16904499

1 A

Prof. BENVENUTO DISERTORI Via Rieri Oscuri, 7 - Telef. 80.19.31

15L

Dit.

294

QUADERNI DEL R. CONSERVATORIO DI MUSICA DI NAPOLI A CURA DI ADRIANO LUALDI

UGO SESINI

MUSICHE TROBADORICHE

Conferenza e note illustrative per le AUDIZIONI TROBADORICHE tenute nel R. Conservatorio di Napoli il 2, 3, 4 aprile 1941-XIX

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO BIBLIOTECA

MUSICHE TROBADORICHE

PROVENIENZA

Foudo Difertoz.

Verso la metà dell'XI secolo, fra il 1040 ed il 1080, la storia della letteratura medievale ci fa spettatori d'una mirabile apparizione. Improvviso alle nostre orecchie, assuefatte da secoli alle grandiose ma austere cantilene liturgiche e al duro latino barbarico, si leva un canto di nuova poesia. E sembra fiore sbocciato senza radici, nel grande alito primaverile:

« Ab la dolchor del temps novel foillo li bosc, e li aucel chanton, chascus en lor lati, segon lo vers del novel chan... »

« Con la dolcezza del tempo novello, fogliano i boschi e gli uccelli cantano, ciascuno in suo latino, secondo il verso del novello canto ». Così Guglielmo d'Aquitania, il primo trovatore che a noi sia giunto.

Improvvisa ai nostri occhi, una tal fioritura: ma pur sappiamo che lungo tempo dovette germogliare nella materna terra, avanti di schiudersi. È il seme di Roma che si rigenera nelle linfe delle parlate neolatine.

S'aprono così due secoli pieni, alla nuova poesia: due secoli che sembrano ridestare un più lontano incanto d'arte; come in Grecia, la nuova lirica sarà parola e musica, indissolubili, nate ad un tempo da una sola fantasia. Nell'arte del suono e del pensiero, ritorna a regnare quell'ideale unità originaria che più tardi la letteratura riflessa generalmente spezza.

Appunto con Guglielmo IX, duca d'Aquitania e conte di Poitiers, la più matura delle parlate romanze, il così detto provenzale, entra vittoriosamente nell'agone delle lingue letterarie, iniziando l'espressione lirica della nuova civiltà medievale. Seguiranno tosto le sorelle, francese ed italiana; all'ultima sarà riservata la più alta concezione d'arte di ogni tempo: Dante, Petrarca. Nel paese che si stende dalla Loira ai Pirenei ebbe culla questa poesia nuova che, con termine impreciso e limitato, viene detta comunemente provenzale. Più esatto è qualificarla « occitanica », dalla lingua che usa. Dante ne chiamò i parlatori hispani, spagnoli, e avvedutamente: giacchè la lingua d'oc forma un solo gruppo, un dominio, della Francia meridionale, della Catalogna, di Valenza e delle Isole Baleari.

Due secoli circa, dalla metà dell' XI al 1292, anno in cui cade la morte di Guiraut Riquier, dura il ciclo vitale di questa poesia; si protenderà essa ancora sino al XV secolo, ma come sopravvivenza accademica. Terra natia ne è dunque l'antica Aquitania: Poitiers, Limoges, Tolosa ne furono i focolai maggiori. Risaputa è la forza di propagazione che essa ebbe, e la attrattiva di imitazione che esercitò in tutta l'Europa: in Francia, in Italia, in Spagna, in Germania. Nella Lombardia medievale, fra il 1200 ed il 1260 circa, a Genova, nel Monferrato, a Bologna, a Verona, a Treviso, a Venezia, a Ferrara, fiorisce una notevole schiera di rimatori in lingua d'oc; e fra i nomi, ricordo Lanfranco Cigala genovese, Rambertino Buvalelli bolognese e, celeberrimo, Sordello mantovano. Ma se pur pregevoli talora, quanto sconosciuti, sono questi rimatori, non comparabile è il frutto della loro opera artistica a l'immenso apporto che la letteratura occitanica addusse al paese nostro, destandone e fecondandone le forze creatrici: essa ha dato concetti e forme, il verbo poetico in una parola, ai nostri siciliani, ai bolognesi, ai toscani, al « Dolce stil nuovo » tutto.

La parabola di tal poesia, nel cielo dell'arte, non toccherà il suo vertice in terra nativa, ma bensì in Italia. Con immagine assai convincente, mi permetterò di dire che Francesco Petrarca è l'ultimo ed il sommo dei trovatori.

La società in cui fiorì la lirica occitanica fu prevalentemente aristocratica; il primo cardine dell'ordine sociale ne fece suo diletto, principi la coltivarono. A tre caste si possono assegnare gli autori: feudatari, cavalieri, classe giullaresca. Il duca d'Aquitania è sovrano potentissimo e ricchissimo, più del re di Francia medesimo; altri, minori, a lui fanno seguito, nel corso del tempo: Ebles de Ventadorn, Raimon Jordan, il Delfino d'Alvernia, etc. La nobiltà proletaria dei cavalieri, a sua volta, dà forse uno dei maggiori contributi alla poesia. Erano costoro i nobili in disagiata condizione, che, giovani ed avventurosi, ponevansi al servizio d'un signore e, oltre a pratiche mansioni militari o amministrative, esplicavano i loro talenti artistici nelle corti. Tali furono Gui d'Uissel ed i suoi tre fratelli; tali Peire de Maensac, Peirol, Guiraudo lo Ros e tanti altri. Infine, troviamo i giullari propriamente detti, come Marcabru, Cercamon, Guillem de la Tor; oppure degli artigiani, come Elias Cairel, o anche qualche figlio di serventi, come il celebre Bernart de Ventadorn. Di costoro, alcuni salirono in grande fama ed in elevata posizione. Ad esempio, Raimbaut de Vaqueiras, per quanto figlio d'un cavaliere povero, cominciò da giullare e terminò cavaliere ed intimo del gran marchese Bonifazio di Monferrato, sì da aver parte nell'effimero reame di Salonicco, da quel principe ottenuto durante la IV Crociata. Ma anche la borghesia, benestante o ricca, vide sorgere dal proprio seno ingegni poetici di prim'ordine: Folchetto di Marsiglia nacque da un facoltoso mercante genovese, Peire Vidal da un pellicciaio, Aimeric de Peguillan da un negoziante di stoffe.

La poesia occitanica, ben lo si tenga presente, è prodotto d'una società ricca, prodiga, brillante e moralmente spregiudicata:

tutt'altro che primitivo è lo spirito che l'informa. Il lusso e la libertà dei costumi appaiono i tratti dominanti nel tempo e nel paese. Inoltre, uno stato permanente di inquietudine e di esaltazione erotica, diretta o di riflesso, sembra permearla; in una tal poesia, la donna e l'amore assurgono a pensiero dominante. Ciò è spiegabile.

Alla base dell'alta società feudale sta l'ordinamento militare: il castello, per quanto ricco e pacifico, rimane pur sempre fortezza anche nei tempi più spensierati: una balda gioventù maschile lo popola, la donna vi è rara e, perciò, altrettanto preziosa; un fervore di desiderì, di lusinghe, di omaggi la circondano. Di qui, dichiarazioni, inni, poesia e musica.

Questo appare, in pochi tratti, l'ambiente. Ma non nuocerà neppure una succinta premessa circa la consistenza artistica di tal poesia.

Sull'argomento, qualche lettore scrupoloso si farebbe dovere di rinfrescare le sue memorie liceali, rileggendo qualche capitolo di storia letteraria ed anche di storia musicale.

Io sarei grato a lui se volesse dimenticare buona parte di ciò che ha letto e che ricorda. Infatti, la critica letteraria corrente s'è appagata di pochi brani antologici, sempre scelti fra i più ovvii, come è di dovere per ogni antologia, in genere fra quelli che recano riferimenti storici, ed ha sentenziato: poesia di maniera.

La critica musicale, da parte sua, anche se animata dalla migliore volontà ed intelligenza, altro non ha potuto fare che racimolare i giudizi di questo o di quello studioso, giudizi tirati in gran fretta da poche melodie, trascritte alla meglio con criteri disparati e contraddittori, cosicchè, in mancanza dei veri termini di confronto, ha concluso: povere cose puerili.

Alla prima critica mancarono sensibilità ed una minima notizia dell'elemento essenziale di questa lirica, la musica.

Alla seconda, mancarono metodo e materiale conoscenza dei monumenti.

Per studiare e comprendere i trovatori è necessaria anzitutto una sensibilità trobadorica: ossia aperta a quel mondo di sentimenti e di suggestioni che ad una tal arte formano incentivo. Fintantochè si rimane fermi alla glottologia o si considera il testo musicale come una filza di segni, da interpretare con lo stesso animo con cui si decifra una cartuccia faraonica o un ciòttolo cuneiforme, è assai improbabile di giungere a qualche frutto. In particolare, la musica, arte contingente e deperibile, esige un grande sforzo di riferimento in chi voglia studiarne l'antichità. Nel caso specifico, senza il possesso della melodia e dell'atmosfera gregoriana, del medioevo musicale tutto, non è possibile orientarsi sul terreno della musica trobadorica.

La letteratura provenzale ci ha lasciato migliaia di poesie; ma soltanto 259 sono giunte a noi con la musica. È contenuta questa in quattro principali codici: tre si conservano a Parigi, uno a Milano. Però di tali codici, due sono d'origine francese, uno d'origine italiana: di compilato in terra natia ne risulta uno solo che, musicalmente, non è il più autorevole. Sono tutti stesi su pergamena, da mani del XIII e XIV secolo.

La notazione musicale vi appare neumatica su righe; della composizione non fu tramandata che la pura linea melodica, nei suoi semplici valori tonali, senza alcuna palese indicazione ritmica, senza alcun accompagnamento strumentale. Ben si comprende come la maggiore difficoltà dell'interpretazione e della trascrizione consista nello stabilire il ritmo d'una tal melodia.

Varii sono stati i tentativi in proposito: empirico l'uno, come quello del Restori che s'ingegnò di attribuire, così ad orecchio, una misura del tutto moderna all'antica melodia: arbitrario l'altro, come quello del Riemann che, supponendo proprio al verso romanzo il solo ritmo binario, pretese ridurre, in base al testo, tutte le melodie entro un'unica misura pari; ciò in assoluto contrasto con la pratica del medioevo che adottò ineccepibilmente la misura ternaria.

Di maggior fondaterza appare il così detto Sistema modale, che volle applicare alla monodia trobadorica alcuni dei canoni ritmici proprii al discantismo, cioè alla musica polifonica dell'Ars antiqua. Però, quantunque ingegnosa, una tale estensione di sistema non trova appoggi documentarî e monumentarî sufficienti; nè le pratiche applicazioni tentate dettero risultati coerenti e perspicui. Aggiungasi poi che tutte queste varie teorie interpretative furono dedotte da un limitato esame di monumenti. Infatti, sommando insieme tutti i materiali su cui i varii studiosi hanno fondato i tentativi loro, si conclude che neppure un terzo delle melodie rimaste venne in qualche modo studiato.

Portare alla conoscenza d'un eletto pubblico i risultati artistici di tutto un nuovo ordine di studii musicologici, è lo scopo di questa breve trattazione.

Cominciati parecchi anni fa, tali studii offrirono argomento, già nel 1935, a tre comunicazioni alla Reale Accademia delle Scienze in Bologna. Oggi, compiuti o vagliati, essi vedono la luce nel lavoro: Le Melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana ¹). Dirò brevemente sui criteri che m'hanno guidato.

Dopo una serrata critica ai sistemi finora proposti, mi persuasi che era necessario ricominciare ex novo lo studio delle melodie. Un esempio mi stava innanzi alla mente: quello dei Benedettini. Or è un secolo, questi infaticabili, iniziavano la restaurazione del canto gregoriano, partendo da un metodo del tutto intuitivo. Corrotti da secoli i testi musicali, perduto il segreto della esecuzione, i monaci risolsero di affrontare una delle più belle avventure dello spirito artistico. Scelti quei libri che, per antichità ed integrità, meglio affidavano d'aver conservata la melodia liturgica, senza preconcetti critici essi presero a cantare le note: così come meglio

potevano, aiutandosi con molto buon senso artistico e con qualche ponderata guida storica. Da una viva pratica intuitiva si generò, un passo alla volta, tutta una complessa dottrina, la quale divenne feconda di risultati per gli studi musicologici in genere, oltre che per la musica sacra.

Su questo esempio, decisi di prescindere dalle teorie e di fissarmi soltanto sui testi originali. Mio primo postulato fu il seguente: musica è arte e, dove il monumento lo permetta, non è lecito limitarsi a metodi di interpretazione puramente teorici, con astratta mentalità da archeologo; bisogna tradurre in suono quegli antichi segni musicali, cantarseli. Mi proposi allora di addivenire al possesso fonico, tonale, delle melodie, riservando a più maturo tempo la ricerca d'un preciso ritmo.

Primo passo a tale esplorazione era, inevitabilmente, una precedente conoscenza delle lingue romanze; ma non soltanto possesso filologico, bensì pratico, mercè esercizio ed affinamento della pronunzia, della lettura, della declamazione. Infatti, così in poesia come in musica, non si può pretendere di possedere la materia se non si è in grado di ritenere a memoria buona parte dei componimenti; il segno, letto e compreso soltanto in astratto, è ancora lettera morta. Così ebbi la soddisfazione di poter mandare a mente il maggior numero di poesie che mi fu possibile. Tale il primo passo.

Subentrò poscia lo studio metrico del testo, studio condotto con criterio diverso da quello dei filologi. Mi proposi di considerare il ritmo verbale e poetico con l'orecchio del musicista, ponendo tal ritmo sullo stesso piano di quello della musica: ovverosia su di un piano di ritmica fondamentale e generale, i cui principî, comuni a tutte le arti del movimento, nella musica si individuano meglio che altrove. Assicuratomi allora il miglior possesso del ritmo poetico, mi volsi alla melodia delle canzoni.

Come accennai, la notazione trobadorica altro non ci ha tramandato che i segni tonali, l'altezza dei suoni: la durata di essi,

¹⁾ Ugo Sesini, Le Melodie etc.: Studio, fac-simili, traduzione in note moderne, apparato critico. « Studi Medievali ». Torino, Chiantore, 1941-XIX.

il ritmo in una parola, non risulta dalle note; nè alcun teorico ci ha lasciato notizie in proposito.

La lunga pratica vocale gregoriana, da fedele allievo dell'Istituto Pontificio e da studioso nell'abbazia di Solesmes, mi fu ottimo addestramento e mi avviò all'iniziale, indispensabile, se pur approssimativo, possesso delle melodie: dapprima a note eguali, come cantus planus, poscia imprimendo via via alla linea melodica il ritmo naturale del verso. Già nella prima incertezza, un senso di struttura traspariva. Ma, conseguito il possesso della melodia allo stato greggio, venne pur necessario di conferire ad essa un preciso ordine ritmico: a tal bisogna, non poteva trovarsi sussidio che nella ritmica verbale del testo. A ciò s'applicò il mio esercizio: i suoni, ed i gruppi di suoni musicali vennero ad assumere il medesimo valore di sillabe, nella ideale e schematica funzione metrica di esse.

Questa intuitiva ermeneutica si dimostrava, all'atto pratico, piana, suadente all'orecchio; ma bisognava saggiarne la legittimità di fronte all'insegnamento dei teorici medievali e di fronte alla prassi da cui quelli dedussero le dottrine loro; con questa maggiore difficoltà: che i teorici rimasti, ad eccezione del canto gregoriano, mai ci parlano di monodia ma sempre di polifonia: e che la musica pratica su cui possiamo fissarci è, analogamente, armonica, ossia diversa da quella dei trovatori. È ovvio però che le due tecniche non potevano rimanere estranee l'una all'altra. Tutto questo studio, i cui pratici risultati vengono oggi offerti al pubblico, si riassume nelle conclusioni seguenti:

« La poesia trobadorica, come la poesia tutta in genere e « quella tonica in specie, studiata attraverso i principî generali « del ritmo che sono perspicui nella musica, dimostra una strut- « tura sillabica che obbedisce alle stesse leggi del ritmo musicale. « A sua volta, la melodia trobadorica risponde strettamente alla « struttura poetica, collocando sopra ogni sillaba un neu- « ma distinto, ed uno solo. Non essendo indicato dalla se-

« meiografia, nè conservato da una tradizione il significato ritmico « dei neumi, attraverso il ritmo poetico delle sillabe, rettamente « ossia musicalmente inteso, si rintraccia il ritmo musicale ».

Venni così a stabilire un preciso tipo ritmico per la melodia di ogni verso, fissandone una tavola sinottica. Tutte le canzoni, tutti i variissimi metri poetici, a tali tipi obbediscono senza eccezioni. La trascrizione degli antichi segni musicali non ammette più dubbi, incertezze, criteri soggettivi: il canone metrico viene a risultare costantemente ternario. Entro di esso, il reale ritmo della melodia, con la sua piena libertà di struttura, si inquadra senza alcun ostacolo. Mettiamo ora innanzi alla prova storica questi risultati. La monodia dei trovatori, così interpretata, si rivela in sostanza identica alle parti più melodiche e sciolte dei moteti discantistici, ossia a quelle parti che la tecnica dell'Ars antiqua concepiva nel sesto modo ritmico: ex omnibus brevibus et semibrevibus. Entro la uniforme misura ternaria, intesa nel suo autentico significato, il ritmo delle melodie polifoniche si svolgeva autonomo, nei suoi piedi binari e ternari, variamente usati e combinati fra loro.

Il mio procedimento, che ha ripercorso a modo suo il cammino della storia, ci rende finalmente chiara la genesi della ritmica medievale, sia poetica che melodica: strettamente connesse, una illumina l'altra, dimostrandosi identiche nella sostanza. Ancora, tal procedimento ci rende ragione di una concezione mensurale, solidamente impostata sulla realtà del ritmo, che dura sino a tutto il cinquecento polifonico ed oltre: « misura non è ritmo ».

Come ben si comprende, non vuole essere questa la solita nota illustrativa, ma bensì una comunicazione di risultati critici. Ed è sulla assoluta onestà di metodo che io mi permetto di insistere. La trascrizione risulta scrupolosa: chi vuol sincerarsene consulti i fac-simili ed i testi da me pubblicati; essa mantiene, pur nella notazione moderna, intatte la fisionomia e le caratteristiche dell'antico manoscritto; la lettura riesce agevole; la corrispondenza tra forma poetica e forma musicale vi appare assoluta.

Pertanto, le canzoni che qui si presentano, serbano la loro genuina struttura melodica: nessuna condiscendenza ad abitudini artistiche moderne, a gusti personali; malgrado questa severità, la comprensione non risulta difficile nell'ascoltare.

La tecnica vocale da me adottata per l'esecuzione, è sostanzialmente quella dei Benedettini per il canto gregoriano; ben inteso, parlo di tecnica, non di espressione e di stile. Si compendia essa in: voce naturale, duttile e di intensità moderata: retta e chiara pronuncia: le consonanti liquide e nasali nonchè gli incontri consonatici, fortemente sonorizzati secondo la pronuncia latina e meridionale, come si verifica specificatamente nelle note liquescenti: emissione precisa e dolce: prevalente legatura dei suoni: leggerezza ed agilità nell'eseguire i gruppi neumatici: uso di quei procedimenti agogici e dinamici i quali rendono elastico ed artistico il ritmo, pur senza alterarne la fondamentale regolarità. In conclusione, una tecnica che è quasi il contrario del modo con cui generalmente si canta al giorno d'oggi.

E giungiamo ora ad un punto delicato: la elaborazione strumentale.

Queste antiche melodie erano sostenute dalla viula, la viola, e ben sappiamo dalle vidas, ossia dalle biografie trobadoriche, quale conto si facesse del saper ben suonare lo strumento, se proprio d'un nobile barone, Pons de Capdoill, si dice espressamente che « trobava e viulava e cantava be ».

Ebbene: non una nota è rimasta di quella elaborazione strumentale.

Innanzi al dilemma, di privare le canzoni d'una indispensabile veste sonora, o di commettere qualche sicuro arbitrio architettando accompagnamenti cervellotici come altri fece, mi sono attenuto al criterio più discreto ed onesto. In base alla tecnica armonica della diafonia e del discanto, quale ci rivelano i motetti

del XIII secolo, in base alle risorse che l'antica accordatura della viula permettevano, ho elaborato una veste strumentale, la più semplice, la più presumibilmente vicina alla realtà storica. Ma anzichè la introvabile viula, di cui esistono però imitazioni moderne tedesche, ho avuto la fortuna di poter presentare la magnifica viola d'amore, strumento del XVII secolo, delizioso per timbro e robustezza di suono; il quale, mentre riproduce le risorse tecniche del medievale antenato, si amalgama ottimamente al timbro della voce. Ad eseguire la mia interpretazione di tali canti furono chiamati due autentici virtuosi: Rachele Maragliano Mori e Renzo Sabatini. Si consideri che in apparenza, soltanto in apparenza, questa musica è semplice: nella sua realtà essa oppone all'esecutore difficoltà grandissime di tecnica e di stile. Esige due musicisti perfetti, dall' impeccabile intonazione: giacchè le armonie, che dal complesso risultano, restano in gran parte estranee alle consuetudini moderne, e lo strumento può piuttosto trarre in inganno, anzichè aiutare il cantante: esige uno squisito senso timbrico, in quanto la viola deve amalgamarsi alla voce, seguendo nota per nota le sfumature di colore: esige sopratutto intelligenza. E così resta giustificato anche un altro curioso particolare: queste liriche, piene di fervori, di desiderî e di dichiarazioni maschili alle gentildonne, vengono cantate proprio da una donna. Si è che cercando stile, intelligenza ed una tecnica di canto affatto particolare, ho dovuto pregarne una speciale artista.

Alla fine del mio libro sulle melodie trobadoriche mi pongo una tal domanda: in conclusione, chiedo, questa lirica provenzale val dunque di più per la poesia o per la musica? Non è facile una risposta, ma forse la musica coglie la palma. Certo invece si è, che l'una non può prescindere dall'altra; ciò spieghi l'inesatto conto fattone per solito e da letterati e da musicisti.

Bella, aperta, sonora è la lingua d'oc, fedele alla gran madre del Lazio; perfetto il verso, ricco e vario nei suoi ritmi; ingegnosissime le combinazioni strofiche; il virtuosismo della rima tocca gli estremi. Valga per questa poesia un apprezzamento rivolto al Petrarca: « la sua arte ed il suo pensoso verbo s'imprimono lentamente nei cuori, restando per molti un arcano ». Chi s'appaga di letture a grande effetto e frettolose, poco può trovarci: chi vede ogni cosa coi paraocchi del proprio tempo, meno ancora: chi cerca soltanto forme linguistiche o riferimenti storici, non vedrà che quelli.

La musica, che tale poesia riveste, possiede, già lo accennai, la aristocrazia della cantilena gregoriana: arte semplice per chi ascolta le note soltanto, complessa e profonda per chi ne penetra la struttura e l'essenza: espressioni, l'una di secolare, intenso spirito religioso, l'altra, quella che stiamo considerando, di sottile e vivace sentimentalità.

Certo, per un ascoltatore moderno, del tutto estraneo a questo spirito musicale, la comprensione non è molto facile. Dirò, in proposito, che talora ho trovato più immediata rispondenza nella persona ignara che nel tecnico; ciò equivale al giudizio del Molière. Primo ostacolo incontrasi nella tonalità antica, per cui la melodia sembra sospesa, senza le nostre definite conclusioni cadenzali: spira, in tutto il discorso musicale, un senso armonico vago, oscillante. Di conseguenza, la melodia stessa muovesi entro ambiti, ed attraverso intervalli, che non sono a noi consueti. Ma essa possiede una logica struttura; questi poeti-musici erano dei melodisti provetti, cresciuti alla scuola gregoriana, e la sapienza nel fraseggio, nell'uso delle formule, traspare ben presto. Qualche breve analisi ce ne convincerà.

Potrebbe inoltre qualcuno chiedere assicurazioni circa l'autenticità delle melodie in confronto ai testi, e dubitare che esse appartengano al medesimo autore. Contro queste obbiezioni, già formalmente sollevate, stanno due dati di fatto:

1) Noi constatiamo che quattro codici musicali superstiti, di cui uno francese, uno francese di Metz, uno tolosano, uno lombardo, recano, per componimenti poetici identici, una stessa melodia. Ciò significa che tale melodia era tipica, e non già opera estemporanea di questo o quel giullare sopra il testo d'un celebre poeta. Insegna la paleografia che quando manoscritti di provenienza differente concordano in una lezione, quella è l'originale.

2) Che gli stili melodici d'un Ventadorn, d'un Faidit, d'un Vidal, d'un Peirol, d'un Folchetto, pur nel comune linguaggio, sono fra loro distinguibili ed hanno caratteri proprî coerenti. Tale coerenza ci avverte che quelle melodie, che vanno sotto il nome d'un singolo autore, sono parto d'una singola penna. Tutto si può mettere in dubbio; ma il buon senso consiglia a non lasciarci prendere da sottigliezze ipercritiche, in contrasto con la tradizione e con la realtà artistica.

Infine, più d'una volta abbiam sentito parlare di musica primitiva; nessuna opinione sarebbe più superficiale a proposito delle liriche trobadoriche. Se mai, esse sono il fiore d'una civiltà matura, già decadente; sboccia proprio sul culmine, ma anche sulla fine, d'un prestigio morale e politico. La Crociata albigese ne segnerà il crollo; e tutto quell'esuberante mondo meridionale verrà sommerso dall'invasione e dal predominio francese. Ai primi decenni del XIV secolo l'arte trobadorica è un ricordo: la musica, un relitto absorto dalla marea polifonica dell'Ars nova. Soltanto un paese serberà il culto di questa lirica, per il riflesso che essa ebbe nei suoi grandi poeti: l'Italia. Senza l'Italia, forse noi non ricorderemmo più i trovatori.

Fu l'amore per Dante e per il Petrarca quello che mantenne vivi e cari i rimatori in lingua d'oc: furono il Bembo, il Colocci, il Varchi, il Barbieri, gli umanisti ed i petrarchisti del 500, sino al Redi ed a pochi nostri, ma insigni, studiosi moderni. Sarà quindi un nuovo anello alla catena di nobile tradizione se, per fatica di italiano, anche la musica trobadorica potrà ottenere una meritata conoscenza e giungere in vivo contatto dei pubblici colti.

Dell'amore nutrito dai nostri padri abbiamo prova palmare

nei codici che ci conservano l'opera dei poeti occitanici: nella maggioranza, quei codici sono lavoro di copisti italiani, come il canzoniere milanese che fu base al mio studio e da cui trassi le melodie. Il testo poetico di queste si dimostra pieno di italianismi, che ho conservato scrupolosamente. Scritto al principio del XIV secolo, quel testo rivela una provenienza lombardo-veneta. I componimenti musicati ci recano dunque melodie che di certo risuonarono nelle fastose corti feudali del Monferrato, di Verona, di Treviso, di Ferrara, presso i magnifici signori che, amantissimi di quelle canzoni, le facevano raccogliere in pergamena e cantare.

Durante il lavoro, affaticato sulle antiche scritture, un'immagine mi balenò sovente al pensiero e mi fece trasalire di commozione: forse, quelle pergamene, di cui sentiamo ora rivivere i segni, forse un giorno lontano, là nel « primo rifugio e primo ostello », chiedendo sollievo al canto, quelle stesse pergamene dico, vennero sfiorate dalle sacre mani di Dante.

Col grande nome e con questa immagine nel cuore, io esorto ad ascoltare.

come del XIV, ceralo l'arte trobadorità è un ricorda? In ministra

on press at thesis II cultor in questa Nova, per it villous the range

the land of the best of the state of the sta

risalire di sette od otto secoli nel cammino dell'arte. È necessario pure un qualche sforzo di attenzione, e sopratutto una sensibilità fresca in chi legge od ascolta. Abusar di quest'ultima, vorrebbe dire nuocere al buon esito della nostra impresa e far un torto all'arte di quegli stessi antichi autori che abbiamo osato distogliere dalla loro secolare pace.

In quanto segue, ho inteso di presentare distinti fra loro epoche artistiche, scuole, gruppi omogenei e caratteristici di creazioni in media de il latte di la lice.

Le antiche musiche, di cui ci occupiamo, esigono una certa preparazione di spirito ed un opportuno commento: non è agevole

epoche artistiche, scuole, gruppi omogenei e caratteristici di creazioni, in modo che il lettore o l'uditore si formi una idea, sommaria sì, ma esatta di quest'arte, dei suoi modi, del suo sviluppo, dei suoi maggiori rappresentanti. Per ogni canzone è dato un florilegio di coble, ossia stanze, le quali si intonano con la stessa melodia. La lezione del testo, come della musica, è quella del Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana (R. 71, sup.), con qualche lieve emendamento.

Bernart de Ventadorn (1145-1195).

« Bell'uomo era e brillante, e seppe ben cantare e comporre, « ed era cortese ed istruito... Il visconte di Ventadorn, suo si-« gnore, aveva a moglie una donna gentile e gaia la quale molto « s'appassionò alle canzoni di ser Bernardo e s'innamorò di lui, « ed egli della dama, sì che compose per lei e per il suo « amore... ». Così la antica biografia

Figlio di poveri serventi del castello di Ventadorn nel Limosino, egli ci è noto fra il 1145 ed il 1195. Salì in grande fama poetica. Una antica miniatura ce lo rappresenta su di un palafreno bardato, come un gran signore. Fu alla corte di Ventadorn, poscia presso Eleonora d'Aquitania, duchessa di Normandia; forse passò in Inghilterra, e quindi alla corte di Tolosa; infine, monaco, nell'abbazia di Dalon chiuse l'avventurosa esistenza. « Dio « gli dette bella persona avvenente e gentil cuore, e gli dette « ingegno, sapere, cortesia ed alto parlare; ed aveva finezza ed « arte nel trovar belle parole e fresche melodie ».

Confermando tale giudizio del biografo, gli studiosi riconoscono in lui uno dei maggiori rappresentanti dell'arte trobadorica, il maggiore della così detta « scuola idealista ». Il suo credo poetico sembra preludere a Dante:

« Chantars no pot gaires valer si dinz del cor no mou lo chanz »

« Il cantare non può in nessun modo valere, se dentro dal cuore non muove il canto ».

La coscienza del proprio valore è altissima in lui, sì da proclamare: « Non è meraviglia se io canto meglio di qualsiasi altro cantatore! ». Relativamente vasta è la sua produzione superstite: una cinquantina di componimenti, di cui diciotto sono giunti con la musica.

Tre canzoni vengono qui presentate, le quali si improntano a tre stili differenti: la prima è lirico-idillica, la seconda elegiaca, la terza brillante: tre momenti e tre aspetti che, assai ben delineati da Bernart de Ventadorn, si ritrovano in tutta la lirica trobadorica.

La prima canzone coglie lo spunto dal motivo idillico della

deu mimers nel dreit qual. Aistim part d'ei em recre. Dozt ma ep mozt urespon. Filau men sella nom rett. Chatus enclu no sai on. Anc noal gui d'mipoder. D'ino sui m's deloz encu. Cestaiset d'mois oille uecer. Finan mirail qe mult mi plau. Oriaul pois me mirei ente. Oran mot li sospir de puon. Cus i podei com podet se. lo bel narchisus enla son. de co sai semina apparer. Oriona p qeu lo recreat. Le co qomuol no uol uoler. Frocol le deueda sai. Chaus sui cu mala mee. Stai ben saiç de fols un pon. Il no sai poeme d'sc. Oris car puai trop otra mon. Tristera no auce de inte Guali men marie no sui on. de chantar me trioill em recre. Ede ioi edamoz mes con.	plus uoill-cmaislam & coz ede
ane par la fice untal uero foil	fr.ande 101 mos 105 elfacontl.cmo
Gualo tapodaresere el migerant	pos escolta erece e som ça perben
	Alman moz-en en mozal-quiz en



U. Sesini: Trascrizione in note moderne secondo il proprio sistema, con accompagnamento di viola.

primavera, per cui il poeta, adeguandosi ai pennuti cantori, vuol pur levare il suo inno di allegrezza: la sua gioia, come la sua arte, vengono da colei che lo innamora.

Cant par la flor justa'l verd foill e vei lo temps clar et sere, el dolç chant dels auçels pel bruoill m'adolça lo cor e'm reve; pos l'auçel chanton a lor for, eu, q'ai tant de joi en mon cor, deu ben chantar qe tuit li mei çornal son joi e chant, qe no pes de ren al.

Quando spunta il fiore presso la verde foglia | e veggo il tempo chiaro e sereno, | il dolce canto degli uccelli pel brolo | m' addolcisce il cuore e mi ristora; | poiché gli uccelli cantano a lor costume, | io, che ho tanta gioia nel mio cuore, | devo ben cantare, che tutte le mie occupazioni | son gioia e canto e non penso a null'altro.

Cela del mon, qal eu plus voill e mais l'am de cor e de fe, au de joi mos sos e'ls acoill e mos precs escolta e rete; e s'om ça per ben amar mor, eu en morai, q'inz in mon cor li port amor tant fin e natural qe tut son fals enves mi'l plus lial.

Quella, al mondo, che io più desidero | e più amo di cuore e di fede, | ode con gioia i miei canti e li accoglie | e i miei preghi ascolta ed esaudisce; | e s'alcun mai per troppo amare muore, | io ne morrò, ch'entro nel mio cuore | le porto amor sì nobile e sincero | che tutti son falsi, al mio confronto, i più leali amatori.

Segue la tornada, ossia il congedo, l'invio, probabilmente così chiamata perchè era come l'indirizzo che si scriveva all'e-

sterno, sulla pergamena arrotolata (tornada) della lettera. Bel Vedere è un senhal, uno pseudonimo.

Mon Bel Vezer, gard des dire de mal. S'eu soi de long et da pres atretal.

Mio Bel Veder, guardati dalle maldicenze | s'io son da lungi e da presso il medesimo.

Tanto chiara, affettuosa è questa poesia, veramente come il temps clar e sere!

La musica ben s'informa al concetto e s'esprime in un canto sobrio, il quale, da poche corde ben giuocate, sa ricavare una squisita melodia. La struttura ne è strofica: troviamo due frasi A e B, ripetute nei primi quattro versi: indi altre quattro frasi, l'una differente dall'altra, fra le quali merita di osservare le due ultime, di bellissimo andamento. Lo stile è sillabico, una nota per ogni sillaba, cadenzato da qualche elegantissimo vocalizzo. La tonalità è il VII-VIII modo gregoriano.

Giungiamo ora alla più ispirata e celebre canzone di tutta la lirica occitanica. Chi ascolta potrà rilevare quanto siano superficiali quei giudizî che, con sommaria sentenza, tacciano di convenzione e freddezza tutta quest'arte.

Martin Man real regulation also are

Udiamo qui l'addio del poeta ad una donna e ad un paese; forse ad Azalais de Ventadorn, la viscontessa, e all'ospitale castello. I sentimenti espressi appaiono vissuti e sofferti; non si perde il poeta nelle querimonie, nelle recriminazioni, nei sospiri, comuni ad ogni letteratura amorosa: esprime egli, con nobile fierezza, tutta l'amaritudine del sentimento ferito; di fronte alla dama ingiusta ed infedele, egli non si umilia in preghiere, nè rinfaccia: se ne parte, accorato, a fronte alta.

Qan vei la lauzeta mover de joi sas alas contra·l rai, per la dolçor c'al cor li vai s'oblida e·s laisa cazer, halas! com grand enveja·m ve de cui qe veja jausion! Meraveillas ai, car de se lo cor de desirer no·m fon!

Quando vedo la lodoletta muovere, | piena di gioia, le sue ali incontro ai raggi del sole, | per la dolcezza che al cor le va | s'abbandona e si lascia discendere, | ahimè, qual grande invidia m'assale | di chi veda lieto! | Meraviglia ho, che davvero | il cuore per il desiderio non mi si sciolga!

Halas! qant cujava saber
d'amor, e tant petit en sai,
qe ç'eu d'amar no'm pos tener
cela dund ja pro non aurai!
Tolt m'a mon cor e tolt ma me
e si meteissa e tot lo mon;
e cant si'm tolc no'm laissa re,
mas desirer et cor volon.

Ahimè, quanto pensavo saperne | d'amore, e tanto poco ne so, | se io non posso trattenermi d'amare | colei da cui non avrò più bene! | Tolto m'ha il cuore e tolto la mente | e sè medesima e tutto il mondo; | e quando così mi toglie, più nulla mi lascia | fuor che desiderio e cuore bramoso.

Pos a mi donç no'm pot valer Deus, ni merces ne'l dreit q'eu ai, ni s'a lei no ven a plaçer, q'ill m'am jamais nollo'i dirai. Aissi'm part de lei e'm recre: mort m'a, e per mort li respon; e vau m'en, s'ella no'm rete, chatius, en esill, no sai on. Poiché presso alla mia donna non mi può valere | nè preghiera, nè mercè, nè il diritto che io ho, | nè se a lei ciò più non piace, | che ella m'ami giammai non lo dirò. | Così mi parto da lei e mi ricredo: | morto mi ha, e da morto le rispondo; | io me ne vado, se ella non mi trattiene più, | infelice, in esiglio, non so dove.

Tristeça non aveç de me; e vau m'en, mariç, no sai on, de chantar me tuoill e m recre, e de joi e d'amor m'escon.

Tristezza non avete per me; | me ne vado, smarrito, non so dove, | dal cantare mi tolgo e mi ricredo, | e da gioia e d'amore mi nascondo 1).

Appartiene la melodia ad un pretto stile elegiaco, senza ritorni, in una unità non materiale ma ideale di forma. È cristallina, sospesa, come trasognata, ma pur piena di profondo accoramento. Chi ha visto aliare la lodoletta nel chiarore mattutino, la lodoletta che desta gli amanti, può vivere la suggestione di questo canto. Certo è arte fatta d'un soffio, d'un batter d'ala, ed esige finezza grande in chi vuol comprendere. Tanto celebre dovette essere questa canzone, che tutti e quattro i codici superstiti ce la hanno conservata, fedeli e concordi l'uno all'altro; tanto piacque la melodia, che ad essa furono adattate, da un anonimo francese del tempo, altre parole, ma egualmente cordogliose.

In diversa atmosfera ci trasporta la canzone che segue:

En consirer et en esmai sui d'un'amor qi'm laça e'm te, qe tan no vai ni ça ni lai q'ades no m tegna en son fre; q'era m'a dat cor e talen q'eu enqeses, si podia, tal qe si'l reis l'enqeria auria faiz gran ardimen.

In pensiero ed in inquietudine | sono d'un amore che m'allaccia e mi tiene, | che tanto non vado nè qua nè là | che sempre non mi tenga in suo freno; | che ora m' ha dato cuore ed animo | ch'io richiedessi, tanto potevo, | tal persona, che se il re l'avesse chiesta | avrebbe commesso un grande ardimento.

> Negus jois al meu no s'eschai, qan madona'm garda ni'm ve, qe'l seu bels dolz semblanz mi vai al cor, qi m' adolç' e'm reve; e si'm durava lonjamen, sobre sainz li juraria del mon mais niull jois no sia; mas al partir art et encen.

Nessuna gioia alla mia si paragona, | quando madonna mi guarda e mi vede, | chè il suo bello e dolce sembiante mi va | al cuore, e m'addolce e mi ristora; | e se mi durasse a lungo, | sopra i Santi le giurerei | che al mondo nessun'altra gioia vi sarebbe; | ma allorché mi divido da lei m'accendo ed ardo.

E s'a lei altre dols no pren, per Deu e per merce ill sia, qe'l bel solaz qe n'avia no'm tuoilla ni'l seu parlar gen.

E se a lei altra doglianza non prende, | gliene sia mercé per Dio, | che il bel diletto che ne avevo | non mi tolga, nè il suo parlar gentile.

È il canto dell'amore lieto. La melodia segue da presso le intenzioni del testo, in stile piuttosto declamato, con la forma di vigorosa melopèa: la struttura è quadrata e chiara all'orecchio: si delinea uno spiccato senso tonale di maggiore moderno.

¹⁾ Si avverta che la lezione del Canzoniere Ambrosiano differisce da quella comunemente accolta, sia nell'ordine dei versi della prima cobla, sia nella tornada.

Guiraudo lo Ros (intorno al 1200)

« Guiraudo lo Ros, ossia Girardetto il Biondo, fu di Tolosa, « figlio d'un cavaliere povero; venne alla corte del conte Alfonso « per servire; fu cortese e buon cantore. Si innamorò della con« tessa, figlia del suo signore, e l'amore che egli ebbe in lei gli « insegnò a comporre, e fece molte canzoni ». Tal'è la biografia.

Visse questo poeta fra gli ultimi decenni del secolo XII ed i primi anni del XIII; rimangono di lui nove componimenti.

Il testo che ora leggeremo è comunemente attribuito ad Aimeric de Peguillan, pure tolosano, ma più tardivo trovatore (1205-66). Per l'opposto, il Canzoniere Ambrosiano, il solo che conservi la melodia, lascia supporre che tale canzone sia di Guiraudo lo Ros. Riconoscendo alla musica di essa tutti i caratteri d'una maggiore antichità ed uno stile conforme a quello delle prime generazioni trobadoriche, ho sollevato, in un mio studio, la congettura che almeno la melodia appartenga al nostro più antico trovatore tolosano, che fu cortes e ben chantans, anzichè al più moderno Peguillan, che molt mal chantava. Leggiamo il testo, assai bello.

En greu pantais m'a tenguz longamen c'anc no m laiset ni m'on retenc amors, et am sazat a totas sas dolors si qe del tot m'a faiz obedien; e car mi sap effortiu o sofren, am si cargat de l'amoros afan qe il meillor cen no sofririon tan.

In grave affanno m'ha tenuto lungamente | che ancor non mi lasciò e sempre mi ci trattiene amore, | e m'ha provato a tutti i suoi dolori | sì che del tutto m'ha reso obbediente; | e poiché mi sa animoso in ciò soffrire, | m'ha sì gravato dall'amoroso affanno, | che i cento migliori (cavalieri) non sopporterebbero tanto.

E s'eu, com fol, seg mon dan folamen, a toz lo meins m'es la foldaz honors; q'eu ai vistas faire maintas folors qe tornavon a saber et a sen, et ai vist far mainz faiz saviamen qe tornavon a folia trop gran: per qu'eu cuich far sen qan vau folejan.

E se io, come folle, seguo il mio danno follemente, | almeno mi è la follia onore; | giacché ho visto far molte follie | che tornavano a prudenza ed a senno, | ed ho visto far tante cose saviamente | che tornavano a follia grandissima: | perciò credo far senno quando vado folleggiando.

Il senso accorato della prima cobla sembra impresso fondamente nella musica. Come altrove osservai, questa melodia si impronta con straordinaria somiglianza allo stile gregoriano; le sue movenze, le sue clausole riproducono fedelmente formule contenute in graduali, in gloria, in toni salmodici. Tutto ciò depone per l'antichità della melodia e dimostra assai mal fondata l'opinione di quei musicologi che vorrebbero riconoscere nelle canzoni trobadoriche caratteri tonali molto diversi da quelli ecclesiastici. Vedasi, invece, come questi antichi modi assai bene si prestino ad espressioni patetiche.

Tali, i caratteri del periodo trobadorico, dirò così, classico: sobrietà e compostezza ne sono i tratti essenziali. Troveremo tosto le creazioni di più matura età, creazioni ricche, varie, esuberanti, in cui il musicista sembra superare il poeta stesso: creazioni certo a noi più vicine e forse più accessibili.

L'arte occitanica, fra l'ultimo decennio del secolo XII ed i primi due del successivo, entra nel periodo di maggior splendore. La critica letteraria ha distinto in quella poesia tre scuole: la scuola idealista, che culmina con Bernart de Ventadorn: la scuola del trobar clus, ossia dello stile dotto ed ermetico, il cui maggior astro sarebbe Guiraut de Borneill: la scuola del trobar ric, del virtuosismo poetico, nella quale Folquet de Marseilla occupa eminente seggio.

Queste classifiche poco ci toccano, e meno ancora i giudizi, diremo con la solita vieta parola, « estetici » che da esse furono tratti. Il fatto artistico noi vogliamo giudicare sull'opera d'arte compiuta, non già sui concetti del testo alla luce di preconcetti critici; appunto perchè quella critica letteraria non ha potuto tener conto dell'elemento esteticamente più importante nella lirica provenzale: la musica.

Ora, proprio il periodo che cade sotto le classifiche di ermetismo e di virtuosismo poetico, ci ha dato i maggiori melodisti.

Possiamo forse riconoscere una qualche analogia col nostro seicento poetico e musicale, la cui potenza creatrice sembra concentrarsi tutta nell'arte dei suoni? Forse.

E non è soltanto un giudizio nostro, ricavato dallo studio diretto delle melodie, ma è altresì l'opinione corrente a quei tempi, raccolta e conservataci dalle vidas, dalle biografie provenzali. Per di più, anche da pochi cenni fugaci di quest'ultime, traspaiono indizi di una qualche crisi artistica, come suol dirsi. Vicende che la Storia ama ripetere: antagonismo fra musica vecchia e musica nuova: ostilità, riconoscimenti tardivi.

Se i secoli hanno velato sembianze ed assopito rumori, se ai nostri occhi tutto appare uniforme come in un bassorilievo levigato dall'età o in un affresco ridotto ai soli contorni, non pertanto la vita e la carriera di tali musici-poeti furono diverse da quelle d'ogni epoca e d'ogni artefice: scuole, stili, tendenze, lotte.

Appunto per ciò, per tenerci alla realtà storica, per trasferire in noi questi lontani tempi ed in essi trasferirci, vorrò indugiarmi alcun poco sulle vicende biografiche di autori in cui spiccano caratteri d'un autentico temperamento artistico, d'una « scapigliatura » vera e propria: caratteri che ce li rendono vicini, ce li mostrano tempra della medesima tempra d'ogni musicista posseduto dal suo dèmone.

Vedremo allora questi personaggi un po' favolosi, nomi che si incontrano quali relitti senza vita nelle storie musicali, prender figura e carne, muoversi, sentire, lottare, soffrire. Comprenderemo come queste loro opere — che osserviamo con la curiosità e la diffidenza d'un oggetto preistorico, per cui diciamo fra noi « sarà proprio vero? saranno proprio esistiti, vivi come noi, gli uomini che l'adoperarono?» — comprenderemo come queste loro opere, dico, siano il frutto della eterna fatica che gli dèi imposero all'artefice; e potremo ripetere, ancor dinnanzi ad esse: « Non vi si pensa quanto sangue costa ».

FOLQUET DE MARSEILLA (1180-1195; m. 1231 vescovo di Tolosa)

Tra i fulgori del cielo di Venere, presso a Carlo Martello, a Cuniza da Romano, tra gli spirti amorosi della terza sfera, Dante finge incontrarsi col marsigliese Folco:

> « Folco mi disse quella gente a cui fu noto il nome mio: e questo cielo di me s'imprenta, come io fei di lui».

Francesco Petrarca, nel Trionfo d'Amore, così lo nomina:

« Folchetto che a Marsiglia il nome ha dato ed a Genova tolto, ed a l'estremo cangiò per miglior vita abito e stato ».

Nella mirabile terzina si compendiano la gloria e l'esistenza del celebre troyatore.

Figlio d'un ricco mercante genovese trasferito a Marsiglia, e ricco pure, egli amò dedicarsi alle Muse. Dunque italiano per origine possiamo dirlo. «Componeva e cantava molto bene, ed assai fu avvenente della persona », ci narra la *vida*.

In rapporto con le maggiori corti feudali del tempo, la sua fama risuonò alta e non corse certo come quella di trovatore vagabondo e bisognoso. Ciò malgrado, dopo il 1195 Folchetto scompare dalla scena dell'arte e della leggenda, per riapparire dieci anni più tardi, nel 1205, alla luce della storia, in tutt'altro abito, vescovo di Tolosa. Esistenza complessa e di grande risalto. Chè, se fantasticamente celebre fu il trovatore, il vescovo lasciò una sicura testimonianza di qualità religiose e politiche di prim'ordine. Egli spicca tra le più energiche figure della Chiesa militante; assume parte di protagonista nel tragico dramma delle Crociate albigesi. Amico personale di S. Domenico, promuove lo sviluppo dell'Ordine dei Predicatori che, possiam dire, ebbe culla nella diocesi di Tolosa.

Questo tramutamento, da celebrato cantore amoroso a campione della Fede in un col

> « santo atleta, benigno a' suoi ed a' nemici crudo »,

non è certo da tutti!

Nè la testimonianza di Dante, che lo dichiara «improntato da Venere», ammette dubbi sulla natura sua d'uomo e

d'artista. La poetica di Folchetto reca senza fallo i contrassegni d'una mente dotta che si compiace di raziocinare con sottigliezza; anche la tecnica del suo verso rivela una abilità ed una coscienza d'arte in vero singolari. Per tal motivo egli fu elevato ad esempio di virtuosismo poetico:

« Di ciausir motti Folchetto tu pari »

disse un collega al rimatore lucchese Bonagiunta. Ma, ripeto, la critica letteraria ha omesso del tutto il lato musicale delle sue canzoni, giacchè le melodie vennero studiate, ed ora sono edite, da me per la prima volta; grave omissione.

Una trentina di componimenti sono rimasti, dei quali, tredici con la melodia. Due stili si distinguono nettamente, come già dissi in un mio studio, entro quell'opera musicale. Troviamo un gruppo di nove canzoni che paiono modellate sopra un tipo melodico comune, quasi tema, o spunto dato; un secondo gruppo è di più libera e varia invenzione, pur conservando elementi e movenze proprî a tutta l'opera musicale di Folchetto. Le prime sono, anche nel metro, più quadrate; nelle seconde, la libertà inventiva dell'autore ama effondersi, e vi riesce in pieno, col forbito fraseggio, con avvedute movenze ritmiche sui corrispondenti metri poetici. Attraverso la composizione musicale, l'arte di Folchetto acquista la vera e legittima luce. Una mente creatrice vuol essere considerata nella sua complessa realtà, entro la quale non è consentito distinguere ciò che è emozione da ciò che è riflessione. Una critica post-romantica sembra voler stabilire dove giunge la poesia e dove poesia non è, e per poesia autentica ritenere solamente ciò che potremmo dire « lo squarcio lirico ». Noi vediamo qui, invece, come un'opera poetica, giudicata da taluno convenzione e raziocinio, appaia calda e sincera nella musica. Non già il cano: vaccio dei concetti, ma bensì parola e suono rappresentano l'opera dell'autore!

La prima che qui offriamo è una delle malas chansos folchettiane, in cui il trovatore, stanco di miraggi e forse già avviato verso altri ideali, dà l'addio agli amori; benchè, come il Petrarca mirabilmente dice, « la memoria ancora il cuore accenni ».

Ia no's cuich hom q'eu cange mas canços pois no's canja mos cor ni mas raços; car si'm jaucis d'amor, eu m'en lauçera, mas, qe mentis no'm seria nuls pros; c'altresi'm ten, com se sol, in balança, desesperat ab alqet d'esperança; pero no'm vol del tot laisar morir per ço qe'm posca plus sovent aucir.

Non pensi alcuno ch'io cangi le mie canzoni | poiché non cangiano il mio cuore e le mie ragioni; | ché se io godessi d'amore, io me ne loderei, | ma, che mentissi non mi sarebbe nessun pro; | così amor mi tiene, come suol dirsi, in bilancia, | disperato con qualche po' di speranza; | perciò non mi vuol del tutto lasciar morire, | per potermi più sovente uccidere.

Domn' esperanç' e paor ai de vos q'era'm conort et era'm sui dobtos, pero'l paors tem qe no m' apodera; mais un conort ai d'amor a saços: q'ab tal poder mi mostra sa pesança c'anc plus no m poc donar de malestança; e fai esforç qi pot ensems soffrir ira e poder de cel qi'l vol delir.

Donna, speranza e paura ho di voi | ch'or mi conforto ed ora son dubbioso, | però temo che la paura mi domini; | ma un conforto ho da amore talvolta: | che egli con tal potere mi mostra il suo peso | che più non mi può dare di sofferenza; | e fa sforzo grande chi può ad un tempo soffrire | lo sdegno e l'attrazione di colui che vuol distruggerlo. La canzone appartiene a quel primo gruppo stilistico a cui accennai: infatti la melodia si inizia coll'esordio tipico. Ricca ed ampia nelle movenze, conclude essa con una scalata melodica, su corde dalla pretta armonia di 9ª dominante. Potremmo dedurne che il potere emotivo di tale accordo, tanto diffuso nel più intenso poema musicale moderno, il *Tristano*, sia stato intuito dall'amoroso trovatore marsigliese?

Dante Alighieri, nel libro secondo del suo De Vulgari Elo quentia, cita alcuni esempi di canzoni illustri, intessute in quello stile « eccellentissimo » che egli ricerca e propone a modello: fra le prime, la canzone che ora leggeremo. Dante, ci narra il Boccaccio, « sommamente si dilettò in suoni ed in canti nella sua « giovinezza; ed a ciascuno che a quei tempi era ottimo canta- « tore fu amico ed ebbe sua usanza, ed assai cose da questo di- « letto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevol nota a « questi cotali faceva rivestire ». Non è piccolo motivo d'interesse e di commozione il pensare che oggi risuoni nuovamente dopo secoli, un canto certo conosciuto, e forse modulato un giorno, dal divino poeta.

È dunque una delle bonas chansos, delle canzoni amorose, piena di rapimento e di trepidazione, nell'atmosfera sognante della Vita nuova. La melodia risponde con perfetto suono al richiamo della parola; e corre sospesa a volo, trasparente e trasognata in una chiarità mattutina.

Abbiamo, nella sua struttura, due periodi di quattro frasi-verso ciascuno, in cui la quarta e l'ottava sono identiche, con perfetta simmetria. Celebre dovette essere, poichè ne troviamo una elaborazione francese discantistica nei motetti di Montpellier.

Tan m'abellis l'amoros pessamenz qi s'es venguz en mon fin cor assire, per qe no'i pot nulz autre pes caber, ni mais neguns no m'er dolz ni plasenz: c'aduncs viu sas qan m'aucio'l cossire, e fin'amors aleuja'm mon martire, qe'm promet joi mas trop lo dona len, q'ab bel semblan m'a trainat longamen.

Tanto m'aggrada l'amoroso pensiero | che s'è venuto nel mio fedel cuore ad assidere, | per cui non ve ne può nessun'altro capire, | né mai altro mi sarà dolce e gradito; | ché ora vivo contento anche quando mi tormenta l'affanno | e un nobile amore allevia il mio martire, | che mi promette gioia, ma troppo la dona lentamente, | ché appresso a un bel sembiante m' ha trascinato lungamente.

Bona domna, si us plaz, siaz sufrenz del bes qe'us voill q'eu sui del mal sofrire, e pois, lo mal no poira dan tener, anç m'er semblan qe'l partam egalmenz; e s'a vos plaz q'en altra part me vire, partez de vos la beltaz e'l gen rire e'l dolz parlar qi m'afolis mon sen: puois m'ai partir de vos, mon escien.

Nobil Signora, per cortesia, siate tollerante | del bene che io vi voglio dal momento che io sopporto il male, | e allora il male non mi potrà far danno, | anzi mi sembrerà che lo dividiamo in parti eguali; | e se a voi piace che io altrove mi volga, | togliete da voi la bellezza ed il gentil riso | e il dolce parlare che infollisce il mio senno: | poscia mi partirò da voi, a mio avviso.

Per ultima ho riservata la più perfetta canzone del celebre trovatore: intensa di sentire, forbitissima nello stile poetico quanto nella melodia.

En chantan m'aven a membrar cho q'eu cuich chantan oblidar;

mas per ço chant, q'eu oblides la dolor e'l mal d'amor,
mais on plus chan plus mi sove
c'a la bocha nulla res no m'ave
mais sols: merce!
per q'es vertaz e semblan be
q'inz el cor port, domna, vostra faiçon
qe'm chastia q'eu no vir ma rason.

Cantando m'avvien di rimembrare | ciò che io penso cantando obliare; | solo per ciò canto, per scordare il dolore | e il mal d'amore, | ma quanto più canto più me ne sovviene | che alla bocca null'altro mi viene | ma solo « mercè »! | Per cui è verità e appar bene | che entro il cuore porto, donna, la vostra immagine | che mi conforta a non mutare il mio animo.

E pois amors mi vol honrar
tan qe'l cor vos mi fai portar,
per merce us prec qe'l gardaz de l'ardor,
q'eu ai paor
de vos molt major qe de me;
e pos mos cor, domna, vos a dinz se,
si mal li'n ve,
pois dinç es, sofrir lo us cove;
empero faiç del cors ço qe us er bon
e'l cor gardaz si com vostra maison.

E poiché Amore mi vuol onorare | tanto, che nel cuore mi vi fa portare, | per mercé vi prego che lo proteggiate dall'ardore | ché io ho paura | per voi molto più che per me; | infatti, poiché il mio cuore, Signora, vi ha dentro di sè, | se mal gliene avviene, | poi che dentro siete, soffrir lo vi conviene; | perciò fate della mia persona quello che piacerà, | ma custodite il cuore come vostra dimora.

La melodia appartiene a quel secondo gruppo indipendente, nella classificazione stilistica da me proposta. Essa è divisibile in tre periodi, determinati all'interno dai due quinarî tronchi: perfette rime melodiche ne sono le conclusioni. Se l'ascoltatore si dà minima cura di seguire un po' attentamente il canto, nota subito il rapporto espressivo fra musica e testo, nonchè le intenzioni del compositore, Nella penultima frase, sulle parole « q'inz el cor » l'ala del canto si spiega con felicissimo volo, dall'acuto al grave, con un seguito di ritmi che ben esprimono la concitazione, il respiro commosso d'uno stato d'animo intenso. In tutto, è melodia vigorosa, densa, varia, che s'impone all'orecchio e può far pensare a spunti incisivi di qualche celebre musicista moderno.

PEIRE VIDAL (1175-1215?)

Peire Vidal, ossia Pietro Vidal, fu di Tolosa, figlio d'un pellicciaio. Dice la biografia: « Cantava meglio d'ogni uomo al mondo « e fu buon trovatore... E plus leu li avenia trobar que a nulh « home del mon, e più facile gli avveniva di comporre che a nes« sun altro al mondo, e fo aquel que plus rics sons fetz e major « folias d'armas e d'amor, e fu quello che fece le più ricche me« lodie e le maggiori follie d'armi e d'amori. E fu gran maldi« cente: tanto che un cavaliere, offeso, gli fece tagliuzzar la lin« gua... Fu uno dei più pazzi uomini che mai esistessero. Se ne « andò oltremare, ed a Cipro sposò una greca che vantavasi ni« pote dell'imperatore di Costantinopoli: per questo, egli portava « stemma imperiale e si faceva chiamare imperatore.

« Corteggiava tutte le donne che vedeva, e credeva che cia-« scuna si morisse d'amore per lui; menava vita dispendiosa con « lussuosi destrieri e ricche armi, e si vantava il miglior cavaliere « ed il più amato dalle donne ».

Questo il suo ritratto. Ma non mancano episodî.

Corteggiava egli Azalaide di Roccamartina, moglie di En Barral, il signore di Marsiglia, protettore suo e di Folchetto. Barral

voleva molto bene a Peire, per la bella musica che componeva e per le belle follie che diceva e faceva — las belas folias que dizia e fazia —, e prendeva a celia la corte di lui alla moglie; anzi metteva pace fra i due, quando l'impertinenza del trovatore aveva passato il segno.

Una bella mattina che la signora se ne stava sola nelle sue stanze, Peire Vidal, approfittando d'un costume di quel tempo che ammetteva grande intimità fra principi e cortigiani, salì nella camera. La contessa era a letto, ancora addormentata. Il trovatore s'avvicina trattenendo il respiro; chinatosi in ginocchio innanzi alla bella dormente, la bacia sulla bocca.

Si destò la dama, tutta ridente al bacio, pensando (almeno così pare abbia dichiarato) che fosse il marito. Vistosi innanzi quel matto di Vidal montò in furia, chiamò i servi, sicchè l'audace dovette svignarsela in tutta fretta. Malgrado i buoni uffici dell'ottimo Barral presso la moglie, il nostro poeta fu costretto a fuggirsene su di una nave a Genova, donde passò in Terra Santa con Riccardo Cuor di Leone.

Il motivo del bacio rubato ritorna sovente nelle sue canzoni, e la nostalgia della patria gli detta i più bei versi:

« Ab l'alen, tir vas me l'aire qu'eu sen venir de Proensa... ».

« coll'alito, io aspiro l'aria che sento venir di Provenza; tutto quanto è di là, mi intenerisce! »

Infine egli potè ritornare perdonato, ed ottenere in dono quel bacio che aveva rapito.

Questo narra la leggendaria vida. Due notizie, attendibili fra tante fantasie, ci interessano: che Peire Vidal era riconosciuto il maggior musicista del tempo, il più ricco di vena: che la sua arte riscuoteva grande ed incondizionato successo, così come brillante ed avventurosa fu la vita di lui. Quindi egli appare avendo ot-

tenuto dalla sorte quella tempra e quel destino bizzarro e magnifico, che noi vediamo rifulgere in molti celebri musicisti.

Be'm pac d'invern e d'estiu e de freig e de chalor et am neus aitan com flors e pro mors mais c'avol viu: q'enaissi'm ten effortiu e gais jovenz e valors; e car am dona novella sobravinen e plus bella paro'm rosas intre gel e clar temps a trebol cel.

Ben mi sto d'inverno e d'estate | e con freddo e con calura | ed amo neve come fiori | e (essere) prode morto piuttosto che meschino vivo: | che così mi tiene animoso | gaia gioventù e valore; | e poiché amo giovane donna | avvenentissima e la più bella, | paionmi rose fra il gelo | e chiaro tempo in turbato cielo.

Plus c'om te, morn e pensiu aitan com eu stauc aillors, pois men ven gauz ab dolzors, qand del seu bel cors m'assiu. Aissi com del recaliu ar m'en cautz ara fredors; car es franca e isnella e de tuich mals aibs pulcella, am la, per san Raphael, plus (que) Jacob no fez Rachel!

Più che si creda, triste e pensoso | tanto quanto io me ne sto lontano, | poi me ne viene gioia e dolcezza | quando mi accosto alla sua bella persona. | Così come nella febbre, | or mi vien caldo e ora freddo; | poiché è nobile e disinvolta | e intatta da qualsiasi mala abitudine, | la amo, per San Raffaele | più che Giacobbe amò Rachele. Tutta cortese e cavalleresca è invero una tal poesia; ma pure, come spesso avviene nei lirici provenzali, non è a credere nell'amore astratto. Fra tanto elevati e gentili concetti, il nostro poeta non tace, in altra cobla, neppure qualche ardito apprezzamento sulla bella persona della sua donna.

Floridissima ne è la melodia. Per le difficoltà di esecuzione essa può dirsi la prova del fuoco del mio sistema; giacchè trovasi pieni di melismi, ossia di vocalizzi. Innanzi all'impaccio di tali fioriture, altri sistemi s'erano accomodati a considerarle abbellimenti ad libitum, fuori misura. Io così non intendo: esse vanno interpretate entro il normale ritmo, con regolari valori.

Nulla ci autorizza ad estendere moderne consuetudini all'antica musica: basta invece la intelligente esecuzione a rendere, nella loro ritmica integrità, simili fiori melodici.

I sentimenti che ispirano questo canto sono varî e complessi, contrastando arioso lirismo ad accenti intesi. L'estensione è amplissima ed abbraccia una quindicesima: difficile assai per il cantante. Ma meglio d'ogni parola, gioverà l'ascoltare. Così il quadro storico, che andiam delineando, s'è arricchito attraverso Folchetto e Peire Vidal, di nuovi e più intensi colori.

Osserveremo ora alcuni altri aspetti assai significativi. Anzitutto, il contrasto tra due stili che rappresentano vivacemente le diverse tendenze e la molteplicità dei caratteri che la storia musicale trobadorica mostra lungo il suo corso: in secondo luogo, un frutto di quel processo di propagazione e di adattamento cui l'arte provenzale andò soggetta fuori della sua patria, proprio in Italia.

PEIROL (1180-1220)

Peirol fu un povero cavaliere dell'Alvernia, d'un omonimo castello. È fu uomo cortese e d'avvenente persona, tanto che il Delfino lo teneva con sè, lo vestiva, gli dava armi e cavallo e tutto il necessario. Sail de Claustra, sorella del Delfino, fu l'oggetto del suo amore, ricambiato, e delle sue canzoni. Vennero poi tempi oscuri ed egli dovette partirsene e, più non potendo mantenersi da cavaliere, si fece giullare e andò per le corti vivendo della sua arte.

Queste, in tutto, sono le scarse notizie biografiche.

Rimangono di lui 34 componimenti, dei quali 17 con la musica. Le melodie sono quasi tutte, ben 14, conservate nel nostro codice dell'Ambrosiana.

Nobile e garbato ci appare questo cavaliere. Le sue composizioni sono fini, distinte, piacevoli; una grazia cortese ed una

facile vena le adornano. Forse potremmo intravvedere in tal musica un gusto più francese che provenzale. È il quadro delicato e la movenza elegante, quello che attrae il compositore. Talora il suo concetto poetico è anche civettuolo: la melodia, sempre chiara, proporzionata, insinuante all'orecchio.

In tutto, noi riceviamo l'impressione di un'arte signorile, fatta per piacere e per correre il mondo con successo.

Tipico rappresentante di una società e d'una tendenza, ci sembra dunque l'autore. Meglio lo apprezzeremo al confronto con tutt'altra tempra artistica. Leggiamo intanto.

> Per dan qe d'amor m'avegna no laxerai qe jois e chan no mantegna tan com vivrai; e si'n sui en tal esmai, no sai qe'm devegna! car cil o mon cor estai vei c'amar no'm degna.

Per danno che d'amor m'avvenga | non lascerò | di conservare gioia e canto | tanto quanto vivrò; | a sì ne sono in tale affanno | e non so che mi succeda! | poichè quella in cui ho posto il mio cuore | vedo che non degna d'amarmi.

Neguna bon'entresegna de lei non ai qe ja conseil ni pro'm tegna del mal q'eu trai; pero si la'n prejerai qe de mi'l sovegna, qe, s'amors no la m'atrai merces la'm destregna. Nessun buon segno | da lei non ho | che già mi dia consiglio ed aiuto | pel mal che io traggo; | però così la pregherò | che di me le sovvenga, | che, se amore non me l'attrae | mercé me la afferri.

Bona dona, si us plazia fort m'amistaz, qal meraveilla seria se m'amavaz! mas era qan no vos plaz, si joi m'en venia ben sai eu qe major graz no s'en tagneria.

Donna gentile, se vi piacesse | la mia amistà, | qual meraviglia sarebbe | se m'amaste! | ma poiché non vi piace, | se me ne venisse gioia | ben so che una maggior grazia | non potrebbe darsi.

GAUCELM FAIDIT (1180-1216)

Veniam ora ad un singolare ed avventuroso artista.

« Gaucelm Faidit fu di un borgo, chiamato Usercha, nel ve« scovado limosino. Figlio fu d'un borghese, e cantava peggio
« d'uomo al mondo; ma componeva molto buone musiche e belle
« canzoni. Si fece giullare, costrettovi dall'aver perduto ogni suo
« avere al giuoco. Fu uomo spendereccio e crapulone, gran man« giatore e bevitore, per cui divenne grosso oltre misura. Lungo
« tempo visse sfortunato, povero, oscuro: tanto, che più di ven« t'anni se ne andò pel mondo, che nè lui nè le sue canzoni
« erano accetti nè ricercati. Prese per moglie un'operaia, che
« condusse lungo tempo seco per le corti... la quale era bella ed
« avveduta e divenne essa pure grossa e grassa come lui... Messer
« il marchese Bonifazio di Monferrato lo mise in avere ed in
« arnese, ed innalzò in gran pregio lui e le sue canzoni ».

Le scarne e pur pittoresche parole dell'antica biografia vogliono essere meditate. Gauselmo Faidit vi appare poco più d'un plebeo: uno scapestrato gaudente. L'eco dei giudizi contemporanei risuona ancora nelle parole « cantava male ma componeva bene ». Trascinò egli la vita, incompreso, per molt'anni; sposò donna d'umile condizione. Un bel giorno, entra nella sua carriera un grande principe, che ne solleva le sorti e lo lancia nel gran mondo dell'arte. Tutto ciò rivela un dramma. Se noi consideriamo le sue composizioni, specialmente dal punto di vista musicale, esse ci appaiono le più vigorose e fantasiose, forse di tutto il repertorio trobadorico. Come si spiega dunque il ventennale stento, ed il condizionato giudizio della biografia?

Può darsi, di fatto, che Gauselmo non abbia sortito qualità di esecutore, e cantasse veramente male; malgrado ciò, vien piuttosto da pensare che proprio la sua arte, il suo stile, troppo si staccassero dalla tradizione, e fossero proprio essi la causa degli ostacoli e della lenta affermazione presso i contemporanei. Si confrontino le sue robuste melodie con la facile piacevolezza d'un Peirol. Il gran marchese Bonifazio II di Monferrato, mecenate di trovatori, il maggior capo militare, con Baldovino di Fiandra, alla IV Crociata, re di Salonicco, non sarà stato forse il Luigi di Baviera del nostro musico poeta?

Sanguigna e possente è la sua melodia; rude talora, ma piena di gran respiro e di grande forza. È il plebeo di genio che sconvolge e rimodella, a gran colpi di pollice, la cera tersa e levigata d'un arte aristocratica.

Tal'è la mia convinzione.

Vedesi dunque, e penso a chi è sordo alla musica, a chi cerca soltanto notizie storiche e forme verbali, che la musica non è poco elemento alla comprensione dell'arte trobadorica; e ancora, che la tollerata e compatita musicologia può servire a qualche cosa.

Ecco per primo un celebre pezzo: il compianto in morte di Riccardo Cuor di Leone. L'avventuroso principe cadde ferito sotto le mura di Chaluz, presso Limoges, il 28 marzo 1199, morendo il 6 aprile successivo.

Fort chausa, ojaz, e tot lo major dan e'l major dol, las, q'eu anc mais aves, e so qe eu degra dir en ploran, m'aven a dir en chantan e retraire!

Qe cil q'era de valor caps e paire, lo rics valens Richarts, reis dels Engles, es morç, a Deus, qal perda e qal dan es! com estraing mot, com salvage ad auzir! ben a dur cor toz hom qe'l pot soffrir!

Grave argomento, udite, e tutto il maggior danno | e il maggior duolo, ahimè, che io mai avessi, | e ciò che io dovrei dire piangendo, | m'avvien di dire cantando, e di narrare! | Ché colui che di valor era capo e padre | il ricco valente Riccardo, re degli Inglesi, | è morto, ahi Dio, qual perdita e qual danno! | quali terribili parole, quanto fiere ad udire! | ben ha cuor duro chiunque le può sopportare!

Ai! seignor reis valenç, e qe faran omais armas ni gran tornei espes, ni ricas corz ni bel donar ni gran, pos vos no es, q'en eratz capdelaire? ni qe faran li livrat a mal traire, cels qi s'eran en vostre servir mes, q'atendion qe'l guizerdon vengues? ni que faran sels, qe's degran aucir, q'aviaz faiz en gran ricor venir?

Ahi, signore, re valente! che faranno | ormai ed armi e gran tornei affollati, | le ricche corti e i belli e grandi doni, | poi che voi più non siete, che n'eravate il capo? | e che faranno gli abbandonati alla mala sorte, | coloro che s'erano al vostro servizio posti, | che attendevano che giungesse il premio? | e che faranno quelli, dovranno uccidersi, | che avevate fatto salire in gran potere?

Alla severità dei concetti s'adegua la musica. Il modo primo gregoriano ne forma la trama tonale, ma ampio e vario è l'afflato lirico: dalla accorata melodia sillabica, scandita come passo funebre, al melisma elegiaco.

Ben riconosciamo nella musica le intenzioni espressive che il poeta ha attribuito alle sue parole, gravi e cordogliose. Non è soltanto il rimpianto per il regale cavaliere, ma è il lutto della intera cristianità per il re crociato, per l'espugnatore di San Giovanni d'Acri.

Dal severo inno politico, alla lirica affettiva. S'apre un cielo del tutto diverso: la primavera, il primo canto dell'usignuolo, la nostalgia del poeta lontano per l'amata.

Lo roseignolet salvage
ai auzit qi s'esbaldeja
per amor en son lengage;
e fai me morir d'enveja,
car lei cui desir
no vei ni remir:
e no'l volgra ogan auzir!
Pero pel dolz chan
q'il e sa pars fan
esforç un pauc mon corage,
e'm vau conortan
mon cor en chantan;
cho q'eu no cugei far ogan.

L'usignoletto selvaggio | ho udito che s'allegra | per amor nel suo linguaggio; | e mi fa morir d'invidia | ché lei cui desidero | non veggo nè miro; | e nol vorrei quest'anno udire! | Però pel dolce canto | ch'egli e la sua compagna fanno | ravvivo un poco il mio animo | e vado confortando | il mio cuore cantando; | ciò ch'io non pensava far quest'anno.

Chanzos, de ti faç message:

e vai ades et espleja

lai on jois a son estage,

a midonz qi tan mi greja.

E poz, li t'an dir

q'eu muor de desir;

e s'il te digna cuoilir,

vai li remembran

(e no t'an tarçan)

lo cossirer e'l corage

e l'amor tan gran,

don muor desiran

car no la remir baisan.

Canzone, di te faccio messaggio: | e va tosto e affrettati | là ove gioia ha la sua sede, | a madonna che tanto m'accora. | E poi, valle a dire | ch'io mi muoio di desire; | e s'ella ti degna accogliere, | va a lei ricordando | (e non ritardare) | il cruccio e l'affanno | e l'amor tanto grande, | di cui muoio desiderando | poiché non la rivedo baciandola.

Sentimenti vissuti paiono ispirare questi versi: forse il poeta scriveva da Venezia, in attesa di far vela con la IV Crociata.

Capolavoro oso definire la melodia. Basti soltanto l'inizio, d'un potere evocativo e pittoresco intensissimo: l'usignuoletto selvaggio sembra, in verità, aver ispirato il musico: le inflessioni del canto ci destano l'eco d'una celeberrima pittura sonora dettata dall'incantesimo della foresta. Ogni immagine del testo sembra aver trovato la sua rispondente nota musicale.

In tutt'altro ordine di idee ci ritrasporta la canzone che segue: satira ed umorismo amaro la pervadono. Il poeta lancia una crucciata rampogna alla società del tempo, accusandola d'aver dimenticato le nobili usanze dell'amore e della cortesia. Non mettiamo in dubbio le ottime ragioni di Gauselmo; ma pur sorge il sospetto che la suscettibilità e la severità sua provenissero anche da un altro fatto: i signori più non aprivano, largamente come un tempo, la borsa loro: inde irae!

Chant e deport, joi, dompnei e solaz, enseignament, largeça e cortesia, honor e preç e lejal drudaria an si baissat enjanz e malvestaz, q'a pauc, d'ira no sui desesperaz!
Car entre cen domnas ni prejadors no vei niul qi be se captegna en ben amar, q'ad altra part no's fegna, ni sapchan dir q'es devengut' amors; gardaz com es abaisada valors!

Canto e diporto, gioia, galanteria e sollazzo, | educazione, generosità e cortesia, | onore e pregio e leale amicizia, | han sì abbassato inganno e malvagità, | che per poco, di sdegno non mi dispero! | Poiché fra cento donne e spasimanti | non ne vedo uno che ben si contenga | in ben amare, che d'altra parte non finga, | né sappia dir che è divenuto amore: | guardate come è avvilito il valore!

Mas druz i a e domnas, si m parlaz,
qe's figniran e diran tutavia
q'ill son lejal et amon ses bausia,
e chascus d'els es cuberç e celaz,
e tricharan chai e lai vas toz laz;
e las domnas on plus an d'amadors

si se cuidan c'om a prez lor o tegna, mais aitals graz, com cove, lor avegna: q'a chascuna es ancta e deshonors qan pren un drut e pos derenga aillors.

Ma amanti ci sono, e donne, se mi parlate, | che si daranno l'aria e diranno tuttavia | che essi sono leali ed amano senza bugia, | e ciascun di loro è subdolo e furtivo, | e intrigheranno qua e là da ogni parte; | e le donne quanto più hanno amanti | tanto più stimano che lo si tenga a lor pregio, | ma tal ricompensa, come conviene, loro tocchi: | ché a ciascuna è onta e disonore | quando prende un amico e poi devia altrove.

L'uditorio noterà subito la singolarità del brano melodico, che possiede come un sapore moderno. Sembra un grottesco musicale: vediamo il poeta andarsene tutto aggrondato e crucciato, brontolando le sue querimonie di perfetto laudator temporis acti: « una volta eran bei tempi; ora tutto va male! »

Questo «rimbrotto» in musica, dallo stile narrativo, sillabico, dal colore cupo, finisce sommessamente, perdendosi con voce chioccia e rotta: tutto va male!

Ma questa canzone viene ad assumere singolare interesse per un motivo accessorio.

Metro e rima ebbero eccezionale importanza nella lirica occitanica; infatti ogni componimento aveva la sua caratteristica forma metrica con determinate rime, ripetute da una cobla all'altra. Ne risultavano pertanto degli schemi veri e propri, fra i quali i più celebri servivano di modello agli imitatori; tal sorte ebbe anche la canzone del Faidit, Chant e deport. Ma l'imitazione metrica permetteva anche di adattare alla nuova poesia la musica dell'originale. Così, le più celebri melodie diventarono delle « arie » applicate a testi d'autori differenti.

Ordunque, sul metro e sulle rime di *Chant e deport* venne scritta una *cobla esparsa*, una strofa staccata, da Sordel de Got, ossia dal nostro Sordello mantovano: verisimilmente la musica

del Faidit servì alle nuove parole. Io ho cercato dunque di restituire nella sua veste canora questo frammento poetico d'un trovatore italiano. Esempio rarissimo, giacchè presso di noi la lirica provenzale, praticata da dilettanti, per lo più uomini di toga, fu solamente letteratura: le « arie » venivano tutte di Provenza.

Il nome poc'anzi pronunciato fa balzare alla memoria quel simbolo magnifico dell'amor patrio:

« ...O mantovano, io son Sordello della tua terra ». E l'un l'altro abbracciava. Ahi, serva Italia... ».

Noi non sappiamo invero perchè Dante abbia incarnato sì alto simbolo nel trovatore; e neppure sappiamo quanto « quell'anima gentil » fosse veramente gentile.

La vita di lui sembra piuttosto quella d'un avventuriero d'alta scuola. Le prime sue poesie lo dimostrano invescato in compagnie triviali e litigiose, da bèttola: colpi di spada, fiaschi rotti sulla testa, pagnotte che volano. Una cobla satirica, anonima, ride sul conto di Sordello in miseria, che ha perduto ogni cosa al giuoco, anche i cavalli, e dovrà guadare a piedi i fiumi, dopo essersi spogliato, mettendo in poco bella mostra le sue nudità.

Lo troviamo alla corte di Ricciardo di S. Bonifacio, in Verona. Quivi egli si compromette, nel 1225, rapendo Cuniza da Romano, moglie di Ricciardo. Costretto a fuggire, ripara nel Cenedese e, dopo un secondo ratto di donna, a Treviso; passa quindi in Provenza, alla corte di Berengario IV. Colà egli riesce a salire in eminente posizione, tanto che, ritornato in Italia con Carlo d'Angiò, il suo nome compare in documenti politici assai importanti e desta l'interessamento del papa Clemente IV che intercede per lui. Ebbe, infine, dono di alcuni castelli nell'Abruzzo e divenne feudatario.

La cobla che qui leggiamo è intessuta sopra un amabile bisticcio: un giuoco di antitesi fra due concetti: dolce ed amaro. Entre dolsor ez amar sui fermatz ab fin' amor qe'm destreign noich e dia; qe dolsors m'es qar am ma dols' amia e m'es amar qar eu non sui amaz; e m'es dolsors sos genz cors e sa faz e m'es amar q'il no'm fai nul secors; e m'es dolsors qe tan plazenz non regna e m'es amar qar en s'amor no'm degna; q'aissi'm destreing mitadat fin' amors, qe totz lo montz m'es amars e dolsors 1).

Fra dolcezza ed amaro sto sospeso | da un fino amore che mi distringe notte e dì; | ché m'è dolcezza, perché amo la mia dolce amica, | e m'è amaro perch' io non sono amato; | e m'è dolcezza suo gentil corpo e la sua faccia, | e m'è amaro che non mi dà nessun soccorso; | e m'è dolcezza che neppure una regina è così piacente, | e m'è amaro che del suo amore non mi degna; | così mi stringe, indeciso, un nobile amore, | che tutto il mondo m'è amaro e dolcezza.

La melodia di Gauselmo Faidit s'adatta assai bene, ed anche piegasi docilmente alla diversa espressione del nuovo testo, che pur esso risulta non meno bizzarro dell'originale.

I poeti ed i musici del medioevo furono abilissimi nell'adattare, nel centonizzare, variare, tropare, le composizioni: a questo aiutati, sia dalla natura ampia, libera, duttile della loro musica, sia dalla tradizione gregoriana, in ciò magistrale.

Ritornando a Gauselmo Faidit, chiuderemo la nostra rassegna con un canto di letizia:

Jamais nulz tems no m pot ren far amors qe m sia greu, ni maltraiz ni affanz, qe tan me fai era valenz socors

qe las perdas me restaura e'ls danz q'avia pres adreich per mon folage; e si anc jorn mi feç de ren marir, er li perdon lo destreich e'l dampnage, q'a tal domna fai mos precs acueillir don m'es mendat tot qan m'a fait sofrir.

Giammai in nessun tempo non mi può far cosa | amore che mi sia grave, né maltratto né affanno, | che tanto mi dà ora valido conforto | che mi ristora le perdite e i danni | che avevo subìto giustamente per mia follia; | e se ancora mi facesse per qualcosa addolorare, | io gli perdono l'affanno ed il danno, | poiché egli fa accogliere i miei preghi ad una tal donna | per cui mi è ammendato tutto quanto m' ha fatto soffrire.

Molt me sap gen mon cor d'altras partir e ajostar a lei toz mos talanz; lo jorn c'amors me feç doptan venir vas la bella dont vi·l cortes semblanz, del seus bels oilz m'intret enz el corage si qe anc pois no poc virar aillors: adonc saubi qe·ls oillz m'eron message d'amor, c'al cor me venc freich e calors, jois e cossirs, ardimenz e paors.

Molto mi fu bello allontanare il mio cuore da ogni altra | e dedicare a lei ogni mia aspirazione; | il giorno che amore mi fece timoroso venire | verso la bella di cui vidi i cortesi sembianti, | dai suoi begli occhi mi entrò dentro all'anima | sì che poi non potei volgermi altrove: | allora seppi che gli occhi mi erano messaggio | d'amore, ché al cor mi venne freddo e calore, | gioia ed affanno, ardimento e paura.

È dunque l'inno dell'amore vittorioso. La melodia risuona tutta di squilli: perfettamente quadrata nella forma, lieta e maschia nella tonalità che è il VII modo gregoriano. Il finale, pieno e sonante, sembra prender movenza da uno stormo di campane a gloria.

¹⁾ Testo da C. De Lollis, Vita e poesie di Sordello di Goito..., Halle, Niemeyer, 1896, p. 202.

Si conclude così questo breve ciclo trobadorico. Figure e vite d'arte sono passate innanzi alla nostra immaginazione. Grazie alle nuove trascrizioni, potremo facilmente udire, con le nostre orecchie, quanto senso celino i poveri segni musicali delle antiche pergamene, quei segni rimasti tanti secoli lettera morta. Un tesoro sepolto ritorna alla luce: si conceda un po' di gratitudine agli studi eruditi.

Scienza è cosa viva quando assolve lealmente i suoi compiti: allora coglie nel vero, e non pargoleggia con le idee. Ma una cosa voglio che si sappia e si creda.

Se studiamo il passato, non è già per inguaribile mania malinconica, da collezionisti d'anticaglie. I trovatori, io ho coscienza d'aver studiati non perchè erano vecchi, ma perchè li intuivo belli; è stato l'amore per una bellezza perduta, da ripossedere, da godere, quello che mi ha sorretto: è stato il bisogno di ritrovare qualche cosa in cui tanta parte di noi vive e vibra ancora.

In questo sì, lo studio del passato è un rifugio, un conforto, una forza; esso può farci attingere a ciò che di essenziale, di meno caduco, di migliore sussiste della povera umanità travagliata ed effimera: ci fa partecipi di tante vite che hanno preceduto.

Vedasi dunque come alla base dello studio e della erudizione, affinchè non falliscano nel dilettantismo o nel bizantinismo, stia sempre un insostituibile fine morale.

Finito di stampare il 12 Luglio 1941-XIX nella Tip. Ed. Raffaele Contessa & Fratelli sita in Napoli Via Zite a Forcella N. 12