

FEDERICO DI SANTO

*La rima fra testo e melodia nel «De vulgari eloquentia»
e la questione del “divorzio” fra poesia e musica*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione:
gg/mm/aaaa]

FEDERICO DI SANTO

*La rima fra testo e melodia nel De vulgari eloquentia
e la questione del “divorzio” fra poesia e musica¹*

La tesi del “divorzio” tra poesia e musica nella letteratura italiana delle origini sta andando incontro a una parziale revisione. In questo quadro, anche le indicazioni presenti nel *De vulgari eloquentia* sul rapporto fra testo e musica, spesso liquidate con troppa facilità, vanno riconsiderate e rivalutate. Il trattato dantesco, in particolare, ci permette di ripensare il ruolo fondamentale della rima e degli schemi di rime proprio come elemento di congiunzione fra la struttura formale del testo e quella della melodia nella lirica romanza delle origini (anche italiana). Questo tuttavia è possibile solo a patto di una radicale revisione del modo di analizzare la fraseologia musicale delle melodie trobadoriche che tenga nel debito conto le alterazioni determinate dalla tradizione orale e scritta. La rivalutazione dell’attendibilità del trattato dantesco che ne consegue costituisce allora un forte argomento contro la tesi del “divorzio”.

1. *La tesi del “divorzio” e la sua incompatibilità con il De vulgari eloquentia*

Ben nota e a lungo data per acquisita è la tesi del divorzio fra poesia e musica nella letteratura italiana delle origini, sostenuta già da De Bartholomaeis e affermatasi poi soprattutto per l’autorevolezza di Contini e Roncaglia. A differenza degli altri repertori romanzi e germanici sviluppatasi a imitazione dei trovatori, repertori in cui la lirica era costitutivamente associata a un’esecuzione cantata, la lirica italiana sarebbe stata concepita, sin dalla Scuola Siciliana, come una poesia puramente testuale, che non prevedeva un’intonazione musicale. Molto recisa è la posizione in proposito di Contini, che parla appunto del «divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica»²; meno categorica quella di Roncaglia:

Nei rapporti tra poesia e musica, come già l’unità provenzale, così il «divorzio» italiano non dovrà intendersi in senso assoluto. [...] 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 musicale melodico a musicisti professionisti³.

A parte indizi secondari e tutt’altro che probanti, come la scarsità e la convenzionalità dei riferimenti alla musica nei testi italiani rispetto a trovatori e trovieri o la formazione giuridica e non musicale dei primi rappresentanti della poesia italiana, la tesi poggia su un unico argomento davvero significativo: l’assenza di musiche originali conservatesi per il repertorio lirico italiano, a differenza degli altri grandi repertori europei coevi (occitano, oitanico, germanico, galego-portoghese). Se della lirica italiana delle origini non ci è giunta alcuna melodia⁴, questo significa – secondo l’opinione

¹ This project (including the present paper and the organization of the panel) has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 699899.



² GIANFRANCO CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi* (1938-1968), Torino, Einaudi, 1970 (già pubbl. in «Paragone» 1951), p. 176.

³ AURELIO RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L’Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. 4, Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo 19-22 giugno 1975), a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di studi sull’Ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397 (pp. 389-390).

⁴ Nessuna melodia, s’intende, nella tradizione aulica, ad esclusione della poesia cantata religiosa dei laudari. Una significativa crepa nella tesi del “divorzio” è costituita dai recenti ritrovamenti poetico-musicali del Frammento

vulgata – che le liriche italiane, a differenza di quelle coeve tradizioni poetiche, non erano concepite per essere cantate ma per essere lette.

Questa tesi è però in aperto contrasto con il grande rilievo che Dante nel *De vulgari eloquentia* (da qui in avanti *DVE*) attribuisce alla musica descrivendo dettagliatamente l'arte della canzone in volgare⁵. È vero che, nel definire preliminarmente cosa si debba intendere per *cantio*, egli ammette la possibilità di designare con questo nome il solo testo senza melodia ma non la melodia separata dal testo, riconoscendo dunque come legittima la prassi di leggere o recitare la canzone⁶. Ciò non toglie, tuttavia, che egli in generale riferisca il termine all'*unione* di testo e melodia e che consideri senza dubbio la musica come una componente costitutiva ed essenziale dell'arte della canzone. La centralità della componente musicale è evidente sin dalla definizione stessa della poesia come «fictio retorica musicaque poita» (*DVE* II, IV, 2) e dall'affermazione che la canzone consiste in «verba modulationi armonizata» (*DVE* II, VIII, 6) e che le stanze sono strutturate «ad quandam odam recipiendam» (*DVE* II, X, 2). Ma è soprattutto nella dettagliata trattazione della tecnica formale della canzone, svolta nei capitoli IX-XIII del secondo libro, che egli mette ripetutamente in relazione, in modo esplicito e anche abbastanza insistito, la struttura metrica e rimico-strofica del testo («contextus carminum» e «rithimorum relatio») con la struttura melodica (la «cantus divisio», la “partizione melodica”: quella che in termini moderni si chiama fraseologia musicale), nella cui reciproca relazione consiste la «habitudo partium», il cuore della tecnica della canzone⁷. Se dunque Dante, nel descrivere la struttura formale della canzone anche e anzi soprattutto italiana, la mette in stretta relazione con un'intonazione musicale, come si può conciliare la sua testimonianza con la tesi di un divorzio tra poesia e musica consumatosi nella letteratura italiana sin dai siciliani?

La palese e insanabile contraddizione tra la teoria dantesca della canzone e la tesi del divorzio italiano fra poesia e musica è tradizionalmente superata, nella vulgata critica, sulla base di un argomento in apparenza molto forte: la dettagliata descrizione dantesca della struttura metrico-strofica della canzone in relazione alla struttura musicale è largamente smentita dall'effettivo repertorio musicale dei trovatori giunto fino a noi. In quel repertorio, ben più che in quello successivo dei trovieri, le corrispondenze fra schema strofico e schema melodico appaiono solo occasionali e confuse: di norma, la struttura formale del testo e quella della musica sono concepite in maniera largamente autonoma, non secondo la stretta corrispondenza che tra di esse sembra essere presupposta dal trattato dantesco⁸. L'incongruenza di gran lunga più clamorosa è che molto spesso,

piacentino e della Carta ravennate, su cui si veda il vol. *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005. Nel caso della Carta ravennate, tuttavia, non è certo che la notazione musicale, separata dal testo, debba essere ad esso associata: al momento della prima pubblicazione del frammento ciò era stato escluso, mentre nel vol. cit. si sostiene l'ipotesi del loro abbinamento.

⁵ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1065-1547.

⁶ *DVE*, II, VIII, 5: «Numquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. [...] Sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus».

⁷ *DVE*, II, XI, 1: «Videtur nobis hec quam previous hit habitudinem next hit dicimus maxima pars eius quod artis est. Hec etenim circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit».

⁸ Cfr. ad es. HENDRIK VAN DER WERF, *The chansons of the troubadours and the trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht, Oosthoek, 1972, p. 67: nel repertorio musicale trobadorico «for every chanson with such carefully designed formal unity [i.e. *accordance between melody and rhyme scheme*] we find at least a hundred chansons that have little or no agreement between the two forms beyond the frons. [...] The authors worried little about agreement or lack of it between the two [i.e. *rhyme scheme and musical structure*]

nelle 262 canzoni trobadoriche tramandateci con la musica (315 contando le versioni multiple), una stanza di canzone bipartita – che secondo la teoria dantesca dovrebbe sempre implicare una ripetizione della melodia fra i piedi o fra le volte o in entrambi – corrisponde invece a una melodia continua priva di ripetizioni (quella che Dante chiama «oda continua»). Un esempio a caso fra i tanti che si possono fare è la canzone *Ma dosne fu al començar* di Bernart de Ventadorn (BdT 70.19, altro incipit: *Estat ai com hom esperdut*), in cui uno schema rimico-strofico chiaramente bipartito corrisponde invece a una melodia continua priva di ripetizioni:

schema rimico: a b a b - b a a b
 schema melodico: A B C D E F G H

La teoria dantesca della canzone, dunque, contraddice palesemente la prassi compositiva reale del repertorio trobadorico cui l'autore fa riferimento, e questo provverebbe che la conoscenza che Dante ha della prassi musicale della canzone trobadorica è molto scarsa e superficiale. La sua testimonianza riguardo agli aspetti musicali della canzone è dunque considerata sostanzialmente inattendibile, puramente astratta, normativa, slegata da un'esperienza concreta di tale prassi musicale: questo appunto perché nel contesto italiano la poesia lirica non veniva più cantata, come era invece per i trovatori e i trovieri⁹.

Recentemente Maria Sofia Lannutti ha avanzato una spiegazione alternativa a questa, ormai vulgata: secondo la sua interpretazione la teoria dantesca non è in contraddizione con il repertorio musicale trobadorico dato che il *DVE*, a suo avviso, non mette direttamente in relazione schema di rime e struttura melodica, e anzi afferma esplicitamente che la rima non è parte dell'arte della canzone: «Dante si limita ad analizzare le diverse possibilità di costruzione della strofe verbale [...], senza mai parlare di legame diretto tra *divisio cantus* e *rithimorum relatio*»¹⁰. Le indicazioni di Dante sarebbero allora accettabili ritenendo che egli faccia riferimento a una struttura melodica soltanto teorica, che poteva poi concretizzarsi o meno in un'effettiva melodia al momento dell'esecuzione (essendo ammissibile anche la sola recitazione dei testi).

2. L'inattendibilità del repertorio musicale tradito: alterazioni fraseologiche

A mio parere tanto la spiegazione tradizionale, favorevole alla tesi del divorzio, quanto il suo apparente ribaltamento ad opera di M. S. Lannutti non risolvono davvero la questione: la prima si limita a prendere atto della contraddizione, senza chiarire perché mai Dante avrebbe dovuto descrivere con precisione la forma musicale della canzone delle origini se non ne aveva conoscenza, quando poteva benissimo passare sotto silenzio la questione come fanno i trattati provenzali o italiani precedenti e successivi (e persino il trattato musicale di Johannes de Grocheo); la tesi opposta della Lannutti, invece, per risolvere la contraddizione, tenta piuttosto di negare che il *DVE* ponga una diretta relazione fra struttura rimico-strofica e musicale: questa relazione a me pare invece affermata

⁹ Su questa posizione cfr. tra gli altri: ROGER DRAGONETTI, *La Technique poetique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge, De Tempel, 1960, p. 384; RAFFAELLO MONTEROSSO, *Musica e poesia nel «De vulgari eloquentia»*, in *Dante*. Atti della Giornata internazionale di studio per il 7° centenario, Faenza, Lega, 1965, pp. 83-100; AURELIO RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»*, cit., p. 381; GÉRARD GONFROY, *Le reflet de la «canço» dans le «De vulgari eloquentia» et dans les «Lays d'Amors»*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, XXV, 1982, pp. 187-96.

¹⁰ MARIA SOFIA LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». *Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, in *Studi medievali*, XLI, 2000, pp. 1-38 (p. 19). La sua posizione è accolta da MARIA CLOTILDE CAMBONI, *La stanza della canzone tra metrica e musica*, «Stilistica e metrica italiana» 12 (2012), pp. 3-58; EAD., *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.

nel testo in modo chiaro, se non proprio inequivocabile. Entrambe le posizioni, io credo, muovono da una stessa carenza imputabile agli studi musicologici. Complice l'ossequio moderno per i testi tramandati per iscritto, nessuno sembra mai aver considerato la possibilità che ad essere inattendibile non sia la testimonianza dantesca del *DVE*, ma il repertorio musicale dei trovatori nella forma in cui è tradito dalla sua esigua tradizione manoscritta.

È oggi opinione nettamente prevalente, infatti, che le melodie trobadoriche conservate, a differenza forse dei testi¹¹, abbiano attraversato una lunga fase di tradizione orale prima di essere fissate per iscritto¹² (tra l'altro spesso attraverso una trasmissione autonoma rispetto ai testi¹³). Ciò a me pare assolutamente fuor di dubbio, a parte pochi casi circoscritti, se appena si considera la densità, la natura e la distribuzione delle varianti nei numerosi casi di melodie tradite in più versioni (cioè da più di un manoscritto o anche da *contrafacta*). Nell'esempio 1, in cui sono messi a confronto i primi otto versi della canzone *No m'alegra chan ni critz* di Gaucelm Faidit (BdT 167.43) nelle tre versioni tradite dai manoscritti R, W e G, ho evidenziato in rosso e in verde (a seconda che si tratti rispettivamente di note strutturali o ornamentali) tutte le varianti melodiche fra di esse:

Es. 1

The image displays eight pairs of musical staves, arranged in two columns. Each pair corresponds to a line of the song 'No m'alegra chan ni critz' by Gaucelm Faidit. The left column contains staves 1 through 4, and the right column contains staves 5 through 8. Each staff is labeled with a manuscript name (R, W, or G) and a line number. The notes are square and placed on a four-line staff. Red dots highlight structural notes, while green dots highlight ornamental notes. The notation shows how these notes vary across the three manuscripts (R, W, G) for each line of the song.

Varianti così numerose sono inspiegabili come stratificazioni di errori di copiatura; esse si distribuiscono inoltre secondo un incremento progressivo molto regolare dai primi agli ultimi versi considerati (nei quali non resta una sola nota comune alle tre versioni), in maniera assolutamente

¹¹ L'ipotesi della tradizione scritta diretta dei testi è stata imposta dalla linea Gröber-Avalle: GUSTAV GRÖBER, *Die Liedersammlungen des Trobadors*, in «Romanische Studien», II, 1882, pp. 337-660; D'ARCO SILVIO AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993 (1960).

¹² Uno dei principali sostenitori della tesi è HENDRIK VAN DER WERF, *The chansons of the troubadours and the trouvères*, cit., pp. 26-34.

¹³ L'indipendenza della tradizione musicale è intelligentemente dimostrata, almeno per alcuni casi, da ANTONINO ZIINO, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège 1989, a cura di Madeleine Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettre de l'université de Liège, 1991, pp. 85-169 (pp. 124-126).

implausibile per la distribuzione casuale degli errori da tradizione manoscritta. Una distribuzione di questo genere è invece in evidente correlazione con la trasmissione attraverso la memoria propria delle tradizioni orali e in particolare con quello che, in psicologia, è detto *primacy effect*, il fenomeno per cui la memoria umana ricorda bene i primi elementi di una serie (che si tratti di immagini, parole, melodie o altro) per poi subire un crollo¹⁴.

Ciò che in proposito si manca puntualmente di notare, tuttavia, è che tale fase di trasmissione orale, tra il 1100 e la seconda metà del Duecento circa, ha complessivamente alterato la fisionomia delle melodie originarie, rendendo spesso irriconoscibili, dunque, proprio gli aspetti strutturali di corrispondenza con il testo evidenziati da Dante. Le alterazioni, infatti, non interessano solo il profilo melodico dei motivi musicali, ma anche la loro successione e dunque la struttura fraseologica del brano, come è naturale che avvenga in una trasmissione affidata essenzialmente alla memoria¹⁵ e, come sappiamo sin dai trovatori stessi, molto poco conservativa. Inoltre, ulteriori alterazioni strutturali delle melodie sono imputabili anche alla fase di trascrizione sui manoscritti, benché con un'incidenza minore¹⁶.

Naturalmente in questa sede non posso che fare pochissimi e rapidi esempi di fenomeni che sono tuttavia generalizzati nel *corpus* musicale. Riguardo alle **alterazioni strutturali**, cioè fraseologiche, della melodia, mostro l'esempio di due versioni di *Aisi com es gengers pascors* di Raimon de Miraval (BdT 406.2), tradite da due diversi manoscritti (es. 2): si vede chiaramente come nella seconda parte, quella più facilmente soggetta ad alterazioni nella memoria "collettiva" dei giullari a causa del *primacy effect*, l'ordine delle frasi melodiche sia completamente alterato da una versione all'altra: il motivo B cambia di posto tra le due versioni; in una versione (ms. R) è lo stesso motivo B ad essere ripetuto due volte nella sirma, mentre nell'altra (ms. G) ad essere ripetuto è il motivo C; la posizione di queste ripetizioni

Es. 2	MELODIA MS. G	RIME	MELODIA MS. R
1.		A a A	1.
2.		B b B	2.
3.		A b A ₁	3.
4.		B a B	4.
5.		A ₁ a A ₂	5.
6.		C c C	6.
7.		B ₁ c D	7.
8.		D d B	8.
9.		C ₁ d B ₁	9.

¹⁴ Cfr. BOB SNYDER, *Music and Memory: An Introduction*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2000.

¹⁵ Ivi, p. 225: «we tend to recall the time position of intermediate events in a sequence less accurately than that of the first and last events; these intermediate events *can move around in position* as they persist as long term memory» (corsivo mio). Non mancano anche nei testi stessi dei trovatori riferimenti a come i giullari stravolgevano i brani, soprattutto nella melodia: ad es. PEIRE D'ALVERNHE, *Ab fina ioia comensa* (BdT 323.2), vv. 6-8: «Q'ieu non vuoill avols chantaire, | cel que tot chan desfaissona, | mon doutz sonet torn'en bram».

¹⁶ Diplografie o salti *du même au même*, ad es., possono determinare una sfasatura fra sillabe del testo e note della melodia quando il copista li tragga da fonti distinte, stravolgendo di conseguenza anche la riconoscibilità delle ripetizioni melodiche e dunque della struttura fraseologica. Un esempio certo è in BdT 70.31 nel ms. G, v. 4.

è differente (rispettivamente vv. 8 e 9 e vv. 6 e 9); infine, il motivo D è del tutto diverso nelle due versioni. È evidente che una simile fluidità strutturale è l'esito di varianti melodiche orali che alterano la struttura fraseologica complessiva (la «cantus divisio» del *DVE*).

Certamente più frequente dell'inversione dell'ordine delle frasi musicali è l'**alterazione del loro profilo melodico** nella tradizione orale: anch'essa, tuttavia, molto spesso finisce per deformarle a tal punto da rendere dubbia o irriconoscibili le ripetizioni di uno stesso motivo, con l'esito di alterare l'analisi fraseologica, facendo risultare come due motivi diversi (ad es. A...B) quello che in realtà era in origine uno stesso motivo ripetuto (A...A). Le versioni multiple della stessa melodia talvolta ci permettono di individuare con certezza queste deformazioni melodiche: per la medesima canzone (*vers*) *Dejosta·ls breus iorns e·ls loncs sers* di Peire D'Alverne (BdT 323.15), ad esempio (es. 3), il ms. X presenta la ripetizione identica dello stesso motivo fra i vv. 1 e 3, mentre nel ms. R la ripetizione al v. 3 è trasposta una terza sopra (fa → la), alterata in alcuni intervalli e variata nell'ornamentazione: l'originario schema fraseologico ABAB della fronte risulta così alterato in ABCB, e se non avessimo la versione del ms. X prenderemmo per buona la struttura fraseologica alterata di R.

Es. 3

	Manoscritto R: ripetizioni alterate (A ≠ C)	Manoscritto X: ripetizioni identiche (A = A)
1.		
3.		

Alterazioni come quelle ora mostrate, si badi, sono *la norma* nella tradizione musicale trobadorica: appare evidente, allora, che nella maggior parte dei casi l'eventuale corrispondenza originaria tra schema di rime e schema melodico si perde inevitabilmente nelle versioni fissate per iscritto, ben diverse dalla forma originale dell'autore.

3. Il rapporto rima-melodia nel *DVE* e il repertorio trobadorico

Se dunque è molto probabile che sia il repertorio musicale tradito ad essere alterato dalla tradizione orale, risultando inattendibile in relazione all'originaria struttura fraseologica delle canzoni, la testimonianza del *DVE* può essere riconsiderata con assoluta serietà. Torniamo perciò ad analizzarla tenendo conto, nel confronto con il repertorio, delle alterazioni dovute alla tradizione orale.

Com'è noto, a parte la rarissima stanza monorima, Dante individua due tipologie di struttura della strofe di canzone, ciascuna delle quali si distingue in virtù della struttura musicale, e solo per conseguenza di quella testuale (strofico-rimica).

a) *Oda continua* e *coblas dissolutas*:

Il primo tipo è l'*oda continua*, cioè la strofa musicata da un unico periodo melodico continuo, privo di ripetizioni di singole frasi musicali. Dante fa chiaramente corrispondere questa struttura musicale alla strofa senza rime (all'interno della strofa, s'intende), cioè alla forma metrica delle *coblas dissolutas*:

DVE, II, x (sezione relativa alla «cantus divisio»):

Quedam [*stantie*] sunt **sub una oda continua** usque ad ultimum progressive, hoc est **sine iteratione modulationis cuiusquam** et sine diesi [...]: et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra.

DVE, II, XIII (sezione relativa alla «rithimorum relatio»):

Unum est stantia sine rithimo, in qua **nulla rithimorum habitudo actenditur**: et huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime, velut ibi:

Se·m fos Amor de ioi donar;

et nos dicimus

Al poco giorno.

È evidente che i due passi, per quanto non esplicitamente in correlazione fra loro, si riferiscono *esattamente* allo stesso gruppo di liriche, cioè la maggior parte dei testi di Arnaut Daniel («fere in omnibus cantionibus suis» = «frequentissime») – ben 10 su 19 sono infatti a *coblas dissolutas* – e la sestina di Dante stesso: nel primo passo ne descrivono la struttura fraseologica musicale (*oda continua*), nel secondo quella rimico-strofica (*coblas dissolutas*). Dato che il gruppo di testi è lo stesso, ne consegue necessariamente che per Dante le *coblas dissolutas* sono fatte per essere musicate in forma di *oda continua*.

Se consideriamo ora il *corpus* dei trovatori, i testi a *coblas dissolutas* risultano molto rari, solo 39 su circa 2500, e solo per 3 di questi è stata conservata anche la musica:

1. ARNAUT DANIEL, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (Ms. G)

schema rimico	a b c d e f
schema melodico	A B C D E F

2. PEIRE VIDAL, *S'ieu fos en cort que hom tengues drechura* (Ms. R)

schema rimico	a b c d e f
schema melodico	A B C D E F

3. GUIRAUT RIQUIER, *No·m say d'amor si m'es mala o bona* (Ms. R)

schema rimico	a b c d e f g h
schema melodico	A B A B - C D E F

Come si vede, due su tre hanno effettivamente una melodia continua, in cui all'assenza di rime entro la strofa corrisponde l'assenza di ripetizione dei motivi melodici. Nel caso di Guiraut Riquier, dove invece lo schema melodico non corrisponde all'*oda continua* che ci si aspetterebbe secondo le indicazioni di Dante, potrebbe benissimo trattarsi di una normalizzazione operata dalla tradizione giullaresca orale, dato che la ripetizione dei primi due motivi melodici anche per terzo e quarto verso è di gran lunga lo schema musicale più frequente e convenzionale nel repertorio. Riporto un esempio (es. 4) in cui questa normalizzazione melodica nella forma ABAB è testimoniata dalle varianti della stessa celebre canzone *Ab joi mou lo vers e·l commens* di Bernart de Ventadorn (BdT 70.1) in due diversi manoscritti (in questo caso a partire da un'originaria struttura ABBA):

Es. 4

motivo B del Ms. G = motivo A del Ms. R

I soli tre esempi superstiti sono certo insufficienti per avere qualche certezza, ma accettando la possibilità di questa normalizzazione sono in accordo con la teoria dantesca. Il dato che invece sembra contraddire largamente il *DVE*, come tutti notano, è il fatto che nel repertorio trobadorico l'*oda continua* musicale costituisce l'intonazione di quasi metà dei componimenti traditi con musica (poco meno del 40% secondo Elizabeth Aubrey, es. 5)¹⁷, e dunque corrisponde molto più spesso alla struttura testuale bipartita in fronte + sirma (con *diesis*) che non alle *coblas dissolutas* (che come abbiamo detto sono solo 39 su circa 2500 testi, cioè appena l'1,5% circa).

Es. 5. *Principali strutture melodiche nel corpus trobadorico secondo E. Aubrey*

CATEGORIA DI E. AUBREY	TIPOLOGIA DANTESCA	NUMERO DI MELODIE	PERCENTUALE NEL CORPUS
Bipartita, con ripetizione (AA-B)	Melodia con <i>diesis</i>	121	38%
Through-composed with repetition	<i>oda continua?</i>	54	20%
Through-composed	<i>oda continua</i> («sine iteratione modulationis»)	67	18%

Questo dato, tuttavia, è uno dei casi più clamorosi in cui non tenere conto delle radicali alterazioni dovute alla tradizione orale stravolge completamente l'analisi della struttura musicale e dunque del suo rapporto con lo schema strofico. E. Aubrey, ad es., come abbiamo visto, distingue tra melodia continua («through-composed melody») e melodia continua con ripetizioni («through-composed with repetition»), in cui occasionalmente qualche motivo melodico è ripetuto in modo irregolare: in questo secondo caso (20% delle melodie) è evidente, alla luce di quanto si è detto, che tali ripetizioni non sono altro che il residuo di schemi di ripetizione più estesi e regolari stravolti e occultati dalle alterazioni melodiche orali: in origine quelle melodie, almeno nella la maggior parte dei casi, non erano affatto del tipo a *oda continua* ma, in accordo con il *DVE*, erano melodie bipartite con *diesis*, come spesso si può ricostruire a un'attenta comparazione dei motivi melodici.

Ma anche la presenza della melodia continua in senso stretto (18% delle brani superstiti), quella che non presenta alcuna ripetizione, è largamente sovrastimata da tutte le analisi musicologiche. Mi limito a un solo esempio, evidentissimo. E. Aubrey considera la melodia della canzone *L'ensenbamens e'l pretz e la valor* di Arnaut de Marueilh (BdT 30.17) come un'*oda continua*, dunque senza alcuna ripetizione di motivi (schema melodico ABCDEFG, completamente diverso dallo schema di rime, che invece è bipartito)¹⁸. A un attento esame, dietro l'alterazione melodica dovuta alla tradizione orale e talvolta ad ulteriori errori dei copisti, ci si accorge (es. 6) che la melodia del v. 3 è una esatta ripetizione di quella del v. 1 dalla quarta sillaba in poi, e così anche il secondo e il quarto motivo si rivelano essere lo stesso, ma sfasato di una nota; fra i vv. 5 e 6 la ripetizione è occultata dall'alterazione di un solo intervallo, che traspone la seconda parte della frase due note sopra. Emerge così una chiara struttura bipartita (indicata come «melodia nascosta» nell'esempio). Ipotizzando poi la normalizzazione della fronte nella forma melodica ABAB di cui si è detto prima, incongruente con la

¹⁷ I dati sono tratti dalla principale monografia recente sul *corpus* musicale dei trovatori nel suo complesso: ELIZABETH AUBREY, *The Music of the Troubadours*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1996, p. 146.

¹⁸ Ivi, p. 156.

disposizione delle rime femminili (ab'b'a), e la ripetizione del motivo sbagliato nella sirma (C anziché D), la struttura melodica torna identica allo schema di rime ("melodia ricostruita").

		MELODIA APPARENTE	MELODIA NASCOSTA	MELODIA RICOSTRUITA	RIME	
Es. 6	1.		A	A	A	a
	2.		B	B	B	b
	3.		C	A	B	b
	4.		D	B	C	c
	5.		E	C	D	d
	6.		F	C	E	e
	7.		G	D	D	d

b) Stanza con *diesis*:

L'altra tipologia di strofa individuata nel *DVE*, la stanza con *diesis*, è di gran lunga più frequente. Più volte Dante esplicita che la ripetizione di un periodo musicale, cioè una serie ordinata di due o più frasi musicali che intonano ciascuna un verso, è la ragione che spiega la strutturazione dello schema strofico del testo:

DVE, II, x (sezione relativa alla «cantus divisio»):

Quedam vero [*stantie*] sunt diesim patientes: et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi **reiteratio unius ode fiat**, vel ante diesim, vel post, vel undique.

DVE, II, XI (sezione relativa al «contextus carminum»):

Nec etiam pretermittendum est quin iterum asseramus pedes ab invicem necessario carminum et sillabarum equalitatem et habitudinem accipere, **quia non aliter cantus repetitio fieri posset**. Hoc idem in versibus esse servandum astruimus.

La bipartizione musicale della stanza in due periodi musicali separati dalla *diesis* può essere individuata solo dal fatto che uno di essi o entrambi siano ripetuti due volte di seguito: si ha così la stanza con 2 piedi + sirma indivisa (ripetizione musicale prima della *diesis*) oppure fronte indivisa + 2 volte (ripetizione musicale dopo la *diesis*) o infine 2 piedi + 2 volte (ripetizione musicale sia prima che dopo la *diesis*). La strutturazione metrica del testo è *consequenza* di tale ripetizione musicale. E Dante dice chiaramente che proprio per permettere la ripetizione musicale i piedi fra loro e le volte fra loro devono condividere non solo esattamente lo stesso schema metrico («carminum et sillabarum equalitatem et habitudinem accipere»: numero di sillabe e disposizione dei versi), ma anche *lo stesso schema rimico* (anche se non necessariamente le stesse rime):

DVE, II, XIII (sezione relativa alla «rithimorum relatio»):

Et si in altero pedum exsortem rithimi desinentiam esse contingat, omnimode in altero sibi instauratio fiat. Si vero quelibet desinentia in altero pede rithimi consortium habeat, in altero prout libet referre vel innovare desinentias licet, vel totaliter vel in parte, **dumtaxat precedentium ordo servetur in totum**. [...] In versibus quoque fere semper hac lege perfruimur

Non solo, dunque, la partizione strofica del testo in piedi e volte corrisponde esattamente a una parallela ripetizione dei relativi periodi musicali, ma queste ripetizioni devono anche corrispondere a un identico schema rimico-strofico ripetuto: «dumtaxat precedentium [ritimorum] ordo servetur in totum». Ad es. la fronte della stanza di canzone *Madonna, quel signor che voi portate* di Dante (*Rime*, LVII) ha le seguenti rime ABbA BAaB, corrispondenti a identico schema rimico entro ciascun piede: XYyX.

Nel *corpus* delle melodie trobadoriche esempi di piena corrispondenza fra schema di rime e ripetizioni melodiche, come quelli che riporto di seguito, sono molto rari:

1. PEIRE VIDAL, *Baros, de mon dan covit*
 schema rimico a b a b - c c d d e
 schema melodico A B A B - C C₁ D D₁ E

2. PEIROL, *M'entensio ai tot'en un vers meza*
 schema rimico a b a b - c c d d
 schema melodico A B A B - C C₁ D D₁

3. MATFRE ERMENGAU, *Dregz de natura comanda*
 schema rimico a b c d a b c d - e e c
 schema melodico A B C D A B C D - E E₁ C

Frequentissimi sono invece i casi in cui le ripetizioni melodiche corrispondono perfettamente ai piedi, mentre il rapporto si fa molto più confuso nella sirma: ciò dipende, di nuovo, dal *primacy effect* e della conseguente deformazione sia melodica che strutturale (fraseologica) dovuta alla tradizione orale, secondo quanto abbiamo illustrato sopra. Riporto due esempi di come le ripetizioni, evidenti nei piedi e parallele allo schema rimico, si facciano più confuse nella sirma:

1. PEIROL, *D'un sonet vau pensan* (BdT 366.14)
 schema rimico a b a b - c d d c
 schema melodico Ms. G A B A B - C D E E₁

2. JAUFRE RUDEL, *Lan quant li jorn sont lonc en mai* (BdT 262.2)
 schema rimico a b a b - c c d
 schema melodico Ms. X A B A B - C D B
 Ms. R A B A B - A₁ D B
 Ms. W A B A B - A₁ D B

4. La corrispondenza fra schema rimico-strofico e melodico

In breve, da un riesame della dottrina della canzone nel *DVE* a confronto con il *corpus* musicale trobadorico che tenga conto delle alterazioni dovute principalmente alla tradizione orale, emerge nel complesso una corrispondenza molto chiara fra la teoria dantesca e la musica dei trovatori. Emerge cioè, esattamente come sostiene Dante, una marcata corrispondenza fra la struttura fraseologica musicale e gli schemi rimico-strofici. Entro ciascuna unità di ripetizione melodica o partizione strofica corrispondente a un singolo periodo musicale (strofa indivisa, piede, volta, fronte indivisa, sirma indivisa), lo schema delle rime non è altro che lo schema di ripetizione dei motivi musicali. Questa corrispondenza non è forse una legge inviolabile valida per ogni singolo componimento, ma è

comunque una norma generale valida nel complesso. È questo il principio che mette in relazione nella «habitudō partium» le tre componenti solidali di cui essa si compone, e cioè «cantus divisio», «contextus carminum» e «rithimorum relatio»; è questa la relazione formale che lega *motz* e *son* nell'arte del *trobar*, a cui il *DVE* si riferisce parlando di «verba modulationi armonizzata» e che nella tecnica trobadorica equivale al concetto poetico-musicale di *acort*, come nell'espressione di Arnaut Daniel quando dice «amors [...] | que·ls motz ab lo son acorda»¹⁹.

Individuata la norma, ne emerge con chiarezza anche la ragione che la motiva, strettamente correlata all'oralità (o meglio auralità) di quella tradizione:²⁰ far corrispondere lo schema rimico a quello melodico è infatti una potente mnemotecnica musicale, che aiuta l'esecutore a ricordare a memoria il giusto ordine dei motivi melodici in rapporto al testo per le molte canzoni che fanno parte del suo repertorio, sia nel momento della *performance* che a distanza di tempo.

Anche al di fuori del *DVE* si possono individuare diverse importanti conferme della generalizzata corrispondenza fra schema di rime e schema melodico nell'intera poesia romanza delle origini, non solo nei trovatori. Mi limito ad elencarne qualcuna delle più evidenti:

1) Le liriche o i *corpora* di liriche più tardi, cronologicamente più vicini alla fissazione manoscritta delle melodie (ultimi trovatori, in particolare il *libre* di Guiraut Riquier, trovieri, Minnesänger, *Cantigas de Santa Maria*), mostrano nel complesso una corrispondenza fra schema rimico e melodico progressivamente più evidente rispetto ai brani più antichi, e questo perché sono stati esposti per un periodo più breve alle alterazioni determinate dalla tradizione orale.

2) La corrispondenza fra rime e melodie resta, significativamente, un elemento essenziale di quella tradizione monodica orale quasi interamente sommersa che Pirrotta chiama musica “non scritta” del Tre-Quattrocento (strambotti, stanze, frottole ecc.)²¹.

3) La prova più rilevante è però la frequente pratica della contraffattura musicale:²² come testimoniato dai trattati dell'epoca e dai casi documentati di contraffattura, riprendere la melodia di una canzone precedente implica come norma generale, salvo piccoli adattamenti, la ripresa non solo dello schema metrico, ma anche e soprattutto dello schema di rime²³, *benché quest'ultimo sia assolutamente inessenziale all'adattamento della melodia precedente*. È chiaro, allora, che lo schema rimico viene ripreso proprio in virtù della norma generale che implica la corrispondenza di schema melodico e schema di rime, per cui riprendere la melodia implica riprendere anche la sua “traccia” nel testo che è lo schema rimico. Il principio, d'altronde, è esattamente lo stesso che regola il rapporto fra i piedi, fra le volte e fra le stanze: ognuna di queste ripetizioni melodiche comporta la ripetizione dello schema rimico.

S'intende che l'originaria corrispondenza tra schema rimico e schema melodico celata dalle alterazioni orali non è una legge inviolabile ma piuttosto una norma tendenziale, che aveva certamente alcune eccezioni spiegabili in vario modo. In particolare, è evidente che non tutti coloro che componevano poesie cantate padroneggiano ugualmente questa complessa tecnica, come d'altronde

¹⁹ ARNAUT DANIEL, *Autet e bas entre·ls prims fuelhs* (BdT 29.5), vv. 8-9.

²⁰ S'intende che l'oralità della trasmissione non implica una composizione orale (e tantomeno estemporanea).

²¹ NINO PIRROTTA, *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, vol. III, Secondo Convegno Internazionale, 17-22 luglio 1969, Certaldo, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 431-41.

²² Mi riferisco qui, con questo termine spesso usato in modo ambiguo, all'effettiva ripresa della melodia e non alla ripresa dello schema metrico-strofico come indizio di una ripresa melodica soltanto ipotetica.

²³ Cfr. ad es. la definizione del *sirventes* come *contrafactum* nelle *Leys d'amors. Manuscrit de l'Academie des Jeux Floraux*, a cura di Joseph Anglade, Toulouse-Paris, Privat-Picard, 1919, p. 181: il *sirventes* si rifà al testo modello «cant a las cobblas e al so, | am l'acort dels meteyshes motz | o d'autres d'aytan semblan votz | oz am diversa, mas que tenga | l'autre compas e·l so retenga» (il «compas» è appunto lo schema rimico-strofico).

testimoniano non solo molti riferimenti nei testi stessi dei trovatori, ma anche l'esplicita asserzione del *DVE* (II, IV, 1: «modum cantionum, quem casu magis quam arte multi usurpare videntur, enucleemus»), delle *Leys d'Amor* e del trattato di Antonio da Tempo. Simili eccezioni non negano comunque la validità della norma generale individuata²⁴.

5. Implicazioni per la questione del “divorzio”

Concludo tornando alla questione iniziale del presunto divorzio tra poesia e musica nella tradizione italiana. Questa tesi non è del tutto infondata, ma va decisamente ridimensionata: una sua parziale revisione è d'altronde in atto, soprattutto ad opera del gruppo di ricerca recentemente guidato da M. S. Lannutti. La riscoperta di due testi delle origini della poesia italiana corredati di notazione musicale, la Carta ravennate e il Frammento piacentino,²⁵ non ribalta forse la situazione – dal momento che entrambi provengono da un'area dove il rapporto musica-poesia era consueto, data la presenza attiva di trovatori della diaspora –, ma costituisce comunque una preziosa e significativa testimonianza dell'esistenza anche in Italia di una pratica di intonazione musicale associata alla poesia volgare anche non religiosa (per i testi religiosi delle laude il rapporto costitutivo fra testo e canto è ben noto). Del tutto condivisibile è anche la posizione di Pirrotta riguardo alla Scuola Siciliana, per cui gli argomenti tradizionalmente portati a motivare la tesi del divorzio sono in realtà molto fragili e i rapporti ben documentati di Federico II con trovatori e Minnesänger lasciano piuttosto supporre il contrario²⁶. Si ricordi, inoltre, che prima della riscoperta novecentesca delle *cantigas* di Martin Codax (1914) e poi del re di Portogallo Dom Dinis (1990), anche il repertorio laico dei *trovadores* galego-portoghesi (pur certamente cantato) era privo di melodie tradite, esattamente come la lirica italiana.

Entro questa cornice, è chiaro che restituire piena attendibilità alla testimonianza dantesca del *DVE* sul rapporto della canzone con la musica, rivelandone la piena coerenza con la realtà esecutiva del repertorio trobadorico nonostante le apparenze, significa anche recuperare un argomento molto rilevante e forse decisivo a favore di una pratica di intonazione della poesia lirica ancora viva e comune anche in Italia almeno sino all'inizio del Trecento. Smentita l'incongruenza della teoria dantesca con la reale prassi musicale, non c'è più alcun motivo di dubitare della sua testimonianza, che può essere accolta in pieno: certo, lo stretto legame tra poesia e musica ravvisabile nei trovatori andava progressivamente allentandosi in area italiana, se è vero, come dice Dante, che la canzone poteva essere legittimamente letta senza intonazione; ma il *DVE* ci dice anche e soprattutto che la canzone era ancora concepita e strutturata in stretto rapporto alla musica, e dunque era ancora quasi certamente destinata, di norma, ad un'esecuzione cantata, benché l'intonazione fosse affidata sempre più spesso a figure di musicisti di professione distinti dagli autori dei testi. Più specificamente, alcune minuziose tecniche rimiche che si spiegano *solo* in relazione alla musica, come la possibilità di permutare l'ordine delle rime fra i piedi o fra le volte o di cambiarle del tutto o in parte, ma a patto di conservare lo stesso schema rimico, sono assai più tipiche della tradizione italiana che non di quella

²⁴ Per una trattazione più estesa delle tesi qui molto sinteticamente esposte rimando a due miei lavori di prossima pubblicazione, l'articolo *Rima e musica nella poesia romanza delle origini: l'acort fra motz e son*, in «Medioevo romanzo», XLIII (2), 2019, pp. 286-328 (in corso di stampa), e la monografia *“Motz ab lo son acorda”. L'origine della rima e la musica trobadorica*, che comparirà probabilmente nei Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie.

²⁵ Cfr. *Tracce di una tradizione sommersa*, cit.

²⁶ NINO PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, in «Yearbook of Italian Studies», IV, 1980, pp. 5-12; cfr. anche ISTVÁN 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, pp. 51-83; PIETRO BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in *L'esperienza del verso*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 325-360.

provenzale: questo prova ulteriormente che anche nella poesia italiana delle origini quelle forme erano quantomeno concepite in vista di una intonazione musicale.

In breve, nonostante la possibilità della semplice lettura, la canzone è ancora concepita come un testo destinato ad essere musicato. È forse verosimile che Dante nel *DVE* descriva con grande precisione ogni dettaglio e ogni possibilità strutturale della canzone, innanzitutto italiana, in rapporto alla musica, e tralasci di specificare il dato macroscopico che al suo tempo non si usava più musicare le canzoni ed eseguirle cantandole? Una volta che le si restituisca tutta la sua serietà e credibilità, la testimonianza dantesca costituisce un argomento relevantissimo contro la tesi del divorzio fra poesia e musica nel contesto italiano. E d'altronde l'episodio di Casella nel secondo canto del *Purgatorio*, a meno che non si voglia leggersi ciò che si vuole reinventando il testo, mostra perentoriamente che persino una canzone dottrinale come *Amor che ne la mente mi ragiona* era eseguita in forma cantata, né si comprende cosa mai dovrebbe esserci di strano in questo.