza dunque sì, circolazione magari, seppure assai limitata e sporadica, ma nessuna 'tradizione', né relitto di tradizione, nella misura in cui questo concetto debba comportare – come pare necessario – una qualche organicità di trasmissione, un orizzonte non casuale di ricezione, una consapevolezza culturale finalizzata a nuove spinte di produzione» (p. 458).

## APPENDICE

## RS 409. EDIZIONE DEL TESTO VERBALE

La *chanson à refrain* RS 409 è tradita con la melodia nella sezione priva di attribuzioni dei canzonieri K (Paris, Bibl. de l'Arsenal, 5198, pp. 315-316) e N (Paris, BNF, fr. 845, c. 150). La successione dei componimenti contigui, anch'essi anonimi in tutte le fonti manoscritte, non offre alcun indizio per un'eventuale attribuzione. La canzone è stata già edita da Alfred Jeanroy e da Hans Spanke.<sup>72</sup>

Visto che N omette due versi della strofe ii, scelgo come manoscritto base il codice K. Nelle strofe iii e iv si registra la presenza di un *octosyllabe* in più, ed è su queste strofe che si basa la ricostruzione dello schema metrico di Jeanroy, ripresa da Spanke nel commento e dal repertorio metrico della lirica oitanica (n. 823, 1). Essa presuppone quindi una lacuna nelle strofe i, ii e v. Mi sembra invece più probabile che lo schema originario sia quello con minor numero di versi (strofe i, ii e v) e che nelle strofe iii e iv sia stato aggiunto un *octosyllabe*, anche se non è possibile identificare con certezza le aggiunte. Propongo di relegare in apparato il verso «Oncor m'acordasse au porchaz» nella iii strofe e il verso «Qui n'est mors a morir l'estuet» nella iv strofe. La mia scelta implica un certo grado di arbitrarietà, dal momento che i due versi potrebbero ugualmente funzionare a testo, rispettivamente in luogo dei vv. 38 ('Sono stato più fremente di un gatto e ancora mi darei alla caccia') e 53 ('occhio non vede, cuore non duole, chi non è morto deve morire': in quest'ultimo caso l'accostamento dei due proverbi mi sembra meno logico, ma devo riconoscere che il secondo si lega meglio ai versi successivi), facendomi sospettare che ci si possa trovare di fronte a versioni alternative. Trascrivo la quinta strofe in corpo minore per sottolineare la sua probabile apocrifa. La strofe è infatti lacunosa, mancando il terzo piede, contiene inoltre la ripetizione dell'incipit *Par mainte foiz* ed è caratterizzata da un contenuto generico e banale, che non sembra in sintonia con quanto precede. Un ulteriore indizio di apocrifa è costituito dal rimante *soir*, che falsifica la rima.

Spanke ripropone l'ordine strofico scelto da Jeanroy, che inverte le strofe ii e iii, stabilendo così una contiguità tra le strofe i e iii, che presentano gli

72. Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Études de littérature française et comparée*, Paris, Hachette, 1925<sup>3</sup>, pp. 509-12; Hans Spanke, *Eine Altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle, Neumeier, 1925, pp. 28-30, commento alle pp. 359-60.

stessi rimemi.<sup>73</sup> L'analisi dei rimemi dell'intero componimento mi fa tuttavia pensare che la successione originaria non prevedesse un ordinamento iniziale in *coblas doblas*, non richiesto neppure dal senso. Mi sembra invece che la scelta delle rime serva a stabilire una condivisione parziale dei rimemi e un conseguente collegamento non canonico tra le strofe, con esclusione dell'ultima, le cui rime A e C sono in -IT come la prima rima del *refrain*, a conferma dell'ipotesi di apocrifa. Le rime A e B delle strofe i e iii sono riproposte nella stessa posizione nelle strofe ii e iv: la strofe ii ripete la rima B (il fatto che la rima A sia sempre diversa indica con ogni probabilità che il testo è corrotto); la strofe iv ripete la rima A. La ripetizione della rima C della strofe ii nella strofe iv serve a stabilire un ulteriore collegamento.

Nelle edizioni di Jeanroy e Spanke il *refrain* è disposto come se fosse costituito da tre soli versi monorimi di dodici sillabe, senza distinguere, come sarebbe più consona agli usi, la rima -I(S)T dalla rima -UI(S)T, con dittongo discendente.<sup>74</sup> Se invece si fanno rimare *defrit* e *m'enbelist con delit* da un lato, *su* con *nuist* dall'altro, è possibile suddividere i primi due versi in base a rime imperfette consuete alla produzione lirica francese, mantenendo la distinzione tra -I(S)T e -UI(S)T. L'ultimo verso, di dodici sillabe, è indiviso e va osservato che nel repertorio metrico della lirica oitanica esso è considerato doppio, nonostante l'assenza di rima e la sinalefe (l'intero *refrain* è anzi rappresentato come costituito da versi doppi, il primo piano e il secondo tronco con possibilità di sinalefe: 6<sup>(1)</sup>+6). Altre rime imperfette si registrano nelle strofe (v. 32 *retraie*: -OIE, dove si deve presupporre una pronuncia \*retrée: \*-UÉE; v. 46 *entechiez*: -É). Va infine notata l'assonanza *guise*: -IE al v. 47.

Uso il corsivo per le congetture e il grassetto per le lezioni di N assunte quando il testo di K non è soddisfacente.

73. Cfr. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique* cit., p. 509: «Il semble que le poète ait d'abord eu l'intention de conserver les mêmes rimes dans deux couplets consecutifs (a, b, c sont identiques dans les deux premiers), et même de donner la même rime aux vers 2, 4, 6 de tous les couplets (sic dans les trois premiers); puis il s'est lassé de ce système et s'est mis tout à fait à l'aise à l'égard des rimes dans la dernière partie de sa pièce».

74. Il passaggio a dittongo discendente (*ui > ur*) si registra nel corso del XIII sec. (cfr. Mildred K. Pope, *From Latin to Modern French with Especial Consideration of Anglo-Norman Phonology and Morphology*, Manchester, The University Press, 1973, § 515, pp. 193-4), ma nella *koine* della poesia lirica oitanica il dittongo rimane generalmente ascendente.

## I

- 1 Par mainte foiz ai chanté,  
 2 que reson n'i savoie  
 3 fors la bone volenté  
 4 por mon cuer metre en joie;  
 5 or me sont changié li dé,  
 6 pis ai que ne soloie.  
 7 Renvoisissez et *plains* de solaz,  
 8 de piez et de mains et de braz  
 9 espinganz et tenanz mes laz,  
 10 par grant **deduit**,  
 11 en joie et en delit  
 12 ai tout mon cors defrit.  
 13 Oncore m'embelist,  
 14 quant *destinez* m'i sui;  
 15 mes li cors m'afebloie et vellece m'i nuist.

5 dé] dez K 7 plains] plain KN 9 espinganz] espringant N; tenanz] tenant N  
 10 deduit] delit K 14 destinez] destiné KN

Molte volte ho cantato senza conoscere altra ragione se non la buona volontà di far gioire il mio cuore; ora i dadi mi sono cambiati, ho una situazione peggiore del solito. Felice e pieno di piacere, con i piedi con le mani e con le braccia saltellando e tenendo i miei lacci, con grande allegria,

in gioia e in diletto, il mio corpo è tutto trepidante. Ancora mi piace, dal momento che a questo mi sono destinato; ma il corpo mi si indebolisce e la vecchiaia mi nuoce.

## II

- 16 Quant g'estoie jouvencel,  
 17 mon gent cors deportoie;  
 18 mes li termes est venuz  
 19 dont je ne me gardoie,  
 20 car vellece m'a surpris  
 21 et mis en sa corroie.  
 22 Qui *jones* est, enveillir l'estuct:  
 23 grant duel a qu'amender ne-l puet,  
 24 grant chose a *et* fere l'estuet,  
 25 si com je cuit.  
 26 En joie et en delit  
 27 ai tout mon cors defrit.  
 28 Oncore m'embelist,  
 29 quant *destinez* m'i sui;  
 30 mes li cors m'afebloie et vellece m'i nuist.

22 jones] joenes K, jone N 23-24 *lac.* N 24 et] en K 26-30 *refrain abbreviato*  
 en joie K, en joie et en N

Quando ero giovane sollazzavo il mio bel corpo, ma è giunto il tempo di cui [allora] non mi preoccupavo, ché la vecchiaia mi ha sorpreso e messo in suo potere. Chi è giovane è destinato a invecchiare: grande dolore che non può correggere, cosa gravosa e tuttavia gli tocca, ne sono convinto.

In gioia e in diletto, il mio corpo è tutto trepidante. Ancora mi piace, dal momento che a questo mi sono destinato; ma il corpo mi si indebolisce e la vecchiaia mi nuoce.

## III

- 31 S'oncor ne li vient a gré,  
 32 mon cuer, q'il s'en retraie,  
 33 que ferai je donc vers Dieu  
 34 qui les angres mestroie,  
 35 cil qui m'a le sens doné  
 36 que je le serve et croie?  
 37 J'ai esté plus *frianz* q'un chaz,  
 38 s'ai esté plus saillanz q'uns raz,  
 39 mes la mort m'a tendu ses laz,  
 40 qui tout destruit.
- 41 En joie et en delit  
 42 ai tout mon cors defrit.  
 43 Oncore m'embelist,  
 44 quant *destinez* m'i sui;  
 45 mes li cors m'afebloie et vellece m'i nuist.

31 Oncor N 37 *frianz*] *friant* KN 38-39 *tra i due versi* oncor m'acordasse au porchaz (por N) KN 39 tendu] tenduz N 41-45 *refrain abbreviato* en joie et KN

Se ancora non gli piace, al mio cuore, di rinunciarvi, cosa farò nei confronti di Dio che signoreggia gli angeli, che mi ha dato la capacità di servirlo e credere in lui? Sono stato più fremente di un gatto, più saltellante di un topo, ma la morte mi ha teso le sue trappole, [la morte] che tutto distrugge.

In gioia e in diletto, il mio corpo è tutto trepidante. Ancora mi piace, dal momento che a questo mi sono destinato; ma il corpo mi si indebolisce e la vecchiaia mi nuoce.

## IV

- 46 Se mes cors ert entechiez  
 47 de mal en nule guise,  
 48 mi oeil le m'ont porbachié  
 49 et mis en la folie,  
 50 qui me moustrent le pechié,  
 51 et mes cuers s'i affie.  
 52 Dex, que 'oeil ne voit, cuer ne deut',  
 53 l'en dit, 'qui bien est ne se muet':  
 54 or me praingne Dex qui tout puet  
 55 en son conduit.
- 56 En joie et en delit  
 57 ai tout mon cors defrit.  
 58 Oncore m'embelist,  
 59 quant *destinez* m'i sui;  
 60 mes li cors m'afebloie et vellece m'i nuist.

53-54 *tra i due versi* qui n'est mors a morir l'estuet KN 54 or praingne N 56-60 *refrain abbreviato* en joie et K, en joie et en N

Se il mio corpo sarà intaccato dal male in qualche modo, i miei occhi me lo hanno procurato e mi hanno messo nella follia, [occhi] che mi mostrano il peccato, e il mio cuore vi si affida.

Dio, si dice che 'occhio non vede, cuore non duole', 'chi sta bene non si muove': Dio, che tutto può, mi prenda al suo seguito.

In gioia e in diletto, il mio corpo è tutto trepidante. Ancora mi piace, dal momento che a questo mi sono destinato; ma il corpo mi si indebolisce e la vecchiaia mi nuoce.

## V

- 61 Par mainte foiz a on dit  
 62 que mal n'est qui n'amende,  
 63 car li hons ne set au soir  
 64 que au main li apende.  
 65 .....  
 66 .....  
 67 Folement vit qui ensi vit,  
 68 mes la mort qui tout asouvit  
 69 ne done a nul honme respit  
 70 ne jor ne nuit.
- 71 En joie et en delit  
 72 ai tout mon cors defrit.  
 73 Oncore m'embelist,  
 74 quant *destinez* m'i sui;  
 75 mes li cors m'afebloie et vellece m'i nuist.

64 apende|apenden N 71-75 *refrain abbreviato* en joie K, en joie et en N

Moltissime volte s'è detto che non c'è male di cui non si possa fare ammenda, ché l'uomo non sa la sera cosa lo aspetta la mattina. [...] Vive da folle chi così vive, ma la morte che tutto pareggia non offre all'uomo mai nessuna tregua.

In gioia e in diletto, il mio corpo è tutto trepidante. Ancora mi piace, dal momento che a questo mi sono destinato; ma il corpo mi si indebolisce e la vecchiazza mi nuoce.

*Note al testo verbale*

7. *plains*. KN adottano il *cas régime* in luogo del *cas sujet*, come anche al v. 37 (*frianz*) e al penultimo verso del *refrain* (*destiné*).

9. *tenanz*. Jeanroy e Spanke correggono la lezione *tenanz* dei due mss. in *tendanz* (cfr. il v. 39), ma la correzione non mi sembra necessaria, tenendo conto del fatto che *laz* è usato in espressioni del tipo *prendre au laz* (RS 1829, v. 2 «cui fine amors a pris au laz») oppure *avoir au laz* (RS 227, v. 4 «e qui du tout m'a en ses laz»). Si veda tuttavia al v. 39 «m'a tendu ses laz», interpretabile come ripresa del congetturale «tendanz mes laz».

10. La lezione di K falsa la rima. In questo caso la sintassi richiede che il *refrain* sia collegato direttamente alla volta.

14. *destinez*. Vedi il commento al v. 7.

22. *jones*. La variante *joenes* di K rende il verso ipermetro, mentre il *jone* di N non rispetta la declinazione bicasuale: la lezione a testo è ricostruita combinando le due varianti.

23-24. I vv. sono assenti in N e presentano diverse ripetizioni e qualche incertezza sintattica: potrebbero essere stati aggiunti per colmare un'originaria lacuna comune ai due mss.

24. Ho corretto il testo di K, che non dà senso.

31. Il monosillabo iniziale può essere interpretato anche come *s(i) < sic*, con diversa traduzione: 'E tuttavia al mio cuore non piace ancora di rinunciarci. Che farò dunque ...'.

37. *frianz*. Vedi il commento al v. 7.

52. *deut* è da ricondurre a *doloir* (*duelt*), come confermato nella versione del proverbio riprodotta in Joseph Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1925 (CFMA, 47), p. 64, n. 1766: «Que ieus ne voit cuers ne deut».

53. Cfr. Morawski, *Proverbes français* cit., p. 67, n. 1841: «Qui bien est ne se mueve».

## RS 409. EDIZIONE DEL TESTO MUSICALE

Ambedue i manoscritti sono muniti di notazione. Le versioni melodiche sono quasi coincidenti, per cui offro la trascrizione semidiplomatica del solo K, manoscritto base del testo verbale, cui associo il testo ricostruito nell'edizione.<sup>75</sup> La melodia è di primo modo. Come ho già anticipato (cfr. p. 176-7), dal punto di vista strutturale il legame melodico tra strofe e *refrain*, tipico della *chanson à refrain* e normalmente limitato alle frasi finali delle due unità metriche, investe qui una più ampia porzione strofica, come si evince dal seguente schema: AB AB AB / CCC'D // C<sup>2</sup>D<sup>1</sup>C<sup>3</sup>D<sup>1</sup>(C<sup>3</sup>+)D<sup>2</sup>. Va innanzitutto sottolineato il fatto che gli ultimi due versi della strofe sono interpretati musicalmente come un unico verso e che la linea melodica corrispondente anticipa *grosso modo* la linea melodica dell'ultimo verso del *refrain*, nel rispetto del meccanismo responsoriale canonico. Proseguendo nell'analisi delle analogie tra strofe e *refrain*, la melodia associata alla seconda sezione della strofe è data dalla ripetizione della frase C, che in corrispondenza del penultimo verso assume una differente terminazione in collegamento con la frase D (C<sup>2</sup>D). L'inciso Sol Si La delle frasi melodiche C e C<sup>1</sup> è richiamato nella linea melodica C<sup>2</sup> del *refrain*, corrispondente ai versi primo e terzo, e nella linea melodica C<sup>3</sup>, corrispondente al primo emistichio del verso finale, dove il richiamo coinvolge anche i successivi La Re (Sol Si La La Re). La cadenza di D, che termina sulla *subfinalis* del modo, è richiamata in D<sup>1</sup>, corrispondente al secondo e al quarto verso. Nel secondo emistichio del verso finale la frase melodica D<sup>1</sup> cadenza invece sulla *finalis* (D<sup>2</sup>), stabilendo un meccanismo di *aperto e chiuso*. Si individua, insomma, un complesso sistema di rispondenze melodiche attuate attraverso una sottile tecnica di variazione e combinazione. La linea melodica C<sup>3</sup>, ad esempio, è data dalla combinazione della prima parte di C<sup>2</sup> e della parte finale di C<sup>1</sup>; C<sup>3</sup>, a sua volta, è una variazione di C in funzione di D. Il legame tra D e D<sup>1</sup> non sarebbe avvertibile senza la combinazione di C<sup>3</sup>+D<sup>1</sup> che riproduce, variandola, la successione C<sup>2</sup>D.

Faccio notare l'impiego di neumi liquescenti sulla penultima sillaba dei vv. 2, 4, 6, in corrispondenza del dittongo *oi*, e sulla prima sillaba dei vv. 1, 3-4 del *refrain*, in corrispondenza di luoghi foneticamente complessi (v. 1 *en joi*, v. 3 *onc*, v. 4 *mes li*). Va tuttavia sottolineata la simmetria di posizione di questi neumi, che potrebbero quindi indicare punti della melodia in cui

75. I criteri della trascrizione sono quelli comunemente adottati per la notazione quadrata, che non presenta indicazioni di tempo. Cfr. Guiot de Dijon, *Canzoni* cit., p. LXII. I suoni liquescenti sono trascritti in corpo minore.

si richiede una dilatazione temporale più marcata al di là della difficoltà di pronuncia: nella strofe, la conclusione di ognuno dei *pedes*; nel *refrain*, l'attacco, ripetuto due volte. Nell'ultimo verso del *refrain* la notazione impone una dialefe tra *-e* di *afebloie* e *et* non richiesta dalla misura del verso mediante l'aggiunta di una nota ribattuta.<sup>76</sup> La versione di N presenta le seguenti varianti: al v. 4, un *porrectus* Do Si Do in luogo del neuma liquescente in penultima posizione; al v. 8, in luogo del *punctum* in terza posizione, un neuma liquescente che non sembra giustificato da ragioni fonetiche e che potrebbe essere un errore; ai vv. 9-10, N ripete la successione Si La Sol del v. 8 in corrispondenza delle sillabe 5-7.

76. Sulle liquescenze nella monodia romanza e sull'impiego di note ribattute che stabiliscono dieresi e dialefi non richieste dal numero sillabico si vedano Maria Sofia Lannutti, *Anisossilabismo e semiografia musicale nel landario di Cortona*, «Studi medievali», xxxv (1994), pp. 1-66, pp. 10-4. Ead., *Verificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale*, in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arno Silvio Anulle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 185-215, pp. 203-5, Guiot de Dijon, *Canzoni* cit., pp. xxxix-xi.

1. Par main- te foiz ai chan- té,  
 2. que re son n'i sa- voi- e  
 3. fors la bo ne vo- len- té  
 4. por mon cuer me tre en joi- e;  
 5. or me sont chan gié li dé,  
 6. pis ai que ne so- loi- e.  
 7. Ren- voi- siez et plains de so- laz,  
 8. de picz et de mains et de braz  
 9. es- pin- ganz et te- nanz mes laz,  
 10. par grant de- duit,

A

B

A

B

A

B

C

C

C'

D

11. en joi- e et en de- lit  
 12. ai tout mon cors de- frit.  
 13. On- co- re m'em- be- list,  
 14. quant des- ti- nez m'i suit;  
 15. mes li cors m'a- fe- bloi- e et viel- le- ce m'i muist.

C

D'

C'

D'

C' + D'