

SUL « DIVORZIO TRA MUSICA E POESIA »  
NEL DUECENTO ITALIANO

AURELIO RONCAGLIA  
(ROMA)

1. 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, ed anche germanici) sia il mutato rapporto fra parola e musica, in dipendenza da condizioni socioculturali diverse da quelle d'Oltralpe. Tuttavia m'avvedo bene, che di questo convincimento — certo non soltanto mio — risulta difficile tradurre in asserzioni fattuali e definire con sicurezza, nella loro portata e nei loro limiti, inferenze ricavabili solo da una documentazione sfuggente e in prevalenza da argomenti *e silentio*.

Aporie e contraddizioni della critica non daranno, in queste condizioni, motivo a stupore; si piuttosto a riflessione. « C'est un problème insoluble, dans l'état actuel de nos connaissances, que de savoir si les compositions de l'École sicilienne furent chantées ou récitées sans mélodie » concludeva, vent'anni or sono, uno tra i più documentati e prudenti indagatori della tradizione trovatoresca: il compianto amico István Frank.<sup>1</sup> « Nella poesia di Federico II e dei Siciliani, le parole non furono mai disgiunte dalla musica » aveva recisamente affermato, pochi anni prima, il musicologo siciliano Ottavio Tiby,<sup>2</sup> generalizzando l'opinione del Cesareo, secondo cui « ancora nella prima metà del secolo XIII, la canzone, in Italia, era, il più spesso, veramente cantata ».<sup>3</sup> Al contrario Vincenzo De Bartholomaeis definiva quella dei Siciliani come una « poesia destinata alla lettura, non al canto o alla recitazione...; opera, in una parola, di uomini da penna, non da liuto »:<sup>4</sup> e sulla stessa linea il Contini considera oggi pacifica la soluzione negativa: « Naturalmente, il Notaio si riconnette a una fase poetica or-

mai del tutto letteraria, svincolata dalla melodia », <sup>5</sup> e sottolinea « l'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, d'averne in tutto disgiunta la poesia dalla musica », l'instaurazione del « divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica, che la collaborazione d'un qualche 'magister Casella' ('*sonum dedit*') a libretti più che mai autonomi sovrappiunge semmai perentoriamente a sancire ». <sup>6</sup>

2. Se oggi i più autorevoli rappresentanti della filologia letteraria si mostrano generalmente disposti ad ammettere che i Siciliani si distinguono dai loro predecessori d'Oltralpe per « il fondamentale divorzio della poesia dalla musica », <sup>7</sup> l'adesione dei competenti in filologia musicale si direbbe meno persuasa, non scompagnata da riserve.

« Non si può dire con sicurezza — scrive il Monterosso <sup>8</sup> — che la poesia italiana, a differenza di quella franco-provenzale del medesimo periodo, preferisse fare a meno della musica, non bastando a suffragare tale ipotesi la prova negativa costituita dalla scarsissima consistenza del patrimonio musicale, a noi giunto, del Duecento italiano ». A suo avviso, « versi con melodie...non dovevano... essere nemmeno tanto rari ». Anzi: « le canzoni in volgare italico erano certamente cantate, almeno la gran parte di esse; ma la musica doveva essere presa a prestito da altre fonti, di varia e disparata provenienza, e adattata alla struttura metrica da musicisti certo abili, ma più come 'trascrittori' o 'rielaboratori' di musiche altrui che non come creatori originali ».

Contro la persistente « opinion that all mediaeval poetry was sung », il Marrocco <sup>9</sup> allinea molte buone ragioni, atte a suffragare la conclusione « that in the thirteenth and fourteenth centuries the canzone as well as the sonnet were strictly poetic art-forms not conceived or intended for a musical setting »; ma finiva poi col proporre dubitativamente « a most difficult choice: — (1) that the music of the canzone in Dante's time was improvised...; or (2) that the canzone was no longer sung but recited to an improvised instrumental accompaniment ». Né in questa sede occorrerà ricordare come il Pirrotta <sup>10</sup> abbia più d'una volta evocato « il suono della musica non scritta », « il costume diffuso d'una poesia cantata che sembra quasi avere intenzionalmente evitato lo strettoie d'una notazione »; e come su questa base, pur concedendo che l'accompagnamento musicale dovesse venire « spesso abbandonato » (specialmente per componimenti piegati a funzioni di corrispondenza o politiche), abbia dichiarato un'esplicita propen-

sione a credere che, anche per la nostra prima lirica, « si tratti il più delle volte di poesia cantata in senso proprio ».

3. Ho però l'impressione che a differenziare l'atteggiamento degli storici della letteratura da quello dei musicologi sia non tanto un divario sostanziale di valutazioni presuntive, quanto piuttosto la tendenza a focalizzare il rispettivo interesse su aspetti diversi d'un problema oggettivamente complesso.

È naturale che ai musicologi interessi in primo luogo la presenza o l'assenza del fatto musicale, che a loro preme anzitutto accertare se nell'attualizzazione sociale le composizioni poetiche fossero o non fossero usualmente legate al supporto di melodie, « non importa — precisa esplicitamente il Monterosso — se originali o mutate, se scritte dallo stesso poeta o da un musicista di professione ». Altrettanto naturale è che agli storici della letteratura interessi invece soprattutto la nativa autonomia della creazione letteraria: il subentrare al tipo trovatoresco del poeta-musico d'un tipo nuovo, diciamo umanistico, di poeta-letterato, il quale opera solo sulla materia verbale, certo attenendosi a una tradizione di schemi strofici originariamente vincolati alla forma musicale e sempre suscettibili d'una riattualizzazione della loro potenziale musicalità, ma svolgendo la propria attività compositiva su un piano d'autonomia tecnica ormai piena, praticamente del tutto svincolato dall'eventuale supporto melodico che un musicista professionista sopravvenga in un secondo tempo a fornirgli.

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

Di questo processo vorrei qui ricapitolare sommariamente le fasi, richiamando l'attenzione sulle testimonianze rese dagli stessi poeti all'interno di loro componimenti. Si tratta d'un materiale documentario la cui portata, sia per le specificazioni particolari, sia per la visione d'insieme, non mi pare sia stata valutata a fondo. Cercherò d'estrarne almeno qualche indicazione, senza pretendere a una sistematicità esaustiva.

4. Il trovatore, normalmente, componeva insieme versi e musica:

Fetz Marcabru los motz e l so.<sup>11</sup>

La sua ricerca artistica procedeva di pari passo nelle sottigliezze della tessitura verbale e nel raffinemento dell'espressione melodica:

c'aissi vauc entrebescant  
los motz e l so afinant,<sup>12</sup>

dice Bernart Marti, ed esalta alla pari la dignità dell'una e dell'altra arte:

de far sos novelh e fres  
so es bella maestria,  
e qui bels motz lass'e lia  
de belh'art s'es entremes.<sup>13</sup>

Di più lo stesso autore si faceva spesso anche esecutore: cioè cantava in pubblico il proprio componimento, accompagnandosi con la viella:

Una chansoneta fera,  
voluntiers l'aner'a dir,<sup>14</sup>

esordisce Raimbaut d'Aurenga, dove *faire* - 'trovar vers' e *dir* = 'chantar so', come risulta da Jaufre Rudel:

No sap chantar qui so non di  
ni vers trobar qui motz non fa.<sup>15</sup>

Naturalmente, non tutti avranno posseduto in egual misura le diverse qualità di buon poeta, buon compositore di melodie, buon cantore e buon suonatore. Ne abbiamo conferma scorrendo i giudizi delle *vidas*. Pons de Capdoill « sabia be trobar e violar e cantar »;<sup>16</sup> Richart de Berbezill « ben cantava e disia sons e trobava avinentemen motz e sons »;<sup>17</sup> Gausbert de Poicibot « saup ben letras e ben cantar e ben trobar ».<sup>18</sup> Invece, Aimeric de Peguilhan « apres canzos e sirventes, mas molt mal cantava »;<sup>19</sup> Gaucelm Faidit « fetz molt bos sos e bos motz », ma « cantava peiz d'ome del mon »<sup>20</sup> (tutt'al contrario di Peire Vidal, che « cantava meils d'ome del mon »<sup>21</sup>); Elias Cairel « mal cantava e mal trobava e mal violava e peichs parlava », ma « ben escrivia motz e sons »<sup>22</sup> (che — come osserva lo Zii-  
no — è « un'informazione molto precisa a favore della tradizione scritta »).<sup>22a</sup>

5. Le due qualità ch'è più facile trovare disgiunte nella valutazione sono, come si vede, quelle d'autore ed esecutore: e sono, com'è logico, le prime che troviamo anche fisicamente separate, distribuite tra individui diversi.

Oltre a cantare le proprie composizioni in prima persona, già i trovatori più antichi erano soliti affidarne l'esecuzione e la divulgazione a giullari, ossia a cantori professionali, ed anche (se bene interpretiamo gli accenni dei testi stessi) ad altri intermediari occasionali. Di Guglielmo IX sappiamo<sup>23</sup> che « miserias captivitatis suae, ut erat iocundus et lepidus..., coram regibus et magnatis atque Christianis coetibus multotiens retulit rhythmicis versibus, cum facetis modulationibus »; ma l'autore stesso, contestualmente ad un significativo vanto d'eccellenza nella composizione originale di parole e musica,

que'l motz son faitz tug per egau  
comunalmens,  
e'l son, et ieu meteis m'en lau,  
bo's e valens,

esplicita un invio per interposta persona:

a Narbona, mas ieu no'i vau,  
sia'l prezens  
mos vers, e vueil que d'aquest alu  
me sia guirens.<sup>24</sup>

È chiaro che, per poter confermare la doppia lode, il destinatario doveva venire a conoscenza del componimento nella sua integrità poetico-musicale: il latore doveva essere un cantore, o doveva recare con sé un testo scritto comprendente anche la notazione musicale.

All'invio del componimento sotto forma di messaggio scritto accenna esplicitamente la *tornada* (che non vedo motivo di considerare, con lo Jeanroy, apocrifia) d'un altro *vers* del medesimo Guglielmo IX:

Monet, tu m'iras al mati,  
mo vers portaras el borssi,  
dreg a la molher d'en Guari  
e d'en Bernat.<sup>25</sup>

Ben s'intende che la trasmissione poteva effettuarsi anche senza sup-

porto di scrittura. Jaufre Rudel invia un canto a Ugo Bruno di Lusignano, affidandolo solo alla memoria del giullare « Figlioccio »:

Senes breu de pargamina  
tramet lo vers que chantam  
en plana lengua romana  
a'n Hugo Brun per Filhol.<sup>26</sup>

Ma, sebbene il Gennrich abbia creduto di poterne dedurre il contrario,<sup>27</sup> una tale formula d'invio conferma che il supporto della scrittura era normale, che la trasmissione implicava normalmente l'uso di rotuli pergamenei.

D'altra parte, a destinatari non analfabeti il semplice scritto poteva bastare, senza bisogno d'altri intermediari:

Pois messatger no'lh trametrai  
ni a me dire no's cove,  
negu cosselh de me no sai;  
mais d'una re me conort be:  
ela sap letras et enten,  
et agrada'm qu'eu escria  
los motz, e s'a leis plazia  
legis los al meu salvamen:

così Bernart de Ventadorn.<sup>28</sup>

6. Il componimento trovatoresco si configura, insomma, simultaneamente sotto due aspetti: come messaggio scritto, offerto alla lettura, e come attuazione canora, offerta all'audizione. A questi due aspetti sembra riferirsi Bernart de Ventadorn, quando nella chiusura d'una canzone fa appello a due distinti intermediari: un giullare esecutore e un messaggero per il recapito a un confratello d'arte:

Ma chanson apren a dire  
Alegret; e tu, Ferran,  
porta la m a mo Tristan  
que sap be gabar e rire.<sup>29</sup>

Il giullare può anche essere intermediario tra l'autore e un « messaggero »:

Garso, ara'm chantat

ma chanso, e la'm portat  
a mo Messager;<sup>30</sup>

ma più spesso il giullare è direttamente incaricato del recapito al destinatario, come in Guiraut de Bornelh:

Joglars, ab aquestz sos noveus  
te n vai, e ls portaras de cors  
a la bela;<sup>31</sup>

e in Bertran de Born:

Mo sirventes port de vielh e novel  
Arnautz joglars a Richart, que'l capdelh.<sup>32</sup>

Le due funzioni di esecutore e di messaggero sono dunque cumulabili in una medesima persona, e questa può anche non essere un giullare stipendiato, se così, come indice di condizione non giullaresca, va interpretato l'epiteto di « cortese », con cui Bernart gratifica Huguet:

Huguet, mos cortes messatgers,  
chantat ma chanso volonters  
a la reina dels Normans.<sup>33</sup>

Anche il Corona cui Bernart affida un componimento da portare a Narbona -

Lo vers mi porta, Corona,  
lai a midons a Narbona<sup>34</sup>

- non doveva essere un giullare, un subalterno, se altrove Bernart gli rivolge un saluto amichevole, da pari a pari:

Corona man salut et amistatz.<sup>35</sup>

Ad esecutori professionisti si rivolge Peire d'Alvernhe:

Chantadors, lo vers vos fenis:  
aprendetz la comensansa;<sup>36</sup>

mentre Bertran de Born può rivolgersi addirittura al re, perché agli esecutori professionisti dia non solo l'ordine, ma altresì l'esempio personale:

Vuolh sapcha'l reis et aprenda  
de son grat, e fassa chantar

mo sirventes al rei navar  
e per Castela l' estenda.<sup>37</sup>

7. Le condizioni di trasmissione e naturalmente le qualità dell'attuazione musicale variavano insomma con le occasioni, secondo la diversa qualità degli intermediari, i quali non sempre erano cantori professionali, e potevano anche non essere buoni cantori. Su tale varia fenomenologia doveva evidentemente influire la stessa qualità e capacità dei differenti autori, che non possiamo presumere tutti ugualmente dotati e preparati sotto il profilo tecnico.

Peire d'Alvernhe, del quale la *vida* attesta che « trobet ben e cantet ben, e fo...aquei que fez los meillors sons de vers que anc fosson faichz », <sup>38</sup> si preoccupava che l'esecuzione dei propri canti restasse affidata solo a cantori qualificati, come si vantava d'essere lui stesso:

Ab fina joia comensa  
lo vers, qui bels motz assona,  
e de re no i a faillesa;  
mas no m'es bon que l'apreigna  
tal cui mos chans non conveigna,  
qu'ieu non vuoill avols chantaire  
— cel que tot chan desfaissona —  
mon doutz sonet torn'en bram.<sup>39</sup>

(un'espressione che, sia detto tra parentesi, conferma contro Bartsch l'integrazione proposta dallo Jeanroy al v. 30 della « chansoneta nueva » già falsamente attribuita a Guglielmo IX: « dic e man que chan e no bram »).<sup>40</sup> Così Raimbaut d'Aurenga, in quel pezzo di straordinario virtuosismo verbale ch'è la canzone della « flors enversa »:

A midons lo chant e'l sisle  
clar, qu'el cor l'en intro'l gisle,  
selh que sap gen chantar ab joy,  
que no tanh a chantador croy.<sup>41</sup>

Invece Guiraut de Bornelh — il quale, se stiamo alle ironie di Peire sul suo « chantar magr'e dolen », <sup>42</sup> non doveva essere molto dotato sotto il rispetto canoro — da un lato, teste la *vida*, « menava ab se dos chantadors que cantavon las soas chansos », <sup>43</sup> dall'altro, difendendo in tenzone appunto con Raimbaut il « trobar leu », dichiarava paradossalmente di

considerare vantaggioso che le sue melodie fossero cantate senz'arte, magari storpiate da un arrocchito, giacché non le aveva composte per cantori stipendiati, ma per tutti:

mos sos lev'atz  
c'us enraumatz  
lo'm deissazec e'l diga mal,  
que no'l dei ad home sesal.<sup>44</sup>

Il suo ideale era che i suoi canti divenissero popolari, e a questo ideale di larga diffusione si dichiarava pronto a sacrificare la qualità dell'esecuzione:

non a chant pretz enter  
can tuch no'n son parsoner:  
qui que's n'azir, me sap bo  
can auch dire per contens  
mo sonet rauquet e clar  
e l'auch a la fon portar.<sup>45</sup>

8. Per un verso, la disgiunzione tra autori ed esecutori è senza dubbio indice positivo d'una diffusa civiltà musicale. Cantano i poeti-musici, autori ad un tempo di parole e di melodie; cantano i giullari, diffusori delle une o delle altre; canta con loro il pubblico: gli aristocratici cui le canzoni sono in primo luogo destinate, ma anche gli strati borghesi e popolari che le hanno recepite; cantano i re e cantano le portatrici d'acqua; voci esili e roche si sforzano di consuonare con voci piene e bene educate.

Per un altro verso, la stessa diffusione sociale delle creazioni trovatoresche, con le connesse inevitabili disuguaglianze di capacità naturali e di preparazione tecnica, costituisce il punto d'avvio d'un processo di specializzazione, che investe anche il rapporto tra parole e musica, compromettendo l'unità genetica.

I trovatori musicalmente più raffinati guardano con non celato disdegno la moltitudine degli improvvisati cantori:

qu'entrametre en aug cen pastors,  
c'us no sap que's mont'o's dissen,<sup>46</sup>

deplora Peire d'Alvernhe. Il passo può glosarsi, per quanto attiene all'espressione *mont'o's dissen*, con riferimento a quella che i teorici chia-

mavano *elevatio* e *depositio* del canto: l'*ascendere* o il *descendere* della linea melodica secondo il *motus musicus*. Si potrà citare, per esempio, Guido di Charlieu: « Tria enim in cantu consideranda sunt: natura, quantitas, qualitas. Natura in dispositione, quantitas in progressionem, qualitas in compositione. Dispositionem facit simplicium convenientium ordinatio; progressionem *elevatio* et *depositio*; compositionem tarditas morarum, saltuum levitas et circuitum variatio... Quantitas deinceps progressionis consideranda est, quantum videlicet cantus progrediatur *ascendendo* vel *descendendo* »<sup>47</sup> Si potrà d'altra parte confermare la diffusione di questa terminologia tecnica anche in ambito volgare, citando dal *Brut* di Wace:<sup>47a</sup>

Mult oissiez orgues suner  
e clers chanter e orgener,  
voiz abaissier e voiz lever,  
chanz avaler e chanz munter;

o dalla *Chronique* di Philippe Mousket:<sup>47b</sup>

... l'art de canter  
et d'abaissier et de monter.

Ma quel che soprattutto importa rilevare nelle parole di Peire è il non dissimulato disprezzo per il rozzo canto dei « pastori », privi di consapevolezza tecnica: lo stesso che si può cogliere anche in Jaufre Rudel:

Las pimpas sian als pastors  
e als enfans burdens petitz.<sup>48</sup>

Questo disprezzo per la pratica non illuminata dalla speculazione teorica è tradizionale nei trattatisti medievali. Le sue radici possono farsi risalire a Boezio: « Quanto igitur praeclarior est scientia musicae in cogitatione rationis, quam in opera efficiendi atque actu! Tantum scilicet quantum corpus a mente superatur... ».<sup>49</sup> Ne discende la distinzione tra *musicus* e *cantor*, netta già in Isidoro,<sup>50</sup> e naturalmente rafforzata poi dall'invenzione d'una semiografia musicale atta a superare i limiti d'una tradizione solo orale e mnemonica, come quella cui lo stesso Isidoro si riferiva (« nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt »).<sup>51</sup> Non è caso che proprio sotto il nome di Guido d'Arezzo — l'in-

ventore del sistema semiografico su cui si fonderà tutta la tradizione moderna — vadano i versi sprezzanti:

Musicorum et cantorum magna est distancia:  
isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica;  
nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia!<sup>52</sup>

L'espressione è più temperata, ma identico il concetto, in Odone di Cluny: « ignorata musica de cantore joculatorem facit ».<sup>53</sup> Tra « cantor per usum » e « cantor per artem » tutti fan distinzione.<sup>54</sup>

9. La coscienza tecnica agisce dunque come stimolo alla disgiunzione; ed è naturale che le conseguenze non restino limitate all'interno del fatto musicale, al rapporto tra autore ed esecutore, ma investano anche la relazione tra fatto musicale e fatto letterario. Lo svilupparsi di tale tendenza risulta evidente se — spostando l'attenzione dal secolo XII ai seguenti, cioè dall'età della fioritura creativa all'età della diaspora e della sedimentazione (cui direttamente si collegano i primi rimatori italiani) — guardiamo al modo come i testi trobadorici sono raccolti e trasmessi nei canzonieri, e alle valutazioni critiche delle *vidas* e *razos* che in alcuni canzonieri accompagnano i testi.

È noto che i nove decimi dei componimenti trobadorici a noi giunti, ci sono giunti spogli della veste musicale: su un repertorio di 2542 testi, le melodie registrate sono solo 264. Le liriche provenzali sono conservate in sillogi tra le quali sono in stragrande prevalenza quelle di natura puramente letteraria; su un centinaio di canzonieri, solo quattro — e tutti tardivi, non anteriori alla seconda metà del XIII secolo — sono provvisti di notazioni musicali; e anche in questi la notazione delle melodie è limitata a una piccola parte dei testi. Il canzoniere R contiene più di 1100 componimenti poetici, per 696 dei quali è predisposta, sotto le parole della prima strofa, la rigatura destinata ad accogliere le note musicali; ma la notazione è effettivamente presente solo in 160 casi. Il canzoniere G ha la rigatura musicale per 169 canzoni, note solo per 81.<sup>55</sup>

Questo vistoso contrarsi della tradizione musicale rispetto alla letteraria è spiegabile appunto con ragioni tecniche. I comuni copisti ignorano la semiografia musicale: per trascrivere le notazione occorrono amanuensi specializzati: i quali intervengono a compiere il proprio lavoro, non diver-

samente dagli specialisti rubricatori e miniatori, per lo più solo dopo che i testi siano stati raccolti e trascritti da altri; né possono provvedervi se non in misura limitata, secondo l'occasionale disponibilità dei modelli. L'unità di parola e musica si ricomponne dunque, quando ciò accada, per tramite generalmente distinti.<sup>55a</sup>

Che, nella maggior parte dei casi, l'interesse dei committenti andasse ai testi poetici prima che alle melodie, appare comunque evidente, se quelli si raccoglievano e si leggevano anche prescindendo da queste; ed è ragionevole pensare che tale tendenza sia stata favorita dall'affermarsi di generi, come il romanzo, destinati alla lettura e non al canto (« littera sine musica »).<sup>56</sup> In ogni caso, ciò presuppone, almeno nella coscienza degli utenti, una sostanziale autonomia dei valori poetico-letterari rispetto ai valori musicali. Significativi, a conferma, certi giudizi critici che si leggono nelle *vidas*: per esempio su Jaufrè Rudel, che « fez... mains vers ab bons sons ab paubres motz »,<sup>57</sup> o su Albertet de Sisteron, che analogamente « fez assatz de cansos, que aguen bons sons e motz de paubra valensa ».<sup>58</sup>

10. Nelle *Vidas* si trova anche altro. Si trovano, ad esempio, accenni a una specificazione d'attività anche a livello creativo. Parlando dei quattro trovatori d'Uisel — « Gui d'Uisel... e sos cosins N'Elias... e li dui sei fraires... N'Ebles e... Peire » — l'anonimo biografo specifica: « Tuich quatre eron trobador. Gui trovava bonas cansos, e N'Elias bonas tensos, e N'Ebles las malas tensos, e 'N Peire descantava tot quant li trei trovavon », cioè, se si accetta la traduzione adottata dal Boutière: « Pierre composait les mélodies de tout ce que 'trouvaient' les troies autres »,<sup>59</sup> onde il commento dello Hoepffner: « La *vida* ne connaît Peire que comme musicien ».<sup>59a</sup>

In verità, che la *vida* intenda proprio descrivere una divisione del lavoro tra un musico e tre letterati, nell'ambito d'una collaborazione familiare, appare tutt'altro che sicuro. Personalmente, credo che abbia ragione chi ha interpretato *descantava* nel senso di 'parodiava', ossia 'distorceva polemicamente ad opposta intenzione': col che si rientrerebbe piuttosto nella fenomenologia dei *contrafacta*.<sup>59b</sup> Ma per l'appunto la pratica ben nota dei *contrafacta* — componenti che utilizzano una melodia preesistente, ripetendo lo schema metrico, e per lo più anche le rime, del modello cui quella melodia era originariamente legata — conferma che non necessariamente e

non sempre gli autori delle parole erano identici agli autori delle melodie.

Converrà sottolineare che si tratta d'una pratica assai più diffusa di quanto non risulti dai pochi casi in cui un canzoniere musicale presenta materialmente una medesima melodia sotto due testi diversi: come, per esempio, accade in R per Guiraut de Bornelh, *No posc sofrir qu'a la dolor*, e Peire Cardenal, *Ar mi posc ieu lauzar d'amor*.<sup>59c</sup> Converrà rammentare specialmente che a denunciare il *contrafactum* sono, qualche volta, esplicite indicazioni in rubrica o addirittura all'interno dei testi stessi. Innanzi all'*enueg* del Monaco di Montaudon, *Fort m'enoja, s'o auzes dire*, una rubrica di R avverte « el so de la rassa »: il riferimento è a *Rassa, tan derts e mont'e pueia* di Bertran del Born, come conferma il confronto tra le melodie che nello stesso codice accompagnano i due testi.<sup>59d</sup>

Chanson ai comensada  
que sera loing cantada  
en est son vieil antic  
que fetz n'Ot de Moncada,

dichiara, in esordio, Guillem de Berguedà.<sup>60</sup> *D'un sirventes no'm cal far lonhor ganda* di Bertran del Born<sup>61</sup> ripete non solo schema e rime, ma anche la melodia della tenzone tra Guiraut de Bornelh e Alamanda, *Si'us quer conselh, bel'ami'Alamanda*,<sup>62</sup> come conferma lo stesso Bertran al v. 25:

Conselh vuolh dar el so de N'Alamanda.

Con l'esordio

El so que pus n'agensa     de Mon Rabey  
vos dirai com comensa     un ric tornei,<sup>63</sup>

Raimbaut de Vaqueiras<sup>63</sup> si richiama all'intonazione del *Girart de Roussillon*, dove Peire de Mont Rabei era una figura importante; e un altro richiamo a una canzone di gesta è nel sirventese composto da Giraut del Luc contro Alfonso II d'Aragona:<sup>64</sup>

Ges, sitot n'ai ma voluntat fellona,  
no'm lais non chant al son Boves d'Antona.

A Gui de Cavaillon — ce lo ricorda Martin de Riquer<sup>65</sup> — « le gustaba escribir poesias en versos alejandrinos siguiendo la melodia del cantar de gesta de Gui de Nanteuil, y como él tambien se llamaba Gui, sus contem-

poráneos Peire Bremon Ricas Novas y Uc de Sant Circ escribian asimismo poesias en alejandrinos 'el so de messer Gui' e 'en aquest so d'En Gui': una melodia di successo, se anche il catalano Ramon Muntaner, nel 1322, compone « en so Gui de Nantull » il « bell sermó » inserito nel capitolo 272 della sua *Crònica* per consigliare a Giacomo II la conquista della Sardegna.<sup>66</sup> Nel Trecento, altri ben noti *contrafacta* da liriche trovatoresche si trovano in un testo drammatico: il *Mistero di sant'Agnese*, dove « Mater facit planctum in sonu albae Reis glorios, verais lum e clardat », « Faciunt omnes simul planctum in sonu del comte de Peytieu », e così via.<sup>67</sup>

Numerosi altri *contrafacta* sono stati identificati, sicuri o almeno probabili: sia provenzali da modelli provenzali o latini, sia francesi o tedeschi o anche latini da modelli provenzali.<sup>67a</sup> Solo nell'ambito della produzione provenzale, e tenendosi al semplice indizio fornito dell'identità di struttura strofica, « at least 68 of the extant melodies have texts which served as models for other poems ». <sup>67b</sup> La tradizione ci offre persino un caso di *contrafactum* da modello puramente strumentale, se non è fantasia la notizia della *razo* secondo cui la famosa *Kalenda maya* di Raimbaut de Vaqueiras « fu facta a las notas de la stampida qe'l joglars fasion en las violas », quando « vengeron dos joglars de Franza en la cort del marques de Monferrat, qe sabion ben violar. Et un jorn violaven una stampida qe plazia fort al marques et als cavaliers et a las dompnas ». <sup>68</sup>

11. Anche in ambito trobadorico, dunque, invenzione musicale ed invenzione verbale sono atti distinti, o almeno distinguibili: insomma non indissolubili. Poteva accadere che un musicista sopravvenisse a rivestire di note un testo verbale composto da altri (come sarebbe il caso di Peire d'Uisel, se si tenesse per buona la traduzione del Boutière); o poteva accadere che su una melodia preesistente altri verseggiasse un testo nuovo, un *contrafactum*. Il secondo era probabilmente il caso più comune. Si tratti o no di *contrafactum* (secondo l'interpretazione che si voglia dare al participio *apedit* < *ad petitum*) la precedenza della melodia al testo verbale è esplicitamente attestata per *Lonc temps* di Bernart de Ventadorn dalle parole dell'autore stesso:

tan sui entratz en cossire  
com pogues bos motz assire  
en est so c'ai apedit.<sup>69</sup>

In ogni caso, le melodie hanno una disponibilità che trascende il singolo testo: qualsiasi melodia può essere utilizzata da qualsiasi trovatore per un testo nuovo; il che significa che entro uno schema strofico precostituito chiunque può dedicarsi alla pura invenzione verbale, e che dunque non è inammissibile figura quella di trovatori i quali non abbiano composto musiche, ma solo testi poetici. Ragionevolmente il Gennrich ritiene che « manch einer der unbedeutenden Troubadours hat nur Kontrafakta verfasst ». <sup>70</sup> Secondo la testimonianza formale della sua *vida*, « N'Us Brunecs fo clerges, et enparet be letras, e de trobar fo fort suptils e de sen natural, e fez se joglars, e trobet cansos bonas, mas non fetz sons ». <sup>71</sup> L'asserzione sembrerebbe smentita dal canzoniere R, che sotto il nome di Uc Brunecs tramanda *motz* e *son* (una « oda continua ») del componimento *Coindas razos e novelas plazens*; <sup>72</sup> ma può ben darsi che questo componimento (un sirventese) debba considerarsi *contrafactum* su un modello non identificato, e che la melodia non sia di Uc.

Bisogna tuttavia riconoscere che l'attestazione relativa a Uc Brunec resta, entro le *vidas* provenzali, un « unicum ». Trovatori che si limitassero a comporre versi, senza impegnarsi personalmente a rivestirli di note non saranno mancati, ma debbono essere rimasti una minoranza, e « der unbedeutenden ». Tali anche nella considerazione dei contemporanei, come conferma Bertran Carbonel, con parole che, recando un negativo giudizio di valore, costituiscono pure una positiva testimonianza di fatto:

Cobla ses so es enaissi  
co'l molis que aigua non a:  
per que fai mal qui cobla fa  
si son non li don'atressi.<sup>72a</sup>

12. Quella che Oltralpe era l'eccezione, in Italia sembra divenuta la regola. La stragrande maggioranza dei nostri antichi lirici, siciliani e toscani, sembrano essersi curati solo di verseggiare, trascurando o devolvendo a musicisti specialisti il compito d'un eventuale rivestimento melodico dei testi letterari. A credere che così siano effettivamente andate le cose, invitano indizi e considerazioni molteplici, che passerò ora in rassegna, cominciando dagli argomenti *e silentio*.

Il silenzio della tradizione manoscritta — la totale assenza di canzonieri musicali e anche di componimenti singoli con notazione d'una qualsiasi



melodia<sup>72b</sup> — non potrebbe certo considerarsi argomento di per sé probativo. S'è visto che degli stessi trovatori occitanici, rispetto alla quantità dei componimenti, restano ben poche melodie, pochissime sillogi musicali rispetto al totale dei canzonieri. Da questa situazione alla perdita totale d'ogni documentazione il passo è breve: e quel ch'è accaduto per i nove decimi della produzione provenzale ben potrebbe essere accaduto per tutta quanta l'italiana. Se i canzonieri provenzali sono privi di notazione musicale al novantasei per cento, o più, che quelli italiani lo siano al cento per cento non può senz'altro assumersi come significativo d'una situazione radicalmente diversa. Anzi, l'ipotesi che la nostra antica lirica ci sia giunta spoglia di veste musicale non perché ne fosse originariamente priva, ma solo perché sfortunate vicende di tradizione ne hanno travolto ogni documento, apparirà tanto meno inverosimile quando si ricordi che anche l'originaria veste linguistica delle liriche di Scuola siciliana non è conservata da alcun manoscritto, risultando documentariamente attestata solo dalla singolare e tardiva (e discussa, ancorché a mio avviso indiscutibile) testimonianza del Barbieri.

Più che l'assenza di manoscritti, sembra a me significativa l'assenza d'allusioni musicali interne ai testi poetici. I riferimenti alla musica che si possono estrarre dai testi trobadorici sono espliciti e numerosissimi: molto più numerosi di quelli che pur con larghezza, ho qui citato. Nei testi italiani — come ora vedremo — simili riferimenti mancano del tutto, o quasi del tutto. Il peso dell'argomento *e silentio* risulta così raddoppiato, o piuttosto direi elevato al quadrato: circa l'esistenza di melodie legate ai testi, circa l'uso di comporre insieme le une e gli altri, non soltanto nulla offrono i manoscritti, ciò che potrebbe spiegarsi con difficoltà di tradizione, per accidenti esterni, ma tacciono i poeti stessi, ciò che non trova spiegazione plausibile se non in una loro sostanziale estraneità nei confronti del fatto musicale, tanto intrinseco invece ai predecessori occitanici.

13. Al difetto d'allusioni musicali interne ai testi non può validamente opporsi quello che ancora il Cesareo<sup>73</sup> considerava argomento valido: l'evidente origine musicale di tanta parte della terminologia usata a designare le forme poetiche e l'arte del poetare. Certo, voci quali *canzone* e *sonetto*, espressioni quali *cantare* o *dire in cantando*, e simili, rimandano alla musica; ma in esse non è dato cogliere più che l'impronta lessicalizzata d'una situazione anteriore. L'etimo richiama alla coscienza del passato,

non definisce l'attualità. Il carattere tradizionale della terminologia non consente inferenze circa il persistere dell'antico legame tra parole e musica, anche se possa indurre poeti e teorici della poesia a riflettere sulle sue implicazioni.

Dante, per esempio, è formale all'affermare che le strutture poetiche riflettono un'intenzionalità musicale: la strofa è costruita in modo che la sua misura e il suo ritmo verbale possano offrire supporto alla misura e al ritmo d'una melodia: « Omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est ».<sup>74</sup> Ma è altrettanto formale nel dichiarare che il termine *canzone* ha ormai un valore puramente letterario: « Nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharaedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant ».<sup>75</sup> Staccato ormai dalle sue radici storiche, il rapporto tra musica e poesia rimane prospettiva di connubio sempre attuabile, ma sulla base d'una separazione ben netta tra competenze diverse: da un lato i musicisti — *tibicines, organistae, citharaedi* —; dall'altro gli « armonizantes verba », i poeti, la cui opera è dichiarata necessaria e sufficiente perché esista la *cantio* come creazione artistica, « secundum quod fabricatur ab auctore suo ». Indipendente e secondaria rispetto alla creazione (*actio*) è l'attualizzazione fruitiva (*passio*), « secundum quod fabricata profertur, vel ab auctore, vel ab alio quicumque sit »;<sup>76</sup> e che l'esecuzione sia cantata è una possibilità, non un obbligo, essendo ugualmente ammessa un'esecuzione soltanto declamata: « sive cum soni modulatione proferatur, sive non ».<sup>77</sup>

L'opera del poeta è dunque primaria ed autonoma. Quando, a proposito di essa, Dante parla di *armonia*, intende solo armonia verbale: struttura eventualmente musicabile, ma non indispensabilmente musicata e tanto meno identificabile con la musica. Così quando definisce la poesia « fictio rethorica musicaque poita », <sup>78</sup> per *musica* intende secondo la nozione medievale, « non... l'attività pratica del far musica, o i suoi valori estetici, ma soprattutto una disciplina teorica », <sup>78a</sup> la scienza dei rapporti proporzionali: una potenzialità riflessa nella struttura strofica, ossia l'attualità d'una semplice armonia verbale. Ciò risulta inequivocabile quando lo vediamo distinguere nella canzone « costruzione, la quale si pertiene a li musicisti »;<sup>79</sup> o quando osserva che « li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno ».<sup>80</sup>

Anche i musicologi riconoscono che in questa e simili affermazioni Dante « non ha inteso mai parlare di musica nel senso specializzato », bensì nel senso di pura « musicalità del discorso poetico », <sup>81</sup> e più in generale di qualsiasi discorso verbale, giacché, come osserva Guido d'Arezzo, « canitur... omne quod dicitur ». <sup>82</sup> Si tratta insomma di quella che Ruggero Bacon definiva « musica de sono humano in sermone »; <sup>83</sup> le *Leys d'Amors* « can melodios qu'om fai legen o pronuncian, e non ges de muzica »; <sup>84</sup> Eustache Deschamps nella sua *Art de dictier* « une musique de bouche en proferant paroles metrificées... par voix non pas chantable ». <sup>85</sup>

14. Una volta chiarito e ribadito che l'uso corrente di termini tradizionali, come *canto*, *canzone*, *cantare* e simili, non implica attuale compresenza di parole e musica, nonché sul piano della creazione nemmeno su quello della fruizione, quali dichiarazioni, quali allusioni o indizi, entro il contesto di singoli componimenti, restano reperibili a provare, o almeno a lasciar sospettare, una genesi ed una vita musicale dei componimenti stessi? Per rispondere con esaustiva precisione a questa domanda, ho ancora una volta attentamente riletto tutta la produzione di Scuola siciliana. Il ricavato dallo spoglio è magrissimo, deludente.

Qualche dubbio potrebbe suscitare, a prima vista, il verso che Giacomo da Lentino rivolge all'Abate di Tivoli:

Voi che trovate novo ditto e canto. <sup>86</sup>

Non abbiamo qui, nella coppia *ditto e canto* l'equivalente della coppia provenzale *los motz e l so?* Non sono riuscito a convincermene: mi sembra piuttosto che *ditto e canto* sia da considerare alla stregua d'una banale dittologia sinonimica corrispondente all'espressione *dire in cantando*, che ricorre più d'una volta in Rinaldo d'Aquino e in componimenti adespoti e naturalmente ricade sotto le considerazioni già fatte circa il significato di *cantare*, equivalendo in pratica al dantesco *dire per rima*.

Probativo al di là d'ogni dubbio riuscirebbe invece l'esordio anonimo:

D'una alegra ragione  
comincio lo mio canto  
e 'l fin è alegra e 'l suon buon da gradire. <sup>87</sup>

Ruscirebbe, dico, se davvero il testo fosse da accettare quale si legge nell'edizione Panvini. L'editore stesso non manca tuttavia d'avvertire che

al v. 3 « *suof[n]* è felice emendamento del Gaspary »: il manoscritto (Vat. Lat. 3793, n° 276) reca semplicemente *el suo buon*. La proposta d'integrazione aveva trovato il consenso anche del Casini, con l'esplicita avvertenza « v. 3, leggi e 'l suo[n], secondo l'acuta emendazione del Gaspary, il quale nota che suono qui significa la melodia, e che il principio della poesia ricorda la maniera trobadorica ». <sup>88</sup> « Es ist ein Anfang ganz nach der Weise der Troubadours », aveva scritto il Gaspary. <sup>89</sup> Senonché, purtroppo, per quanto « acuto » e suggestivo possa a prima vista parere, l'emendamento non è affatto « felice ». Basterà leggere con un po' più d'attenzione per accorgersi che l'espressione *l suo buon* è sensatissima e non va toccata, giacché, nella sua stretta relazione contestuale con gli accenni all'inizio e alla fine del componimento, sta propriamente a indicare 'il nucleo centrale' del componimento stesso, la sua parte sostanziale compresa tra l'esordio e la chiusa. Tale accezione di *buono* sostantivato è abbastanza comune, registrata nei vocabolari (« *sul buono, nel buono di qualche cosa*: 'nel bel mezzo, nel punto migliore' »), <sup>90</sup> reperibile, ad esempio, ancora nel Manzoni: « quel latino birbone, fuor di chiesa, che viene addosso a tradimento nel buono d'un discorso ». <sup>91</sup> L'illusione d'un riferimento al *suono* musicale, alla melodia, « ganz nach der Weise der Troubadours », così svanisce. Quello che il testo ci offre è invece (e anche questo parrà sintomatico dei reali interessi del nostro poeta) l'accenno a una partizione retorica.

15. La realtà è che in Sicilia, e in generale in Italia, le forze propulsive della cultura più elevata si affidavano a un indirizzo di studi cui la musica era sostanzialmente estranea, quanto meno marginale. Il nucleo più consistente della Scuola siciliana è costituito da notai, giudici, alti funzionari di cancelleria: tutti forniti d'un'eccellente preparazione retorica e giuridica, non però musicale.

La musica era disciplina fondamentale, insieme alla grammatica, nelle vecchie scuole chiericali, episcopali o abbaziali, dove si erano formati i primi trovatori d'Oltralpe: si pensi all'abbazia limosina di San Marziale, all'irradiazione della grande Scuola di Chartres. Scuola di musica, non meno che di grammatica e retorica era ancora la *Schola cantorum* lateranense. <sup>92</sup> Non così le scuole laiche, le *scholae notariorum*, le università del Regno fredericiano e delle città comunali italiane. Qui, la grammatica dominava nei corsi inferiori, il diritto nei superiori; anche dove ci si apriva a curiosità scientifiche, le « arti » erano contrastate, la musica praticamente

assente. A Bologna la « scuola delle arti » incontrava la resistenza e « l'opposizione tenace dei giuristi, che intendevano star soli e non potevano ammettere che tutte quelle nozioni contingenti e imprecise si potessero avvicinare e fondere col diritto ». D'altra parte, ancora nel 1405 gli statuti della stessa *Facultas artium* non fanno alcun riferimento alla musica.<sup>93</sup> Né certo più aperto può presumersi lo studio generale di Napoli, fondato da Federico II nel 1224, con indirizzo prevalentemente giuridico.

I caratteri di questo tipo di formazione, delle basi sociali cui inerisce e delle dominanti culturali che ne emergono, non possono non riflettersi sulla produzione poetica: la quale, nell'atto stesso di recepire i moduli trovatoreschi, li adatta con naturale prepotenza a presupposti ambientali profondamente diversi.<sup>94</sup> Al formalismo giuridico corrisponde un accentuato formalismo letterario: dall'*humus* di un'alta burocrazia germoglia una corrispettiva alta stilizzazione retorica. Il dato cortese è assunto come postulato convenzionale, schema svincolato da contingenze personali; nella sua oggettivazione fenomenologica, l'amore è un mito letterario sempre più trascendente rispetto alla concreta realtà del rapporto sociale. Si rassoda la sintassi del discorso lirico, si rafforzano le sue articolazioni logiche ed oratorie, s'amplia il respiro delle strutture ritmiche.

Ma di contro all'accresciuta letterarietà si dovrà porre, sull'altro piatto della bilancia, la perdita di peso del fatto musicale. In effetti, l'elemento più esposto a un radicale travolgimento in conseguenza del trapianto doveva inevitabilmente essere il nativo legame tra parola e *melos*: un legame che — già allentato per la tendenza alla specificazione d'attività concomitante all'estendersi della fioritura trobadorica, e trascurato in larga misura da quella tradizione canzonieresca che costituiva il supporto più solido alla fortuna dei testi trobadorici fuori dalla terra d'origine — non poteva in definitiva sottrarsi agli effetti della carenza d'educazione musicale in quel ceto di giuristi che fu il più attivo nella creazione d'una lirica italiana.

A chi consideri la concretezza delle condizioni storiche, il « divorzio » si presenta come esito tanto prevedibile, per non dire fatale, che caso mai ci sarebbe da sorprendersi se la documentazione inopinatamente lo smentisse. Il constatato silenzio documentario — assenza di canzonieri musicali ed assenza di riferimenti musicali interni ai testi: dunque, come ho già sottolineato, un doppio silenzio — va ovviamente interpretato proprio entro questo quadro: è in esso e per esso che il dato negativo acquista, ai nostri occhi, valore positivo di conferma.

16. Una controprova. Il silenzio è rotto, la documentazione esterna ed interna d'un rapporto nativo tra parole e musica si fa esplicita e non avara, anche in Italia, appena si esca dall'ambito socioculturale della lirica profana coltivata da giuristi. Che le laude religiose nascessero e vivessero legate alla musica è arcinoto.<sup>95</sup> Abbiamo manoscritti musicali, quali i due famosi laudari di Cortona e di Firenze e il terzo, frammentario, di Lucca.<sup>95a</sup> Né mancano, all'interno dei testi, riferimenti alla musica inequivocabili e tecnicamente qualificati, come per esempio in Jacopone:

Sopr'el *fa* acuto me pare en paruto  
tal canto se pona  
e nel *fa* grave descenda suave,  
ché el Verbo resòna.  
Cotal desciso non fo ancor viso  
si ben concordato.  
Li cantaturi iubilaturi  
che tengo lo coro,  
so' l'angeli santi, che fo dolci canti...  
En carta ainina la nota devina  
veio c'è scripta,  
là v'è el nostro canto ritto e renfranto...<sup>96</sup>

La tradizione chiericale ha sempre conservato il tradizionale stretto legame tra poesia e musica, che nell'Italia del Duecento tende anzi a rafforzarsi. Occorre ricordare l'impulso dato al canto religioso da san Francesco e dai suoi frati « ioculatores Domini »?<sup>97</sup> Ecco la leggenda presentarci il santo che, durante le sue peregrinazioni, canta in francese le lodi del Signore: « dum... per silvam iter faciens, laudes Domino lingua Francorum... decantaret cum iubilo ».<sup>98</sup> Ecco Tommaso da Celano raccontarci come « dulcissima melodia intra ipsum ebulliens exterius gallicum dabat sonum »; come addirittura mimasse un accompagnamento strumentale a modo di giullare: « lignum quandoque, ut oculis vidi, colligebat e terra, ipsumque sinistro brachio superponens arcum filum flexum tenebat in dextera, quem quasi super viellam trahens per lignum, et ad hoc gestus praesentans idoneos, gallice cantabat de Domino ».<sup>99</sup> È noto che sotto i veretti del *Cantico di Frate sole* il codice Assisiense 338 ha predisposto la rigatura per le note: purtroppo essa è rimasta in bianco, ma la sua presenza è sufficiente a provare che quel testo famoso era originariamente congiunto

ad una melodia. È noto d'altra parte che musicisti-poeti appartenenti all'Ordine dei Minori continuarono attivamente nel XIII secolo la tradizione vitorina delle sequenze e degli inni liturgici in latino. A fare la gloria di questo movimento basterebbe una creazione come il *Dies irae*.

In questa situazione — contrapposto non solo alla ricca documentazione sui trovatori provenzali, ma anche a quella sui laudesi italiani e in generale sul canto religioso — il silenzio documentario circa musiche unite ai testi di Scuola siciliana apparirà doppiamente significativo. Tutto induce a pensare che, dove la documentazione manca, ciò non accade a sorte, per cospirare d'accidenti avversi, bensì proprio perché mancano i fatti.

17. Ma, restando entro l'ambito della Scuola siciliana, il silenzio è proprio assoluto, senza eccezioni?

Due eccezioni, in verità, ci sono. Tuttavia non sarà caso ch'esse vengano da zone in qualche modo marginali rispetto all'area socioculturale che ho cercato di definire.

La prima eccezione è rappresentata dai versi

lo stornento  
vo sonando  
e cantando

nel discordo *Donna, per vostro amore* di Giacomino Pugliese;<sup>100</sup> e nemmeno sarà da trascurare che questo discordo sia designato dall'autore con il nome di *caribo*, ossia con un termine legato in origine a un particolare strumento musicale. Ora, si sa che Giacomino occupa, nel quadro della Scuola siciliana, una posizione particolare « perché — come scrive il Conti — il suo repertorio s'allontana dalla canzone d'aspetto più aulico verso poesie a ballo e i generi detti un tempo 'oggettivi' ». <sup>101</sup> Ciò non significa necessariamente ch'egli fosse, come altri ha creduto, un giullare. Certo però non era un giureconsulto, tanto meno un nobile, dal momento che il manoscritto non gli attribuisce il titolo di « messere »; e ad ogni modo la sua produzione si avvicina sensibilmente al tipo di quella giullaresca. Può darsi dunque (se i versi citati hanno un significato davvero riferibile, fuor d'ogni rappresentazione convenzionale, alla concreta attività dell'autore) che in lui sopravviva e si riaffacci la vecchia unità giullaresca di poeta-musico-esecutore. L'eccezione, in definitiva, andrebbe ascritta a un filone laterale rispetto alla lirica aulica.

Meno « laterale » parrà la seconda eccezione, giacché essa concerne addirittura il patrono e promotore del movimento poetico siciliano. Nell'attestare che Federico II « legere, scribere et cantare sciebat, et cantilenas et cantiones invenire » Salimbene de Adam è del tutto esplicito;<sup>102</sup> e alla sua formale testimonianza non c'è ragione di rifiutare fede. C'è anzi da chiedersi se non ne offra positiva conferma un'inattesa emergenza, inosservata sinora dagli studiosi di cose letterarie, ma non sfuggita all'attenzione dei musicologi: la prima strofa del dialogo *Dolze meo drudo* rielaborata in forma ballatesca a due voci entro una silloge polifonica settentrionale databile, per questa parte, fra il 1395 e il 1405 (si tratta della sezione più antica del Codice Reina = Paris, Bibl. Nat., *Nouv. acq. frç.* 6771).<sup>102a</sup> Va subito detto che di conferma diretta non può parlarsi, giacché, se l'adattamento verbale serba elementi sufficienti a imporre il riconoscimento della sua base testuale nella composizione dugentesca che il Vaticano 3793 ha tramandato sotto il nome del « Re Federigo », <sup>102b</sup> della musica « possiamo... facilmente escludere che risalga al tempo di Federico II ». Anche se « la voce superiore... dà l'impressione di essere una melodia ricevuta » (mentre l'inferiore sembra riprendere i modi d'un accompagnamento strumentale), la struttura del canto appare « non di grande antichità »; e allo stesso Pirrotta, cui appartengono questi giudizi, è parso di cogliere nei suoi caratteri, piuttosto che residui filtrati d'un materiale melodico d'origine sicula, « an unnatural and unauthentic ostentation of Sicilianity ». <sup>102c</sup> Il singolare reperto non intacca, insomma, quanto s'è detto e ripetuto circa la totale assenza di tradizione documentaria relativa a melodie che fossero originariamente legate a canzoni di Scuola siciliana. Qualcosa tuttavia esso potrebbe significare, non essendo in verità irragionevole assumere la seriore rielaborazione polifonica di questo testo arcaico e anche il suo riassetto verbale come indizi presuntivi d'un'antecedente appartenenza del testo stesso al repertorio tradizionale della poesia cantata.

Come che sia di ciò, importa sottolineare che la posizione dell'imperiale patrono costituisce, rispetto al problema generale, un caso particolare, e magari particolarissimo. Federico <sup>103</sup> aveva ricevuto un'educazione da sovrano, sotto la tutela d'un consiglio di reggenza presieduto dal vescovo di Troia: dunque un'educazione di tipo aristocratico-chiericale, in sostanza non troppo diversa da quella che doveva aver avuto un secolo prima Guglielmo IX d'Aquitania, ma diversa certo da quella, di tipo laico-universitario, dei suoi giuristi, notai e cancellieri. Ch'egli sapesse di musica e si di-

lettasse d'esercitare le acquisite cognizioni a comporre, oltre che testi verificati, anche melodie per cantarli, alla maniera degli autentici trovatori provenzali e Minnesänger tedeschi (tra i quali ultimi suo padre), non è motivo di sorpresa, ma non autorizza a supporre che altrettanto fossero in grado di fare e facessero un Giacomo da Lentini o un Pier della Vigna, un Guido delle Colonne « iudex » o uno Stefano Protonotaro.

18. Possiamo tentare un bilancio conclusivo, mettendo nel conto anche le eccezioni; anzi calcolandole non circoscritte a casi individuali, bensì ragionevolmente interpretabili come rappresentative di situazioni culturali collettive.

Accanto alla lirica « letteraria » dei giuristi aulici, e all'occasione interferente con essa, dovette certo sussistere un'attività di tipo « giullaresco », in cui sopravvivesse (impossibile precisare in che misura e con quali esiti) la tradizionale identità di poeta-musico-esecutore. Qualche eco se ne può forse ancora cogliere nella poesia giocosa di Toscana, dove moduli vagamente « giullareschi » appaiono filtrati da una più prossima matrice « goliardica ». Folgore di San Gimignano parla, sia pure in rappresentazione « oggettiva », di

cantar, sonando ciascuno stornamento.<sup>104</sup>

Il senese Meo dei Tolomei compone a sua volta un *caribetto*, il cui invio suona:

non tardando va a lui, e li dinota,  
deh caribetto, ch'eo faccio 'na nota.<sup>105</sup>

D'altra parte — senza parlare della produzione di tipo « chiericale » (o francescanamente « chiericale-giullaresco »), rappresentata dalle laude — nello stesso ambito della lirica profana si cimentavano, oltre a giuristi ed alti burocrati, anche degli aristocratici, alla cui educazione (e dunque: alla cui attività poetica) poteva non essere del tutto estranea la musica. Oltre al caso particolare di Federico, il medesimo Salimbene ne attesta un altro: quello di Manfredino Maletta, conte camerario alla corte di Manfredi, poi presso Pietro III d'Aragona: « Comes camerarius..., nomen eius Manfredus Maletta, ... modo... in curia Petri regis magnus est et dilectus ab eo... Et est optimus in cantionibus inveniendis et cantilenis excogitandis, et in sonandis instrumentis non creditur habere parem in mundo ».<sup>106</sup>

La compresenza, in seno alla Scuola siciliana, di due gruppi caratterizzati da diversa matrice sociale e culturale, è stata opportunamente sottolineata da Antonino De Stefano: « Il gruppo dei poeti aulici risulta composto di due circoli distinti: il circolo cavalleresco, formato da giovani appartenenti alle famiglie nobili del Regno, e che sembra riallacciarsi alle tradizioni della lirica cortigiana già fiorente nei castelli di Provenza, e dalla Provenza passata poi nelle corti principesche dell'Italia settentrionale; e il circolo dei giuristi, giudici, notai e funzionari della cancelleria imperiale, la cui presenza costituisce una nota caratteristica della corte federiciana e in genere della nuova vita letteraria italiana ».<sup>107</sup> È logico ritenere che la nozione del « divorzio » tra poesia e musica vada riferita in primo luogo ed essenzialmente a questi ultimi.

19. È però ancora Salimbene a fornirci, quando lo si legga con attenzione, un'ulteriore indicazione significativa del carattere in generale ormai soltanto letterario della poesia profana, anche d'autore aristocratico. Si noterà che, parlando di Manfredino Maletta come di Federico, egli usa una formula a due termini: *cantilena* e *cantiones*. Non si tratta d'una ridondanza esornativa, ma d'una funzionale e per noi preziosa precisazione. Il primo termine, infatti, ha senso specificamente musicale; il secondo — d'accordo con l'uso terminologico esplicitato da Dante — solo letterario. Non sarà dunque senza significato che Re Enzo sia detto soltanto « cantionum inventor », <sup>108</sup> e che la stessa formula semplice si applichi al marchese Pelavicino, signore di Parma.<sup>109</sup> L'attività poetica dell'uno e dell'altro viene così circoscritta a quel piano puramente letterario sul quale poteva muoversi chiunque possedesse preparazione e capacità retoriche: per esempio, quel « quidam secularis Ferrariensis, qui dicebatur Matulinus, et erat maximus prolocutor, et cantionum atque serventesiorum inventor ».<sup>110</sup>

Le conclusioni di quanto siamo venuti ragionando si delineano ormai chiare. Nei rapporti tra poesia e musica, come già l'unità provenzale, così il « divorzio » italiano non dovrà intendersi in senso assoluto. Bisognerà ammettere, da un lato e dall'altro, qualche eccezione: sicura o almeno possibile. Ma non è da credere che le eccezioni possano essere state tanto numerose, tanto consistenti, da infirmare la regola, così da confondere e livellare su uno stesso piano ambienti diversi, fasi diverse nella storia della lirica occidentale. Nel trapasso dall'un ambiente all'altro, dall'una all'altra fase, è innegabile una svolta, decisiva per il futuro della poesia europea. 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.

20. Questo tipo di rapporto « secondario » tra poesia e musica, ossia il deferimento di testi letterari a musicisti professionisti, che li rivestissero di note, se non è direttamente attestabile per i poeti « giuristi » della Scuola siciliana, lo è almeno per quelli « filosofi » dello Stil novo, più in generale per Toscani e settentrionali. Quel che il Boccaccio riferisce di Dante — « sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a quei tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe sua usanza; e assai cose da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali faceva rivestire »<sup>111</sup> — non è se non generalizzazione (sia pure agiograficamente agghindata) di quanto risulta dal sonetto giovanile con cui lo stesso Dante presenta a Lippo una « pulzella nuda » (una stanza di canzone), pregandolo « che la rivesta » (di note);<sup>112</sup> dall'invito d'Amore: « queste parole... falle adornare di soave armonia », a proposito d'una ballata della *Vita nuova*;<sup>113</sup> dall'affettuosa rievocazione del canto di Casella sulle soglie del *Purgatorio* (documento irrefutabile dei rapporti tra poeta e musicista, anche se si possa dubitare che Casella vivo abbia davvero intonato proprio la canzone filosofica *Amor che nella mente mi ragiona*);<sup>114</sup> dall'annotazione « Parole di Dante e suono di Scochetto », apposta alla ballata *Deb, Violetta* in un codice oggi perduto, ma utilizzato a suo tempo dal Crescimbeni.<sup>115</sup> Seppur non frequenti, indicazioni simili non mancano per altri poeti; ad esempio (nel canzoniere Vat. 3214): « Lemmo da Pistoia. Et Casella diede il suono », oppure « Questo fece Lupo degli Uberti di Firenze. E Mino d'Arezzo [o da Rezzo] diede la nota ».<sup>116</sup>

Mancano invece del tutto, se ben vedo, indicazioni di *contrafacta*<sup>117</sup> quali s'hanno, come ho ricordato, per i trovatori provenzali, sia all'interno dei testi, sia all'esterno nei manoscritti; e anche questo mi par significativo. L'ipotesi d'un largo ricorso alla pratica dei *contrafacta* da modelli d'Oltralpe urta in realtà non solo contro quest'assenza d'indicazioni documentarie, ma anche contro la constatazione che gli schemi strofici della nostra antica lirica sono in gran parte nuovi e generalmente più complessi rispetto a quelli repertoriati dalla tradizione provenzale e francese. A questo

proposito mi si consenta di ripetere quanto altra volta ho avuto occasione di dire. Credo che « sotto un profilo storico generale, lo sviluppo della tecnica versificatoria a più alti gradi di complessità sia da riguardare come compenso alla mancata concorrenza della tecnica musicale quale fattore costruttivo della canzone. Da un mutamento così basilare delle condizioni in cui nasce e vive la poesia non potevano non derivare conseguenze della massima importanza. In breve: alla complessità dell'invenzione melodico-verbale, i siciliani sostituiscono l'intensità d'un'invenzione puramente verbale, tutta concentrata sui valori della parola. Paradossalmente potrà dirsi che a determinare le condizioni di sviluppo della grande lirica italiana ed europea ha contribuito in via preliminare la carenza d'educazione musicale nelle *scholae notariorum* ».<sup>118</sup>

## NOTE

1. I. FRANK, *Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II: essai sur les débuts de l'école sicilienne*, in « Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani », III (1955) 51-83, nota 16 a p. 54.
2. O. TIBY, *La musica alla corte dell'imperatore Federico II*, in *Atti del Congresso internazionale di Poesia e Filologia per il VII Centenario della poesia e della lingua italiana (giugno 1951)*, Palermo 1953, pp. 107-114.
3. G.A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, 2a ed. accr., Milano-Palermo ecc., 1924, p. 74.
4. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino 1943, p. 121.
5. G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960, t. I, p. 45.
6. G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*; già in « Paragone », apr. 1951; poi col titolo *La lingua del Petrarca* nel vol. collettivo *Il Trecento* (Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina), Firenze 1953; ancora come *Introduzione al Canzoniere* di F. Petrarca, Torino 1964; infine in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, pp. 169-192, cf. p. 176.
7. G. FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, nella *Storia della Letteratura italiana* pubbl. sotto la direz. di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I, Milano 1965, a p. 280.
8. R. MONTEROSSO, voce *Canzone*, nell'*Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Roma 1970, pp. 802-809; e v. anche *Problemi musicali danteschi*, in « Cultura e Scuola », IV, 13-14 (1965) 207-212.
9. V. Th. MARROCCO, *The Enigma of the Canzone*, in « Speculum », XXXI (1956) 704-713.
10. N. PIRROTTA, *Ars nova e Stil novo*, in « Rivista Italiana di Musicologia », I (1966) 3-19; v. anche nell'*Histoire de la musique* della *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris 1951, p. 781 ss., *Dante musicus: Gothicism, Scholasticism and Music*, in « Speculum », XLIII (1968) 245-257, e soprattutto *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, III, Certaldo 1970, pp. 431-441.
11. *BdT.* 293,35, v. 2 (I riferimenti a testi trobadorici saranno qui fatti indicando sempre il numero che contrassegna i testi stessi nella fondamentale *Bibliographie der Troubadours* di A. PILLET e H. CARSTENS, Halle 1933; edizioni particolari saranno eventualmente citate solo se posteriori alla *BdT.*)
12. *BdT.* 63,3, vv. 63-61.
13. *BdT.* 63,6 vv. 73-76.
14. *BdT.* 389,40, vv. 1-2 (ed. W.T. Pattison, Minneapolis 1952).
15. *BdT.* 262,3, vv. 1-2.
16. J. BOUTIERE e A.H. SCHUTZ, *Biographies der Troubadours*, ed. re. Paris 1964, p. 311.
17. *Ibid.*, p. 149
18. *Ibid.*, p. 229.
19. *Ibid.*, p. 425.
20. *Ibid.*, p. 167.
21. *Ibid.*, p. 351.
22. *Ibid.*, p. 252.

- 22<sup>a</sup>. A. ZUINO, *Aspetti della tradizione orale nella musica medievale*, nel vol. misc. *L'etnomusicologia in Italia*, a cura di D. Carpitella, Palermo 1975, pp. 169-194, a p. 176.
23. Dalla testimonianza di Orderico Vitale, *Historiae ecclesiasticae libri*, ed. A. Le Prévost, t. IV, Paris 1852, p. 132; cf. Boutière-Schutz cit., p. 585.
24. *BdT.* 183,11, vv. 39-46 (ed. N. Pasero, Modena 1973).
25. *BdT.* 183,12, ms. C, vv. 67-70 (ed. cit.).
26. *BdT.* 262,5, vv. 29-32.
27. F. GENNRICH, *Die Repertoire Theorie*, in « Zeitschrift für französische Sprache und Literatur », LXVI (1956) 81-108.
28. *BdT.* 70, 17, vv. 49-56.
29. *BdT.* 70, 4, vv. 61-64.
30. *BdT.* 70, 6, vv. 61-63.
31. *BdT.* 232, 60, vv. 66-68.
32. *BdT.* 80, 7, vv. 41-42.
33. *BdT.* 70,33, vv. 43-45.
34. *BdT.* 70, 23, vv. 57-58.
35. *BdT.* 70, 35, vv. 57-58.
36. *BdT.* 323, 7, vv. 36-37 (ed. A. Del Monte, Torino 1955).
37. *BdT.* 80, 35, vv. 65-68.
38. Boutière-Schutz cit., p. 263.
39. *BdT.* 323, 2, vv. 1-8 (ed. cit.).
40. *BdT.* 183, 6 (ed. N. Pasero cit.). Per l'attribuzione cf. A. MONTEVERDI, *La 'chansoneta nueva' attribuita a Guglielmo d'Aquitania*, in *Studi in onore di Salvatore Santangelo* = « Siculorum Gymnasium », n.s. VIII (1955), 1 pp. 6-15.
41. *BdT.* 389, 16, vv. 45-48 (ed. cit.).
42. *BdT.* 323, 11, v. 15 (ed. cit.).
43. Boutière-Schutz cit., p. 41.
44. *BdT.* 242, 12 = 389, 10a, vv. 39-42. Per la lezione, cf. Au. RONCAGLIA, *La generazione trobadorica del 1170* (dispense d'un corso universitario), Roma 1967-68, pp. 125-150, la cui soluzione è accolta anche da M. DE RIQUER, *Los trovadores*, I, Barcelona, 1975, pp. 455-458.
45. *BdT.* 242, 11, vv. 9-14.
46. *BdT.* 323, 11, vv. 5-6 (ed. cit.).
47. E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem*, Paris 1867, rist. anast. Hildesheim 1963, II, 169.
- 47<sup>a</sup>. *Le Roman de Brut de Wace*, p. I. Arnold, Paris 1938-1940, vv. 10421-10424.
- 47<sup>b</sup>. *Chronique rimée de Philippe Mouskes*, p. le Baron de Reiffenberg, Bruxelles 1836-1838, vv. 9718-9719.
48. *BdT.* 262, 4, vv. 9-10.
49. *De institutione musica*, ed. G. Friedlein, Lipsiae 1867, p. 224.
50. Cf. W. GURLITT, *Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevil la*, Wiesbaden 1950.
51. *Sententiae*, in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien 1784, rist. anast. Hildesheim 1963, I, 20.a, cap. I.

52. GERBERT, Op. cit., II, p. 25.  
53. GERBERT, Op. cit., II, p. 275.  
54. Cf. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. F. Blume, vol. IX, Kassel 1961, s.v. *Musik-erziehung*.  
55. Cf. Fr. GENNRICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt 1958-1965.  
55<sup>a</sup>. È stato osservato, a proposito dei trovieri francesi, che « souvent le groupement des mss. s'écarte très sensiblement de celui des textes musicaux »: così A. LEROND, *Chansons attribuées au Castelain de Couci*, Paris 1964, pp. 34-36, su cui cf. A. Ziino, in « *Cultura neolatina* » XXV (1965) 292. Si veda anche Th. KARP, *The Trouvère Ms Tradition*, in *Twenty-fifth Anniversary Festschrift (1937-1962): Queens College of the City University of New York, Department of Music*, New York 1964, pp. 25-52, più risolutamente dello Ziino (cf. sopra, nota 22.a) favorevole a riconoscere « that the majority of trouvère MSS depended upon a written rather than an oral tradition for their musical texts ».  
56. Cf. P. BEC, *Genres et registres dans la lyrique médiévale des XIIe et XIIIe siècles: essai de classement typologique*, in « *Revue de linguistique Romane* », XXXVIII (1974) 26-39, a p. 34-35.  
57. Boutière-Schutz, cit., p. 17.  
58. Ibid., p. 508.  
59. Ibid., p. 202.  
59<sup>a</sup>. Cf. E. HOEPFFNER, *Les Troubadours d'Uisel*, in « *Romance Philology* », IX (1955) 138-144, a p. 139.  
59<sup>b</sup>. Cf. R.H. PERRIN, *Descant and Troubadour Melodies: a Problem in Terms*, in « *Journal of the American Musicological Society* », XVI (1963) 313-324, su cui v. A. Ziino, in « *Cultura neolatina* », XXV (1965) 293-294.  
59<sup>c</sup>. *BdI.* 242, 51 (R 84-695) e *BdT.* 335, 7 (R 72-108).  
59<sup>d</sup>. *BdT.* 305, 10 (R 40-336) e *BdT.* 80, 37 (R 6-22).  
60. *BdT.* 210, 7 vv. 1-4 (ed. M. De Riquer, Abadia de Poblet 1971).  
61. *BdT.* 80, 13.  
62. *BdT.* 12.a, 1 = 242, 69.  
63. *BdT.* 393, 14, vv. 1-2 (ed. J. Linskill, The Hague 1964).  
64. *BdT.* 245, 1, vv. 1-2 Cf. M. DE RIQUER *El Trovador Giraut del Luc y sus poestas contra Alfonso II de Aragon*, in « *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* », XXIII (1950) 209-248.  
65. M. DE RIQUER, *Los trovadores* cit. I, 54. Cf. S. GUIDA, *L'attività poetica di Gui de Cavailon durante la crociata albigese*, in « *Cultura neolatina* », XXXIII (1973) 235-271, a p. 265. I testi di Peire Bremon e di Uc sono rispettivamente *BdT.* 330, 20 e 457, 42.  
66. Cf. J. RYCHNER, *La chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille 1955, p. 18, e M. DE RIQUER, *Historia de la Literatura Catalana*, I, Barcelona 1964, p. 462.  
67. A. JEANROY, *Le jeu de sainte Agnès, drame provençal du XIV siècle, avec la transcription des mélodies par Th. Gerold*, Paris 1931, p. 70 e p. 72 (su questo testo cf. Au. RONCAGLIA, *Appunti per una nuova edizione del mistero provençale di sant'Agnes*, nel vol. misc. *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano 1973, pp. 573-591).  
67<sup>a</sup>. Cf. F. GENNRICH, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt 1965.  
67<sup>b</sup>. F.M. CHAMBERS, *Imitation of Form in the Old Provençal Lyric*, in « *Romance Philology* » VI (1953) 104-120, a p. 106.

68. Boutière-Schutz cit., p. 466; e cf. l'ed. cit. di J. Linskill.  
69. *BdT.* 70, 27, vv. 4-6.  
70. F. GENNRICH, *Der musikalische Nachlass cit., Kommentar*, p. 18.  
71. Boutière-Schutz cit., p. 199.  
72. *BdT.* 450, 3; cf. GENNRICH, *Musik, Nachlass cit.*, n° 134, ed. ibid, I, 128.  
72<sup>a</sup>. A. JEANROY, *Les « coblas » de Bertran Carbonel, publiées d'après tous les manuscrits connus*, in « *Annales du Midi* », XXV (1913) 137-188, *cobla LXV* a p. 176.  
72<sup>b</sup>. A parte il caso, isolato ed atipico, della rielaborazione polifonica di cui si dirà più avanti, al paragrafo 17.  
73. G. A. CESAREO, *Le origini cit.*, p. 74 s.  
74. *De vulgari eloquentia*, II, 10. Cito dall'ed. a cura di P. V. Mengaldo, Padova 1968, e tengo presente M. PAZZAGLIA, *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, Firenze 1967.  
75. *De vulg. eloq.*, II, 8.  
76. *De vulg. eloq.*, II, 4.  
77. *De vulg. eloq.*, II, 8.  
78. *De vulg. eloq.*, II, 4.  
78<sup>a</sup>. Cf. N. PIRROTTA, *Ars Musica*, in *Atti del XIII Congresso di Studi dell'Accademia Tudertina*, sul tema *Musica e Arte figurativa nei secoli X-XII*, Todi 1973, pp. 225-240, a p. 226; e si veda anche K.G. FELLERER, *Die Musica in den Artes Liberales*, nel vol. *Artes Liberales: von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*, hg. von J. KOCH, Leiden-Köln 1959, pp. 33-49.  
79. *Il Convivio*, II, 11. Cito dall'ed. crit. a cura di M. Simonelli, Bologna 1966.  
80. *Conv.*, I, 8.  
81. R. MONTEROSSO, *Problemi musicali cit.*, a p. 207.  
82. *Guidonis Aretini Micrologus*, ed. crit. a cura di J.S. Van Waesberghe, Roma 1955, cap. XVII, p. 167.  
83. Cf. G. PIETZSCH, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino von Orvieto*, Halle 1929, p. 89.  
84. *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, ed. a cura di J. Anglade, Toulouse 1919-1920, t. II, p. 53.  
85. E. DESCHAMPS, *Oeuvres*, ed. a cura di G. Raynaud, Paris 1878-1904, t. VII, pp. 270-271.  
86. G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., I, 84.  
87. B. PANVINI, *Le rime della Scuola siciliana*, vol. I, Firenze 1962, p. 553.  
88. T. CASINI, *Annotazioni critiche intorno alle Rime del Cod. Vat. 3793*, nel V vol. (1888) delle *Antiche rime volgari secondo la lezione del Codice Vat. 3793*, pubblicate per cura di A. D'Ancona e D. Comparetti, Bologna 1877-1888, a p. 444.  
89. A. GASPARY, *Zu den Bd. III. der Antiche rime volgari...* (1884), in « *Zeitschrift für romanische Philologie* », IX (1885) 571-589, a p. 585.  
90. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. II, Torino 1962, s.v. *buono*.  
91. *I promessi sposi*, cap. XXXVIII.  
92. Cf. A. VISCARDI, G. BARNI, *L'Italia nell'età comunale*, Torino 1966, p. 132.  
93. A. SORBELLI, *Storia della Università di Bologna*, vol. I, *Il Medioevo*, Bologna 1940, p. 107, Cf. anche G. ZACCAGNINI, *La vita dei maestri e degli scolari nello Studio di Bologna, nei secoli XIII e XIV*, Genève 1926, dove chi cerchi tracce di vita musicale trova appena qualche magra notizia su in-



- segnanti privati di strumenti. Più in generale, si vedano: P. WAGNER, *Zur Musikgeschichte der Universität*, in « Archiv für Musikwissenschaft », III (1921) 1-16, e N. COOKE CARPENTER, *Music in the Mediaeval and Renaissance Universities*, Oklahoma 1958.
94. Cf. H. KRAUSS, *Gattungssystem und Sitz im Leben: zur Rezeption der alprovenzalischen Lyrik in der sizilianischen Dichterschule*, in « LiLi »: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Jhg. II (1973), Heft 11, pp. 37-70.
95. Basti perciò il rinvio a R. MONTEROSSO, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, nel vol. di atti congressuali *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio*, Perugia 1962, pp. 476-494, e alla bibliografia indicata nell'Introduzione del volumetto *Laude dugentesche*, a cura di G. Varanini, Padova 1972.
- 95\*. A. ZIINO, *Frammenti di Laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, in « Cultura neolatina », XXXI (1971) 296-312.
96. JACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari 1974, n° 64 a p. 188. Cf. anche F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. I, Roma 1935, passim.
97. Cf. ora J. CHAILLEY, *Histoire musicale du moyen âge*, Paris 1969, pp. 178-179; senza dimenticare il vecchio saggio di I. DELLA GIOVANNA, *S. Francesco d'Assisi giullare e le 'Laudes creaturarum'*, in « Giornale storico della Letteratura italiana », XXV (1895), 1-92.
98. S. BONAVENTURA, *Legenda maior S. Francisci Assisiensis et eiusdem legenda minor*, Quaracchi 1941, *Legenda maior*, cap. II, p. 17.
99. TOMMASO DA CELANO, *Vita secunda S. Francisci Assisiensis*, Quaracchi 1927, n. 127, p. 130.
100. PANVINI, *Le Rime* cit., p. 185, vv. 54-56.
101. CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., I, 145.
102. Fra SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, ed. a cura di G. Scalia, Bari 1966, p. 508.
- 102\*. Il codice è descritto da K. von FISCHER, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, in « Musica Disciplina », XI (1957) 38-78; N.E. WILKINS, *The Codex Reina: A Revised Description*, ibid., XVII (1963) 57-73; K. von FISCHER, *Reply to N. E. Wilkins' Article*, ibid., 75-77.
- 102\*. Questa rubrica ha dato luogo a discussioni attributive; ma « non c'è nessuna ragione di togliere a Federico il dialogo *Dolce meo drudo*, e di negar fede con ciò all'attestazione di un canzoniere in genere attendibile, quale è il Vaticano »: così A. MONTEVERDI nel suo vol. postumo *Cento e Duecento*, Roma 1971 p. 253; e si veda la convincente argomentazione svolta dallo stesso MONTEVERDI, *L'opera poetica di Federico II imperatore*, in « Studi medievali », n.s. XVII (1951) 1-20, poi nella sua raccolta *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli 1954, pp. 35-58.
- 102\*. N. PIRROTTA, *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *L'ars Nova Italiana del Trecento*, II, Certaldo 1968, pp. 97-112; id., *New Glimpses of an Unwritten Tradition*, in *Words and Music, The Scholar's View: A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tilmann Merritt, by Sundry Hands*, ed. by L. BERMAN, Harvard University 1972, pp. 271-291.
103. Cf. Th. C. van CLEVE, *The Emperor Frederick II of Hohenstaufen Immulator Mundi*, Oxford 1972.
104. Nella raccolta *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. Marti, Milano 1956, n° 27 a p. 386.
105. Ibid., n° 18 a p. 274 ss.
106. SALIMBENE, *Cronica*, ed. cit., p. 686.
107. A. DE STEFANO, *La cultura alla corte di Federico II imperatore*, Palermo 1938, p. 226.
108. SALIMBENE, *Cronica*, ed. cit., p. 480.

109. Ibid., p. 543.
110. Ibid., p. 610.
111. Cito da A. SOLERTI, *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Milano s.d. (ma 1905), p. 37. Per altre indicazioni, basti il rinvio a contributi recenti: G. SEMERANO, *Dante e la musica*, in « Bulletin de la Société d'Etudes Dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen », XI (1963) 49-57; R. HAMMERSTEIN, *Die Musik in Dantes 'Divina Commedia'*, in « Deutsches Dante-Jahrbuch », XLI-XLII (1964) 59-125; R. BAEHR, *Dante und die Musik*, München 1966 (« Salzburger Universitätsreden », Heft 11); A. PICCHI, *La musicalità dantesca nel quadro delle metodologie filosofiche medievali*, in « Annali dell'Istituto di Studi danteschi », I (1967) 155-194.
112. DANTE, *Rime*, a cura di G. Contini, 2.a ed. Torino 1946, n° 5 p. 41 (e cf. p. 145), tenendo presenti i contributi documentari di N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in *Miscelanea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1958-1961, vol. II, pp. 651-662, e M. SALEM ELSHEKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scocchetto) in Nicolò de' Rossi*, in « Studi danteschi » XLVIII (1971) 153-166.
113. *La Vita nuova*, cap. XII: cito dall'ed. curata da M. Barbi, rist. Firenze 1932.
114. *Purgatorio*, II 76-133; per i dubbi, cf. S. PLONA, *Forse Casella non cantò*, in « Nuova Antologia », vol. 458, fasc. 1833 (sett. 1953) 93-96; più in generale, l'altra bibliografia indicata da L. PEIRONE alla voce *Casella* nell'*Enciclopedia dantesca* cit. I, Roma 1970; infine, e meglio, F. BISOGNI, *Precisazioni sul Casella dantesco*, in *Memorie e contributi alla musica dal medioevo all'età moderna, offerti a F. Gbisi nel settantesimo compleanno*, Bologna 1971, pp. 81-91.
115. G.M. CRESCIMBENI, *Istoria della volgar poesia*, V, Venezia 1730, pp. 220-221; cf. A. ZENATTI, *Violetta e Scocchetto e il codice Boccoliniano*, nel « Gazzettino letterario di Catania », I (1899), nn. 4-5, poi nel suo vol. *Intorno a Dante*, Palermo 1916, pp. 1-33; infine gli articoli citati alla nota 112.
116. Cf. *Rime antiche italiane secondo la lezione del Cod. Vaticano 3214 e del Cod. Casanatense d.v. 5*, pubblicato per cura del dott. M. Pelaez, Bologna 1895, n° 136 (c. 149.a) e n° 145 (c. 151.a): il cod. è del XVI sec., ma deriva da una perduta fonte dugentesca.
117. *Contrafacta* italiani sono denunciati solo per laude: soprattutto tardive, cf. GENNRICH, *Die Kontrafaktur* cit., p. 199; ma anche dugentesche, cf. A. ZIINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di L. Ronga*, Milano 1973, pp. 653-669.
118. Au. RONCAGLIA, *De quibusdam Provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica: studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma 1974, pp. 1-36.