

SEGUENDO LE «TRACCE».
ULTERIORI RIFLESSIONI
SULLA LIRICA ROMANZA DELLE ORIGINI

L'accurata lettura del volume *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, offerta in questo numero di «Medioevo Romano» da Francesco Carapezza (pp. 168-83), rilancia, al di là delle notazioni specifiche, alcune questioni di carattere più generale, soprattutto riguardo al rapporto tra testo e musica. Carapezza tende a rivalutare la funzione delle intonazioni sia nella fase di produzione sia nella tradizione dei due testi studiati, la Carta ravennate e il Frammento piacentino (e per estensione del repertorio lirico romanzo, soprattutto provenzale), secondo punti di vista che appaiono in contrasto con alcune delle linee interpretative proposte nel libro e su cui mi sembra quindi importante tornare.

Il contributo di Carapezza si apre con una disamina dei singoli saggi, a cui fanno seguito una valutazione riepilogativa e un approfondimento degli argomenti precedentemente esposti.

Rispetto alla prima parte, mi limiterò per ora a riconsiderare la struttura formale del Frammento piacentino alla luce delle osservazioni di Carapezza, in particolare riguardo all'interazione tra testo e melodia, ripromettendomi di affrontare in seguito le obiezioni che Carapezza muove all'analisi sul rapporto tra poesia e musica nella lirica romanza che apre il mio saggio. Carapezza discute la soluzione formale proposta da Vela, che prevede l'esistenza di un unico endecasillabo in chiusura di un componimento in settenari doppi, chiamando in causa l'«isostrofia costitutiva della lirica romanza», cioè il principio per cui la ripetizione dello stesso schema sillabico in tutte le strofe risponde alla natura musicale del genere, che prevede l'applicazione della melodia della prima strofe alle strofe successive. Va detto in primo luogo che la validità del principio non può essere messa in discussione, e che la sua applicazione rigorosa farebbe dubitare anche della variabilità del numero di versi per strofe, quattro nella prima e nell'ultima e tre nelle due strofe centrali. Tuttavia, la conformazione strofica di alcuni generi lirici romanzi indica che l'isostrofismo, pur essendo costitutivo, non può essere inteso in senso stretto, va piuttosto considerato come una configurazione di massima, una concezione strutturale che può implicare deroghe sia rispetto alla realizzazione dei singoli versi (si pensi in primo luogo all'anisosillabismo) sia riguardo al numero e alla successione dei versi per strofe. Una concezione troppo rigida dell'isostrofismo rischierebbe di negare la possibilità di un'esecuzione musicale strofica ad esempio per alcuni componimenti in forma di *rotrouenge* (a cui forse il Frammento

piacentino va accostato), soggetti alla variabilità del numero dei versi per strofe (penso in particolare alle *chansons d'histoire*), e a qualsiasi componimento che presenti irregolarità nella realizzazione della struttura strofica, ad esempio in autori come Colin Muset, dove si danno diversi casi di anisostrofia.¹ Procedimenti di adattamento melodico sono propri anche delle forme responsoriali che prevedono l'identità melodica tra ultimo verso della strofe e ultimo verso del *refrain*, quando sussistano differenze nella struttura sillabica, sia in componimenti con ritornello fisso (si può vedere la canzone RS 317 *De moi dolereus vos chant*, dove la linea melodica della volta viene riproposta nella ripresa e adattata al diverso numero di sillabe) sia a maggior ragione nei componimenti con più ritornelli di misura variabile, dove l'adattamento coinvolge anche il sillabismo del testo verbale.² La validità della ricostruzione metrica di Vela andrebbe dunque misurata su parametri interni al solo testo verbale, secondo quanto già in occasione del Seminario hanno fatto Furio Brugnolo e Lino Leonardi.³

La seconda parte del contributo si apre con uno schema oppositivo che riassume molte delle interpretazioni già offerte nella prima parte e offre spunti per ulteriori riflessioni. Carapezza ripropone l'ipotesi di Castellani sull'autografia del testo A della Carta ravennate (cfr. p. 174 e n. 15) e si dimostra propenso ad estenderla anche al testo B (cfr. la n. 20), ipotizzando una «funzione redazionale» del complesso dei testi:

A ben vedere, queste indicazioni collimano con l'ipotesi di Castellani che si tratti di una scrittura autografa (almeno per il testo A), ma anche con quella di Lannutti che il testo

1. Le canzoni di Colin Muset sono state nuovamente edite con la melodia da CH. CALLAHAN e S.N. ROSEMBERG, *Les chansons de Colin Muset. Textes et mélodies*, Paris, Champion, 2005 (il libro è recensito da G. PALUMBO in questo numero di MR, cfr. pp. 206-10). La tecnica dell'adattamento melodico è presupposta nell'edizione ad es. per RS 476 *Sire cuens, j'ai vielé*: «Trois noyaux mélodiques, énoncés dans les phrases A, B, et C, constituant en effet le matériau musical de toute la pièce. Les phrases C, C', D, D' sont ainsi bâties sur le motif D, devant lequel sont ajoutées des incises de longueur variée, accentuant la répétition mélodique dans la *cauda* autant que dans le *frons*. Ceci permet aisément à l'exécutant de reprendre les phrases qu'il lui plaît lors de l'interprétation de la strophe V, qui est escédent de trois vers par rapport aux autres» (p. 152).

2. Per *De moi dolereus vos chant* l'ed. dell'intonazione si trova in GUIOT DE DIJON, *Canzoni*, ed. critica a cura di M.S. LANNUTTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 50-57. Sulla conformazione delle *chansons* con *refrain* variabile si possono vedere H. SPANKE, *Eine Altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle, Niemeyer, 1925, pp. 321-24, e E. DOSS-QUINBY, *Les Refrains chez les trouvères du XII^e siècle au début du XIV^e*, New York, Peter Lang, 1984, pp. 179-85.

3. *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi, Cremona, 19-20 febbraio 2004, a cura di M.S. LANNUTTI e M. LOCANTO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 233-34 e 255-56.

B costituisca un *refrain* aggiunto, e con quella di Sabaino-Locanto che i segmenti melodici si riferiscano ai testi in volgare. La curiosa e complessa registrazione di *Quand'eu stava* si configurerebbe in questo caso come la "minuta" (d'autore?) di un componimento poetico-musicale nelle sue diverse fasi di elaborazione, magari temporalmente divaricate, da parte di almeno due scriventi: forse notai ravennati con ambizioni letterarie e musicali? Comunque sia, riesce difficile attribuire la traccia ravennate a una semplice esigenza «di memorizzazione e di registrazione» tipica di molte scritture avventizie, mentre sarebbe ipotizzabile una sua funzione, per così dire, redazionale (p. 181).

Sul carattere complessivo della Carta ravennate si è già espresso Locanto, che la giudica «un insieme di elementi apportati a più riprese, ma facenti capo a un progetto coerente, finalizzato alla costruzione di un'unica struttura poetico-musicale».⁴ Questa interpretazione di Locanto riguarda tuttavia le aggiunte successive alla trascrizione del testo A e soprattutto l'intervento del notatore, ma non la trascrizione del testo A. L'ipotesi più economica rimane a mio avviso la seguente: 1) trascrizione del testo A; 2) accostamento del testo B forse a completamento del testo A da parte di un'altra mano; 3) trascrizione della notazione secondo una procedura di adattamento. Non è improbabile, inoltre, come suggerisce Locanto,⁵ che le fasi 2) e 3) siano opera di una stessa persona. Mi sembra anche credibile che in un progetto iniziale il secondo trascrittore intendesse riportare la melodia del testo B al di sopra di esso, come potrebbe dimostrare la notazione cassata in alto a destra, e la melodia del testo A al di sotto del testo B e accanto al testo A.⁶ Quali siano le ragioni per cui abbia in definitiva deciso di optare per la parte inferiore della pergamena non ci è dato sapere, ma non è escluso che abbia potuto influire la necessità di attuare con maggiore agio il lavoro di adattamento melodico.⁷ Se poi si ritiene attendibile l'interpretazione del testo B come ritornello aggiunto al testo A, si può pensare che l'intento del secondo trascrittore sia consistito nella trasformazione del

4. M. LOCANTO, *Le notazioni musicali della Carta ravennate e del Frammento piacentino*, in *Tracce*, cit., pp. 123-56, a p. 133.

5. Ivi, p. 128.

6. Questa interpretazione mi sembra compatibile con quanto suppone Locanto, cioè che la posizione del testo B possa dipendere sia dalla sua funzione di ritornello sia da ragioni materiali: «porre il testo B esattamente a destra di A sarebbe stato piuttosto difficoltoso [...]: i due testi sarebbero risultati in tal modo eccessivamente accostati, e le linee allineate si sarebbero confuse l'una con l'altra in orizzontale. È probabile quindi che per risolvere quest'inconveniente, lo scriba abbia posto il testo B più in alto, in modo tale che il suo bordo inferiore si allineasse a quello superiore di A» (ivi, p. 127).

7. «Si potrebbe pertanto supporre che anche la prima melodia avesse a che fare con tale progetto: la notazione nella parte superiore della pergamena testimonierebbe così un primo tentativo di adattamento al testo di una melodia nota, poi scartata a favore della seconda» (ivi, p. 133).

componimento da solistico a responsoriale, attuata anche mediante l'applicazione di una melodia che servisse a intonare sia la strofe sia il ritornello.⁸

Naturalmente ogni considerazione sull'esecuzione musicale della Carta ravennate rischia di essere campata in aria, dal momento che la disposizione delle scritture nel documento non ci assicura che davvero i neumi trascritti nella parte inferiore della pergamena si riferiscano ai testi trascritti nella parte superiore. Carapezza sottolinea anche nella griglia oppositiva la difficoltà di stabilire inequivocabilmente un rapporto tra la melodia riportata nella parte inferiore della carta e il testo verbale, difficoltà alla quale Sabaino cerca di far fronte con un'ipotesi ricostruttiva che è effettivamente solo un'ipotesi.⁹ Mi sento comunque di sottoscrivere quanto Carapezza riconosce al coraggioso tentativo di Sabaino, cioè di aver dato un importante contributo alla dimostrazione della probabilità di una relazione tra il testo verbale e la notazione, su cui l'*expertise* musicologica che accompagna il saggio di Stussi aveva espresso parere contrario. Mi sembra inoltre opportuno ricordare quanto Locanto scrive sulla tipologia delle annotazioni musicali prive di testo verbale in ambito liturgico. La tipologia più vicina alla notazione della Carta ravennate è caratterizzata da una suddivisione in neumi che «corrisponde a quella che si avrebbe sotto-

8. Si potrebbe anche aggiungere che procedimenti di trasformazione dei componimenti da solistici a responsoriali sono propri della tradizione scritta di alcuni inni mediolatini già da epoca molto antica, a cominciare dal *Verso della Sibilla* di sant'Agostino (come sottolinea D'A.S. AVALLE, *Alcune particolarità metriche e linguistiche della Vita ritmica di San Zeno*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di C. SEGRE, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 11-37, alle pp. 17-29), ma il discorso, che sarebbe forse interessante approfondire, ci porterebbe troppo lontano.

9. Faccio notare, in relazione a una delle obiezioni di Carapezza – a p. 176: «la supposta intonazione del terzo piede metrico sulle sezioni 1-3, parzialmente diversa da quella dei primi due piedi (intonati sulle sezioni 1-2), non sarebbe “in armonia con le consuetudini compositive dell'epoca”» – che, come il principio dell'isostrofia, anche l'identità melodica dei piedi non è sempre rispettata nella realtà della tradizione manoscritta. Si può fare l'esempio del componimento oitanico RS 1380, dove la strofe è costituita appunto da tre piedi, la cui melodia è tradita dai canzonieri M e T, che presentano versioni melodiche discordanti, pur essendo strettamente imparentati, perché in M la notazione è stata trascritta successivamente, per questa come per altre canzoni, da un secondo notatore. Nella versione di T, solo due dei tre piedi presentano la stessa melodia, secondo lo schema AB CD AB (cfr. in proposito GUIOT DE DIJON, *Canzoni*, cit., pp. 138-41). Va anche osservato che «corrispondenze fra lunghi ed elaborati melismi e parole di scarso rilievo semantico» non possono essere considerate «inusitate e perciò sospette» (come sostiene Carapezza *ibid.*), dal momento che sono usuali sia nelle intonazioni dei componimenti lirici romanzi (e si pensi anche al fatto che una stessa porzione di melodia poteva essere ripetuta anche più di una volta all'interno della strofe e che la stessa intonazione veniva impiegata per strofe diverse) sia soprattutto nel repertorio della monodia liturgica, dove a melismi anche complessi corrispondono spesso parole irrilevanti, ad es. congiunzioni o preposizioni.

ponendo il relativo testo».¹⁰ A questo si può forse aggiungere che la presenza di melodie svincolate da un testo verbale non è documentata al di fuori dell'ambito liturgico prima della metà del Duecento e anche nelle attestazioni più antiche la tipologia musicale (polifonica e/o strumentale) e notazionale è ben diversa dai tre tipi individuati da Locanto in contesto liturgico. Sono collocabili entro il XIII secolo alcuni mottetti in notazione modale oltre alle ben note composizioni in notazione mensurale del *Chansonnier du Roi* (otto *estampie* e una *dance*). Tra XIV e XV secolo le rare attestazioni (quattro in tutto) sono da collegarsi al repertorio dell'Ars nova francese e italiana.¹¹ Da questi dati si possono desumere almeno due considerazioni: 1) la notazione neumatica e il tipo di suddivisione in neumi presuppongono un testo verbale; 2) l'ipotesi più economica è che il testo verbale di riferimento sia quello riportato al di sopra della notazione.

Sempre riferendomi alla griglia contrastiva offerta da Carapezza, mi sembra opportuno affrontare nuovamente il problema dell'ambiente culturale in cui i due testi vennero trascritti.

Il Frammento piacentino è stato presumibilmente trascritto da un maestro di scuola in un contesto ecclesiastico. Potrebbe trattarsi dunque di un religioso con cognizioni anche musicali. A giudicare dal supporto, la Carta ravennate potrebbe essere stata invece trascritta in ambiente notarile e comunque laico, come sostiene Stussi. Se tuttavia si considera non tanto la natura del supporto ma la sua provenienza (ricordo che la *pagina vendicionis*, redatta nel 1127, se non è una copia come sospetta De Robertis,¹² è passata al monastero femminile di Sant'Andrea Maggiore di Ravenna, dove è rimasta)¹³ non si potrà escludere che almeno le aggiunte successive alla trascrizione del testo A siano state apportate quando il documento si trovava già nel monastero, quindi ancora in ambiente ecclesiastico.¹⁴ E in ambiente ecclesiastico è stato ugualmente conservato il registro notarile contenente componimenti romanzi di gusto popolareggiante, anch'essi corredati di notazione metense, proveniente dall'archivio

10. LOCANTO, op. cit., p. 130.

11. Ho desunto questi dati, del resto noti, dalla monografia di S. MORENT, *Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter*, Paderborn-München-Wien-Zürich, Ferdinand Schöningh, 1998, pp. 20-24.

12. T. DE ROBERTIS, *Strutture e scritture del codicetto Piacentino*, in *Tracce*, cit., pp. 47-67, a p. 67 e n. 28.

13. A. STUSSI, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, in «Cultura Neolatina», LIX 1999, pp. 1-69, a p. 3.

14. Non contraddice, mi pare, questa ipotesi l'«educazione documentaria», evidenziata solo per la mano A da DE ROBERTIS, op. cit., a p. 67 n. 28, e da A. CIARALLI-A. PETRUCCI, *Nota paleografica*, in appendice a STUSSI, op. cit., p. 49.

del monastero agostiniano di Sant Joan de les Abadesses nella Catalogna settentrionale.¹⁵ Si può dunque pensare che in tutt'e tre i documenti la notazione metense sia in realtà espressione della familiarità con la musica e la scrittura musicale che poteva derivare da una formazione di tipo clericale. Prendendo spunto da quanto scrive Carapezza sull'impiego della notazione metense in associazione con testi romanzi di tradizione occasionale, ci si può chiedere inoltre se la notazione metense, irradiatasi dalla Lorena in molte regioni europee, sia da considerarsi in questi casi una sorta di notazione sovranregionale impiegata dai religiosi per trascrizioni occasionali. D'altra parte, la notazione quadrata si impone dalla metà del XIII secolo (tanto che nelle raccolte organiche di tutti i repertori romanzi, incluse le laude e le *Cantigas de santa Maria*, le melodie sono sempre trascritte in notazione quadrata, con l'eccezione, come nota Carapezza, del canzoniere francese U, il più antico di tutti e di origine lorenese), per cui l'interpretazione dello studioso («la persistenza del tipo metense nella notazione musicale di tali tracce potrebbe dipendere dalla loro provenienza periferica e dalla loro condizione non libraria», p. 175), da affiancare a quella di Locanto,¹⁶ può essere forse riformulata nel modo seguen-

15. Sui componimenti del manoscritto catalano, e in particolare su *Amors merce no sia*, mi sono soffermata in un intervento in occasione di un convegno tenutosi a Jena nel luglio del 2005 (*Preistoria delle forme con ritornello nella poesia italiana del medioevo: la canzone ravennate e il frammento piacentino*, in *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento. Bericht über die Tagung in Jena vom 1.-3. Juli 2005*, hrsg. von O. HUCK, S. DIECKMANN, S. ROTTER-BROMAN und A. SCOTTI, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2007, pp. 173-88, alle pp. 185-87), in cui sottolineo l'ascendenza anche in questo caso francese delle strutture formali verbali e musicali. Per *Amors merce no sia* il modello francese della quartina monorima di alessandrini mi sembra prevalente sull'influenza della canzonetta siciliana, ipotizzata da Carapezza nella n. 32, ammesso che la canzonetta sia davvero un genere distinto dalla canzone o un suo sottogenere (si veda in proposito F. BRUGNOLO, *Nota su 'canzonetta' nella lirica italiana*, in *Das Schöne im Wirklichen - Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, hrsg. von A. AMEND-SÖCHTING, K. DICKHAUT, W. HÜLK, K. KNABEL, G. VICKERMANN, Heidelberg, Winter, 2002, pp. 57-67).

16. Secondo LOCANTO, op. cit., p. 151, le melodie di Frammento piacentino e Carta ravennate «atingono alle creazioni liturgiche o paraliturgiche dei secoli precedenti, in particolare quelle tropistiche, sottoponendole a una rielaborazione, in senso sia stilistico che formale»; e si vedano anche le pp. 155-56: «Questi rilievi mi sembrano confortare l'ipotesi di adattamento melodico che ho avanzato sin da principio: l'ibridismo di questo stile potrebbe essere il risultato di un adeguamento di modelli melodici ampiamente diffusi ai testi poetici, secondo una prassi di intonazione della poesia in volgare che potrebbe essere stata consueta in Italia centro-settentrionale 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'Olttralpe che caratterizzano le grafie musicali e le scelte metriche e di genere dei due testi poetici, ricordare che in Italia il repertorio dei tropi li-

te: la notazione metense potrebbe rappresentare un'alternativa in contesti clericali, non professionali e marginali alla più moderna notazione quadrata. Sembra coerente con questa idea il sistema tachigrafico impiegato per il ritornello nel Frammento piacentino, simile, come nota Vela e come riportato da Carapezza (n. 9), al sistema impiegato per la *differentia* e il *responsum* del canto liturgico. Insomma, se non si vuole parlare di «prassi di intonazione che potrebbe essere stata consueta in Italia centro-settentrionale tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo», secondo l'ipotesi di Locanto (certo onerosa, come nota Carapezza,¹⁷ ma comunque sostenibile), una prassi di intonazione che presupponga un retroterra di matrice ecclesiastica si potrà prospettare più prudentemente almeno per le due intonazioni italiane pervenute. Se così fosse anche il trascrittore del Frammento piacentino potrebbe aver riportato l'incipit di una melodia sacra da adattare al testo in volgare.

Alla «funzione redazionale» della Carta ravennate si contrappone, nel ragionamento di Carapezza, la funzione conservativa del Frammento piacentino, la cui trascrizione avrebbe anche caratteristiche di tipo performativo. Carapezza usa la tipologia delle tracce offerta da Petrucci, distinguendo tra documento paradocumentario (la Carta ravennate) e documento librario (il Frammento piacentino). Il riferimento al contesto librario per il Frammento piacentino andrebbe però precisato. Teresa De Robertis nota efficacemente che nel caso del Frammento piacentino «Ci muoviamo (e qui sta una grande differenza con il testo ravennate ritrovato da Stussi) in un mondo che è fatto di libri»,¹⁸ ma va detto che da un punto di vista tecnico e non ambientale il testo non è stato trascritto originariamente su un foglio destinato a far parte di un libro, è stato trascritto su un foglio di recupero entrato a far parte di un libro solo fortuitamente. La trascrizione su un foglio di recupero non credo possa essere di per sé indicativa delle intenzioni conservative del trascrittore di un testo (tant'è vero che nel caso specifico il foglio sarà utilizzato come coperta di un libro di scuola e rifilato), almeno non più del retro di un documento, sicuramente destinato ad essere conservato. Pertanto non mi sembra sostenibile che il diverso supporto comporti finalità davvero differenti.

Ma la distinzione forse più onerosa tra quelle proposte da Carapezza riguarda il tipo di trasmissione. Secondo Carapezza, mentre la Carta ravennate

turgici attinse in gran parte a un patrimonio melodico che tra XI e XII secolo si era ormai diffuso in tutta la Francia».

17. «Se pure tale ipotesi si dovesse rivelare esatta, la sua estensione ad una "prassi di intonazione" generale della lirica italiana centro-settentrionale appare, allo stato attuale, assai rischiosa, dovendosi basare su un reperto "locale" e materialmente limitato com'è il FP, e sulla problematica notazione della CR» (CARAPEZZA, p. 175).

18. DE ROBERTIS, op. cit., p. 49.

sarebbe una copia da un antigrafo o al limite un originale, in tutt'e due i casi con «funzione redazionale», il Frammento piacentino sarebbe il risultato di una trascrizione mnemonica, deducibile dalla scorrettezza testuale e dall'incompletezza del testo musicale, e avrebbe pertanto un valore anche performativo (cfr. p. 174 e n. 14; p. 180). In altri termini, se non capisco male, il Frammento piacentino potrebbe rappresentare la cristallizzazione in forma scritta di un componimento normalmente cantato e ritenuto a memoria (nella cui tradizione prevale quindi la componente orale), la cui intonazione viene per questo solo accennata.¹⁹ Temo che una distinzione di questo tipo possa rimettere in gioco l'idea, che si può ritenere improbabile per la tradizione dei testi lirici romanzi, ma che è stata ripresa in ambito musicologico a cominciare da Hendrik van der Werf, che la presenza di numerose varianti e errori nel testo verbale dei componimenti come in quello musicale possa dipendere dall'esistenza di una tradizione orale sia precedente sia contemporanea alla tradizione scritta, che avrebbe comportato una sorta di acutizzazione dei processi di innovazione dei testi.²⁰ Senza voler entrare nel merito di una questione molto complessa, vorrei solo sottolineare il fatto che la componente orale o mnemonica non comporta di necessità una maggiore variabilità dei testi. Lo si osserva ad esempio nella più antica tradizione scritta del canto liturgico, omogenea sin dalle origini, in cui la scrittura neumatica in campo aperto, cioè senza indicazione dell'altezza dei suoni, presupponeva la conoscenza a memoria delle melodie da parte del copista, che altrimenti sarebbe stato incapace di trascriverle, dal momento che il processo di copiatura non si limita a una riproduzione dell'immagine visiva.²¹ La maggiore variabilità delle melodie nei repertori non liturgici potrebbe dipendere a mio avviso dalla minore importanza del testo musicale, tanto che non mi sembra azzardato parlare di *tradizione musicale primaria* per i repertori liturgici e di *tradizione musicale secondaria* per i repertori non liturgici, dove le melodie non appartengono a un patrimonio universalmente condiviso, non presuppongono un'assimilazione derivante dalla pratica quoti-

19. Ricordo in proposito che Sabaino avanza invece l'ipotesi che la melodia fosse nota non solo in relazione al Frammento piacentino, profilando la possibilità del "cantasi come" (cfr. D. SABAINO, *Intonazioni d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Riflessioni e ipotesi sul rapporto musica-poesia nella carta ravennate 11518ter e nel frammento piacentino Archivio di Sant'Antonino*, cass. C. 49, fr. 10, in *Tracce*, cit., pp. 85-122, a p. 118).

20. Cfr. H. VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, Utrecht, Oostoeck, 1972, pp. 26-34; ID., *The extant Troubadours Melodies*, New York, presso l'Autore, 1984, pp. 3-11.

21. Sulla tradizione del canto liturgico nel medioevo si può vedere il bel saggio di M. LOCANTO, *Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano*, in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di G. BORIO, Pisa, ETS, 2004, pp. 31-87, dove si offre un'efficace sintesi critica sulle principali interpretazioni del rapporto tra oralità e scrittura.

diana, ma sono soggette a procedimenti di adattamento e di riscrittura fino alla sostituzione, senza che questo pregiudichi l'identità del componimento, mentre sin dai primi manoscritti adastematici del canto liturgico, risalenti all'VIII secolo, è palese l'uniformità delle lezioni, che sono addirittura coincidenti con le lezioni dei successivi manoscritti notati su rigo musicale, redatti alcuni secoli dopo, a riprova del fatto che ogni testo liturgico notato è prima di tutto un canto dalla precisa fisionomia. D'altra parte, la scorrettezza di un testo può dipendere semplicemente da una copiatura poco accurata e disattenta, una memorizzazione imperfetta può riguardare anche la trascrizione da un antigrafo, per cui le scorrettezze del sillabismo non possono essere considerate un argomento a sostegno dell'ipotesi di una trascrizione mnemonica.²²

Tornando alla Carta ravennate, sia che si tratti di una copia sia che si tratti di un originale, anche l'idea dell'adattamento melodico avanzata da Locanto potrebbe confermare il carattere secondario della tradizione musicale dei testi romanzati. Niente ci dice che il trascrittore del testo A, o al limite l'autore, abbia mai pensato che le strofe di canzone dovessero essere intonate con la melodia riportata nel documento (ammesso, naturalmente, che la melodia sia davvero da collegarsi alle strofe). Da questo punto di vista, dunque, la presenza della notazione non prova che il componimento poetico sia sempre stato cantato con quella intonazione (o sia stato pensato con quella intonazione dall'autore), ma rappresenta la testimonianza di una delle possibili modalità di ricezione ed esecuzione di quel componimento poetico.

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

Cercherò di chiarire alcuni aspetti della mia analisi, precisando in primo

22. Mi limito qui a ricordare i capitoli di A. DAIN, divenuti ormai un classico, sugli aspetti psicologici del procedimento di copiatura, nel vol. *Les manuscrits*, Paris, Les Belles Lettres, 1975³, e il saggio di C. SEGRE, *Dalla memoria al codice*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza, Messina, 19-22 dicembre 1991, a cura di S. GUIDA e F. LATELLA, Messina, Sicania, 1993, pp. 5-13, ora in *Id.*, *Ecdotica e comparatistica romanza*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 3-9.

luogo il senso delle espressioni “modalità esecutiva”, “composizione delle melodie” e “esecuzione (musicale) dei componimenti” da me impiegate nel passo sul rapporto tra testo e musica riportato da Carapezza. Le melodie che ci sono pervenute nei canzonieri sono a mio avviso una modalità esecutiva del testo verbale in quanto non rappresentano necessariamente l'unico modo di eseguire il testo verbale, non solo perché non si può escludere che ogni testo potesse anche essere recitato (si ricordi l'espressione di *De vulgari eloquentia*, II 8 4: «sive cum soni modulatione sive non»),²³ ma perché è ragionevole pensare, come dimostra la variabilità del testo musicale e la frequente pluralità di melodie associate a uno stesso componimento, che ogni componimento potesse essere intonato in vario modo. Da questo punto di vista chi compone l'intonazione per un testo o adatta a un testo un'intonazione preesistente, anche qualora si tratti dell'autore stesso del testo, non fa che scegliere una modalità esecutiva per quel testo, lo interpreta (esegue) musicalmente. In altri termini, testo e musica non possono essere messi sullo stesso piano: la musica è subordinata al componimento poetico, è un completamento del componimento poetico che pertiene alla sfera esecutiva. Va da sé che l'esecuzione concreta dei componimenti (il canto vero e proprio) solleva ulteriori e diversi problemi, a maggior ragione se si considera che le melodie trascritte nei canzonieri sono probabilmente solo indicative di una prassi esecutiva che poteva prevedere soluzioni diversificate, ad esempio riguardo al numero e al timbro delle voci o all'impiego degli strumenti. Vorrei anche sottolineare che il lavoro filologico sul *corpus* delle melodie dei trovatori e dei trovieri è ancora tutto da fare e che manca uno studio sistematico della *varia lectio* musicale in grado di chiarire per quanto è possibile i rapporti tra i manoscritti anche in relazione al testo verbale. Fino ad ora le analisi sul rapporto tra testo e musica in singoli componimenti o in singoli autori sono state spesso condotte senza tenere abbastanza in conto il problema dell'autorialità, cioè della reale attribuibilità di una determinata melodia all'autore del testo. La stessa Elisabeth Aubrey, nel libro citato da Carapezza, offre un'analisi delle caratteristiche stilistiche delle melodie dei trovatori suddividendole in rapporto alla collocazione cronologica dell'autore del testo e cercando di individuare i tratti melodici peculiari alle diverse generazioni di trovatori.²⁴ Lo sforzo è notevole, anche considerando la mancanza di specifici e univoci modelli di analisi, e indubbia la sua utilità per la riflessione sulle caratteristiche e le tecniche di composizione di questo tipo di monodia, ma

23. L'intero passo è riportato e commentato nel mio articolo 'Ars' e 'scientia', 'actio' e 'passio'. Per l'interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*, in «Studi medievali», xli 2000, pp. 1-38, a p. 23.

24. E. AUBREY, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis, Indiana Univ. Press, 1996, pp. 198-236.

non risponde di fatto a una domanda cruciale: le intonazioni conservate nei canzonieri sono davvero contemporanee ai testi o riflettono invece le scelte operate dai compilatori nel corso della tradizione manoscritta? Né l'omogeneità della *varia lectio* musicale, in caso di attestazione plurima di un componimento con la notazione, può bastare a sostenere l'ipotesi di autenticità.

Cerco di spiegarmi meglio. Un'analisi anche sommaria della tradizione del patrimonio melodico occitanico e oitanico è sufficiente a desumere alcune caratteristiche generali. Nel repertorio occitanico troviamo raramente casi di totale divergenza melodica per uno stesso componimento (troviamo comunque spesso varianti notevoli, paragonabili alle varianti redazionali del testo verbale), ma la relativa omogeneità potrebbe essere dovuta al fatto che i quattro canzonieri notati, *GRXW*, dipendono tutti dal collettore γ , appartengono cioè alla stessa famiglia e potrebbero aver attinto da uno stesso patrimonio di melodie collegato all'ambiente scriitorio dei testi.²⁵ Nel repertorio oitanico, invece, la pluralità delle intonazioni associate a uno stesso componimento è più frequente, ma in genere riflette la ripartizione in famiglie individuata sulla base del testo verbale: in linea di massima, si rivelano analoghe o identiche le melodie appartenenti a canzonieri imparentati e dissimili o in tutto diverse le melodie appartenenti a canzonieri riconducibili a famiglie diverse. I casi che contraddicono questa linea di tendenza possono essere spesso messi in rapporto con l'esistenza di *Liederbücher*, ad esempio per autori come Thibaut de Champagne o Adam de la Halle,²⁶ o con la possibilità della trasmissione orizzontale e dell'esistenza di collettori di melodie di provenienza diversificata. È auspicabile quindi che la «dominanza musicale», definizione che a p. 177 Carapezza attribuisce a Asperti e che costituisce senza dubbio uno dei tratti peculiari della tradizione manoscritta oitanica, sia vista e precisata anche attraverso un accurato studio dei dati documentari di cui disponiamo.²⁷

25. D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di L. LEONARDI, Torino, Einaudi, 1993², pp. 89-98.

26. Com'è noto, l'esistenza di specifici *Liederbücher* per la produzione di Thibaut de Champagne e Adam de la Halle è stata supposta da E. SCHWAN, *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886, pp. 223-30. Sul *Liederbuch* di Adam de la Halle si può vedere il saggio di L. FORMISANO, *Sul libro di poesia di Adam de la Halle*, in «*Carmina semper et citharae cordi*». *Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, a cura di M.-C. GÉRARD-ZAI, P. GRETTI, S. PERRIN, Ph. VERNAY, M. ZENARI, Genève, Slatkine, 2000, pp. 227-46. Un'ultima riflessione sul *Liederbuch* nella tradizione manoscritta della lirica romanza è offerta ora da L. LEONARDI, *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avallé*, in «*Liber*», «*Frammenta*», «*libellus*» prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle. Atti del Seminario internazionale di studi, Bergamo, 23-25 ottobre 2003, a cura di F. Lo Monaco, L.C. ROSSI, N. SCAFFAI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 3-21, alle pp. 11-15.

27. In questa parte di discussione riprendo concetti già espressi in un mio precedente

L'urgenza di una riflessione metodologica e di un serio lavoro filologico sulla musica della lirica romanza delle Origini emerge tra l'altro da un orientamento, sostenuto principalmente come si è visto da van der Werf, ma ripreso anche nei lavori di Elisabeth Aubrey, a cui Carapezza fa riferimento nella n. 19, che tende a sottolineare il carattere prevalentemente orale della tradizione, e che pertanto è difficilmente condivisibile alla luce di quanto si ritiene perlopiù acquisito per le modalità di trasmissione dei repertori lirici, soprattutto riguardo al ruolo primario svolto dalla scrittura sin dalla fase di produzione dei primi testi, come chiarisce Avalor, confermando nella sostanza la tesi di Gröber.²⁸ La posizione della Aubrey andrebbe quindi distinta, contrariamente a quanto fa Carapezza, da quella di Avalor – per il quale inoltre la «salda tradizione musicale» è pur sempre una tradizione scritta, in quanto desumibile dall'esame della *varia lectio*, e non è immune da rifacimenti –²⁹ e il passo della studiosa riportato da Carapezza andrebbe letto nel contesto in cui è collocato. Si scoprirebbe così che per la Aubrey la ragione delle diversificazioni melodiche va messa in rapporto con la nuova «book culture» affermata a partire dalla seconda metà del XIII secolo, che avrebbe cambiato le caratteristiche estetiche dei componimenti «from *mouvance* to *fixity*», sia per il testo verbale sia per il testo musicale, soggetto a regolarizzazioni strutturali e melodiche estranee all'assetto originario, dal momento che «the scribes themselves were “performers”». Per la Aubrey, non solo la tradizione dei testi lirici sarebbe rimasta a lungo una tradizione orale, secondo la linea interpretativa di van der Werf, ma anzi proprio la tradizione orale avrebbe in qualche modo salvaguardato l'originaria identità estetica, mentre l'avvento di una tradizione scritta avrebbe contribuito a modificarla, sebbene, nel caso delle melodie, non profondamente. La natura originaria delle melodie potrebbe essersi conservata grazie alla breve durata della fase scritta, iniziata contemporaneamente al tramonto della produzione, soprattutto nel repertorio dei trovatori, dove la distanza tra epoca di

lavoro, a cui rimando per i dettagli: *Contrafacta veri o presunti nella lirica romanza delle Origini*, in 'Contrafactum'. *Copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII Convegno Interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004, i.c.s.

28. AVALOR, *I manoscritti*, cit., p. 28: «Quanto al problema della tradizione orale, dirò subito che la tesi sostenuta più di ottanta anni fa dal Gröber mi pare ancora la più convincente. Che i trovatori in genere scrivessero o dettassero le loro canzoni è, tanto per cominciare, un fatto che nessuno pensa più di revocare in dubbio, tenuto conto della estrema complessità formale della loro composizione»; ivi, p. 29: «Che però tra l'originale e i codici pervenutici ci siano sempre stati, tranne per poche canzonette popolari, fogli volanti, libretti, scartafacci, ecc. [...], risulta altrettanto evidente».

29. Ivi, p. 96: «L'analisi delle melodie trasmesse da più di un manoscritto rivela molto spesso l'esistenza di una salda tradizione musicale»; «dove muta invece la sostanza stessa della melodia, è difficile dire se si tratti di varianti d'autore o di rifacimenti».

composizione e tradizione scritta delle melodie è maggiore rispetto ai trovieri, le cui intonazioni sarebbero state quindi maggiormente interessate dai cambiamenti prodotti dalla scrittura:

As written texts led to more written texts – i.e., when a written tradition supplanted or eclipsed the oral one – the songs perhaps became more fixed, and their nature may have changed. Even though there is evidence that melodies were being written down by the early thirteenth century, as van der Werf has pointed out, there is a little evidence of a systematic transmission from one written copy to another until the end of the century. So whatever changes that a “book culture” may have worked on the melodies would not be realized until the time when the art of the troubadours and the trouvères was coming to a close.

Furthermore, because the texts may have had a longer written tradition than did the melodies, the preserved poems may be more distant than the preserved melodies from the actual performed tradition of the troubadours who composed them. The extant melodies, then, might represent more closely the ways in which the earlier troubadours composed and sang than has been thought. In this way, there is a significant difference between the troubadour and the trouvère repertoires, since in the latter the melodies were recorded earlier and more numerous.³⁰

Depurata dalla poco probabile eventualità che i testi provenzali conservati siano più lontani dalla veste originaria di quanto non lo siano le melodie, l'ipotesi della Aubrey presenta qualche aspetto di novità rispetto all'idea, sostenuta da van der Werf, che le varianti melodiche e la pluralità di melodie per uno stesso componimento siano dovute alle trasformazioni subite nel corso di una tradizione fortemente influenzata dall'oralità, ma mi sembra comunque non del tutto compatibile con quanto al momento si sa sui rapporti tra i manoscritti provenzali notati, che, come ho già ricordato, provengono con ogni probabilità da uno stesso ambiente scrittoria con interessi musicali, in cui venivano confezionati anche canzonieri francesi, come dimostra il fatto che i canzonieri provenzali contrassegnati con le sigle *X* e *W* sono in realtà sezioni di due dei più antichi e importanti canzonieri francesi (*U* e *M*) e che diverse melodie sono comuni ai due repertori.³¹ L'analisi sistematica della tradizione mano-

30. AUBREY, op. cit., pp. 30-31.

31. Contribuiscono a evidenziare i rapporti dei manoscritti provenzali risalenti a *y* con la tradizione oitanica anche le recenti ricerche di Luca Barbieri sui testimoni della cosiddetta terza tradizione: «La particolare frequenza dei testi dotati di notazione manoscritta nei mss. PSUc potrebbe sottolineare il rapporto di questi testimoni con le fonti dei canzonieri musicali occitanici giunti fino a noi. Si pensi in particolare al canzoniere G, del quale si chiarirà più avanti il rapporto con la “terza tradizione” e in particolare con PS [...], e ai canzonieri di origine francese W e X. Un contatto di PSUc con modelli francesi potrebbe spiegare la presenza in questi canzonieri occitanici di numerose forme linguistiche e grafiche di origine oitanica» (L. BARBIERI, “*Tertium non datur*”? Alcune riflessioni sulla “terza tradizione” manoscritta della lirica trobadorica, in «Studi medievali», XLVII 2006, pp. 497-548, a p. 502 n. 18).

scritta diventa dunque necessaria operazione preliminare a ogni valutazione di carattere stilistico, soprattutto rispetto all'autenticità e alla paternità delle melodie in rapporto ai testi. Mi sembra inoltre di capire che la Aubrey utilizzi, non senza qualche forzatura, quanto è stato osservato, ad esempio da Sylvia Huot,³² riguardo al rapporto tra letteratura e tradizione libraria – che avrebbe influenzato l'elaborazione e la riscrittura dei testi, determinando tra l'altro nuove soluzioni nell'organizzazione delle sillogi e modifiche nella realizzazione dei generi (si pensi ai "canzonieri d'autore", alle farciture liriche dei romanzi, alla tipologia degli apparati iconografici) –, riguardo cioè ad aspetti macrotestuali o paratestuali, per la valutazione della tradizione manoscritta dei testi lirici e della relativa *varia lectio*, che darebbe certo risultati più sicuri se sostenuta in primo luogo dagli strumenti e dai metodi della filologia applicata ai singoli testi.³³ L'idea, di per sé interessante e plausibile, che la responsabilità dei processi di trasformazione delle melodie non vada tanto attribuita alla prassi esecutiva vera e propria, all'attività performativa dei giullari, quanto a una *prassi scrittoria performativa* (non tradizione orale ma operazioni di riscrittura delle modalità di esecuzione), andrebbe estesa anche alle fasi della tradizione manoscritta anteriori alla compilazione dei canzonieri e calata nell'ambito di una ricerca che affronti la collazione tra le melodie e le varianti melodiche dei manoscritti, sia francesi sia provenzali, per individuarne i rapporti, l'ambiente di provenienza, le caratteristiche della tradizione e il reale impiego rispetto a modalità esecutive che tendevano a rinnovarsi nel tempo:³⁴ un punto di vista che potrebbe certo aiutarci, forse più di altri, a capire meglio il linguaggio rit-

32. *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca-London, Cornell Univ. Press, 1987.

33. Anche nel caso di tradizioni particolarmente attive, la variabilità delle lezioni, se non permette una restituzione testuale univoca, non dovrebbe comunque scoraggiare dal tentare una razionalizzazione dei dati, secondo una linea di condotta indicata da G. CONTINI (*Filologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1977, vol. II pp. 954-72, ora in ID., *Breviario di edotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1990², pp. 3-66, alle pp. 31-32; *La critica testuale come studio di strutture*, negli Atti del II Congresso internazionale della Società italiana di storia del diritto, Venezia, 18-22 settembre 1967, Firenze, Olschki, 1971, pp. 11-23, ora in *Breviario di edotica*, cit., pp. 135-48, alle pp. 146-47).

34. Significativo il caso della canzone RS 1503 *Quant je voi pluz felons rire*, che nel canzoniere M viene nuovamente copiata su una parte rimasta in bianco da una mano recenziere in una scrittura analoga a quella dell'unico testimone del Fiore e di altri mss. francesi datati, tutti risalenti all'ultimo terzo del XIII secolo (cfr. GUIOT DE DIJON, *Canzoni*, cit., pp. xxx-xxxi e n. 27), e corredata di un'intonazione (in notazione franconiana, coeva alla scrittura verbale), che è diversa in ognuna delle strofe della canzone (ivi, pp. 67-68), secondo una modalità non altrimenti attestata, che potrebbe essere rispecchiata in un passo delle *Leys d'Amors* dove si fa riferimento all'uso improprio di melodie mensurate per il genere della *dansa* (ivi, p. xxxvi).

mico e melodico della monodia non liturgica, le tecniche di composizione e di adattamento delle intonazioni, l'impiego delle strutture formulari e modali, la tipologia stilistica, anche e soprattutto rispetto ai testi, al loro contenuto, alle loro caratteristiche fonetiche, prosodiche e formali, alla storia della loro tradizione e ricezione; potrebbe insomma aiutarci a capire cosa davvero fosse una canzone nel medioevo.

MARIA SOFIA LANNUTTI
Università di Pavia