

# La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica\*

di Maria Sofia Lannutti

Se si volesse provare a descrivere l'idea di Medioevo che traspare da molte canzoni d'autore della seconda metà del Novecento, si potrebbe parlare di evocazione, talvolta provocatoria e irridente, autoironica e satirica, di un'epoca che appare lontana e oscura e al contempo vicina e accomunante nella sua arcaicità, portatrice di valori essenziali. Ci troveremmo di fronte a una forma di attualizzazione della cultura medievale, in contrasto con l'approccio epistemologico che proprio in quegli stessi anni si andava affermando in campo scientifico, con l'elaborazione e l'applicazione agli studi medievistici del concetto di 'ermeneutica' e di 'alterità'<sup>1</sup>. E in contrasto con i metodi a cui già da tempo erano approdate discipline di base, come la filologia, improntati al rispetto della lezione dei singoli manoscritti<sup>2</sup>.

Sia la consapevolezza dell'alterità del medioevo sia i nuovi metodi di edizione e interpretazione dei testi medievali rappresentano un momento di rottura rispetto alla visione idealistico-romantica, e al contempo delineano una divaricazione tra sentire comune e avanguardia epistemologica, di cui è necessario tenere conto se si vuole correttamente impostare il problema del rapporto tra parola e musica nel medioevo rispetto alla rivisitazione che del medioevo offre la canzone d'autore del Novecento. Penso in primo luogo alla figura di Fabrizio De André, che si è più volte definito un cantastorie ma che è anche considerato erede di una modalità di interazione tra poesia e musica (la poesia genera la musica, la musica esalta la parola), che risalirebbe alle origini della tradizione lirica volgare<sup>3</sup>. In conclusione di un articolo intitolato *Vi racconto De André*<sup>4</sup>, Antonio Tabucchi, nel corso di un'appassionata rivendicazione dell'autonomia e del valore dei testi di De André, così si esprime: «in presenza di Fabrizio De André ci troviamo di fronte ad un grande autore moderno, un trovatore

nel senso più nobile della parola. Colui che componeva e cantava. Questo era De André». Nell'articolo Tabucchi si sofferma a lungo su analogie tematiche e formali con i generi lirici del medioevo (la ballata, la canzone, l'alba, la *chanson de toile* e *d'histoire*, la lauda), su reinterpretazioni di grande effetto e suggestione che sono senza dubbio espressione di un interesse non superficiale per la cultura del medioevo e di un'arte raffinata. Ma davvero De André può dirsi l'ultimo trovatore, per riprendere il titolo di un libro di qualche anno fa?<sup>5</sup> Davvero la sua arte può dirsi in continuità con la tradizione della poesia lirica medievale? Invertendo i termini: davvero i trovatori possono dirsi autori dei testi e delle musiche ed esecutori dei propri componimenti come i protagonisti della canzone d'autore del Novecento? E ancora: quale grado di attendibilità storica ha la figura del poeta-musico vista attraverso i documenti e i testi, letterari e non, del medioevo, insomma *a parte obiecti*?

Vorrei cominciare dall'esame del punto di vista teorico sul rapporto tra musica e poesia di due tra i maggiori autori del medioevo italiano e francese, Dante Alighieri e Guillaume de Machaut. Sappiamo che nell'*ars cantionis* del *De vulgari eloquentia* Dante attribuisce alla musica la funzione di scienza delle proporzioni (*cantus divisio*), che il poeta è tenuto a possedere se vuole correttamente impostare la struttura formale della strofe, su cui costruire il dettato poetico secondo un'appropriata disposizione dei versi e delle rime (*habitus partium*). Si tratta di una visione puramente teorica, che prescinde dalla concreta esecuzione musicale, come appare chiaro nel passo in cui si dichiara che la canzone può essere eseguita dal suo autore o da chiunque altro, *vel ab autore vel ab alio quicumque sit*, con o senza la musica, *sive cum soni modulatione proferatur sive non*, e si distingue tra l'attività del poeta

e l'attività dell'esecutore, tra la *cantio* e la *modulatio*, la melodia su cui la *cantio* può essere intonata, definita anche *sonus*, *thonus*, *nota*, *melos*.

Circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest. Uno modo, secundum quod fabricatur ab auctore suo; et sic est actio; et secundum istum modum Virgilius, primo Eneidorum, dicit *Arma virumque cano*. Alio modo, secundum quod fabricata profertur, **vel ab auctore, vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non**; et sic est passio. Nam tunc agitur: modo vero agere videtur in alium; et sic, tunc alicuius actio, modo quoque passio alicuius videtur. Et quia prius agitur ipsa quam agat, magis – immo prorsus – denominari videtur ab eo quod agitur et est actio alicuius, quam ab eo quod agit in alios. Signum autem huius est quod nunquam dicimus, "*Hec est cantio Petri*" eo quod ipsam profertur, sed eo quod fabricaverit illam. Preterea disserendum est utrum **cantio** dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa **modulatio**. Ad quod dicimus, quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed **sonus**, vel **tonus**, vel **nota**, vel **melos**. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus, melodiam suam cantionem vocat nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant; et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. (II viii 4-6)

E a questo proposito occorre considerare che canzone si può intendere in due sensi: in un senso in quanto viene composta dall'autore, e così è un'azione attiva, e in questo senso Virgilio nel primo dell'*Eneide* dice «Arma virumque cano»; in un altro senso in quanto, una volta composta, viene eseguita, o dall'autore o da chiunque altro, sia che venga eseguita con accompagnamento musicale sia senza, e così è un'azione passiva. Infatti, nel primo caso viene agita, nel secondo si mostra piuttosto agire su un altro, e così là si rivela l'azione attiva di qualcuno, qui piuttosto l'azione seguita da qualcuno. E poiché prima viene agita e poi agisce, è chiaro che prende il nome prevalentemente, anzi del tutto, dal fatto di essere agita, cioè dall'azione di qualcuno, e non dal fatto di agire su altri. Prova ne è che non diciamo mai «Questa è la canzone di Pietro» nel senso che Pietro la recita, ma nel senso che l'ha composta. Inoltre bisogna discutere se si chiami canzone la composizione di parole armonizzate o la musica stessa. Al che diciamo che la musica non si chiama mai canzone, bensì suono, o tono, o nota, o melodia. In effetti nessun flautista o organista o citarista chiama la sua melodia canzone, se non in quanto si sposa con una certa canzone; ma coloro che armonizzano le parole chiamano i loro componimenti canzoni, e anche le parole scritte su carta, senza che nessuno le esegua le chiamiamo canzoni.

È d'altra parte la posizione riassunta in un celebre

passo del *Convivio*, in cui Dante affianca la musica intesa come scienza delle proporzioni alla grammatica e alla retorica, la prima arte del quadrivio pertinente alla *sapientia* o *cognitio rerum*, le altre due arti del trivio pertinenti all'*eloquentia*, cioè alla conoscenza delle forme del discorso. In nessun caso l'atto creativo del poeta pertiene anche all'intonazione musicale<sup>6</sup>.

O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però; ma ponete mente la sua bellezza, ch'è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene a li musici. Le quali cose in essa si possono belle vedere, per chi ben guarda. (II xi 9)

Si può presumere che il *De vulgari eloquentia*, rimasto incompiuto, abbia avuto scarsissima circolazione, come dimostra tra l'altro l'esiguo numero di testimoni<sup>7</sup>; ma un'ottica non distante può dirsi ancora presente nel prologo, quattro *ballades* e un *dit*, che Guillaume de Machaut premette alla raccolta delle sue opere poetiche, probabilmente organizzata in prima persona verso la metà del Trecento. Nel prologo la Natura si reca da Guillaume e lo incarica di comporre «nouviaus dis amoureux» 'nuovi componimenti di argomento amoroso', mandando presso di lui tre dei suoi figli, «Scens, Retorique et Musique». Riporto il testo della prima *ballade*<sup>8</sup>:

Je, Nature, par qui tout est fourmé  
 Quanqu'a ça jus et seur terre et en mer,  
 Vien ci a toy, Guillaume, qui fourmé  
 T'ay a part, pour faire par toy fourmer  
**Nouviaus dis amoureux** plaisans.  
 Pour ce te bail ci trois de mes enfans  
 Qui t'en donront la pratique,  
 Et, se tu n'ies d'euls trois bien congnoissans,  
 Nommé sont **Scens, Retorique et Musique**.

Par **Scens** aras ton engin enfourmé  
 De tout ce que tu vorras confourmer;  
**Retorique** n'ara riens enfermé  
 Que ne t'envoie en metre et en rimer;  
 Et **Musique** te donra chans,  
 Tant que vorras, divers et deduisans.  
 Einsi ti fait seront frique,  
 N'a ce faire ne pues estre faillans,  
 Car tu as Scens, Retorique et Musique.

Jacqueline Cerquiglini ha chiarito il significato di *Scens*, letteralmente 'senno, conoscenza, sapienza, capacità di giudizio'<sup>9</sup>. *Scens* non è altro che la struttura formale, proporzionale, e corrisponde, possiamo aggiungere, alla *cantus divisio* di Dante. Delle altre due sorelle, *Retorique* sosterrà Guillaume nell'arte della ver-

sificazione e della rima, e anche per essa si può trovare un corrispettivo nell'*habitus partium* di Dante (e si ricordi il passo del *Convivio* in cui si dice che *l'ordine del sermone si pertiene a li rettorici*). *Musique* gli offrirà a sua volta *chans divers et deduisant* 'melodie diverse e piacevoli' sui cui intonare i componimenti poetici, dimostrando di equivalere non alla musica come scienza delle proporzioni ma alla sua realizzazione sensibile, la *modulatio* del trattato di Dante.

La differenza tra Dante e Machaut sta nel fatto che Machaut è un musicista in grado di provvedere personalmente al rivestimento musicale dei propri componimenti, che viene addirittura integrato nel primo dei prodotti scrittori compiutamente concepito come *opera omnia* di un autore<sup>10</sup>. La duplice competenza di Machaut può dirsi però eccezionale, e anzi, a conferma di quanto si desume dal *De vulgari eloquentia* sulla non obbligatorietà dell'intonazione musicale, spesso i suoi componimenti, anche nelle forme normalmente intonate (*ballades*, *rondeaux* e *virelais*), non sono provvisti di notazione<sup>11</sup>. Niente di nuovo, dunque: la poesia precede la musica intesa come pratica esecutiva e ne è pertanto indipendente, anche se i suoi presupposti formali dipendono da una *ratio* o conoscenza teorica (*Scens*) che per Dante è di tipo musicale (*cantus divisio*). I componimenti poetici non vengono necessariamente musicati, anche quando la loro conformazione è predisposta per ricevere un'intonazione, nel caso delle *ballades*, dei *rondeaux* e dei *virelais* come nel caso della *cantio*, termine che d'altra parte per Dante designa non solo la forma canzone strettamente intesa, ma anche ogni altro tipo di componimento poetico che risponda a proporzioni formali armoniche, compreso il sonetto, di cui non si conservano esempi medievali in musica. Riporto qui il seguito del passo trascritto sopra:

et ideo cantio nil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizzata. Quapropter, **tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus**, et omnia cuiuscunquemodi verba scilicet armonizzata vulgariter et regulariter, **cantiones** esse dicemus. (Il viii 6)

e dunque la canzone non appare essere altro che l'azione compiuta di chi compone parole armonizzate per la musica: per cui, sia le canzoni di cui ci occupiamo qui, sia le ballate e i sonetti, e tutte le parole di questo tipo armonizzate in qualunque forma metrica, in volgare e in grammatica, diremo che sono canzoni.

Dante e Machaut sono gli eredi di una tradizione poetica secolare, che ha inizio presso le corti della Francia meridionale nella seconda metà dell'XI secolo. Non c'è bisogno di dire che Dante stesso ne è pienamente

cosciente. Basti pensare alle citazioni di componimenti di trovatori nel *De vulgari eloquentia* e alla figura di Arnaut Daniel nella *Commedia*<sup>12</sup>. Ma a distanza di più secoli cosa è rimasto e cosa è cambiato nel rapporto tra poesia e musica? La *cantio* di Dante, come i «*nouviaux dis amoureux*» di Machaut, possono dirsi diversi dalla *canço* dei trovatori nell'interazione tra *Scens*, *Retorique* e *Musique*? La risposta può essere cercata in primo luogo nelle caratteristiche della tradizione manoscritta della lirica galloromanza, che è munita di corredo musicale soprattutto in ambito oitanico.

Nessuno si aspetta di ascoltare il testo di una canzone d'autore contemporanea con una musica diversa da quella composta per quel testo, salvo eventuali eccezioni che confermano la regola. Un esame dei casi di attestazione pluritestimoniale di un componimento in ambito sia occitanico sia oitanico rivela invece che, almeno in questo repertorio, una stessa canzone, poniamo di Folchetto di Marsiglia o di Thibaut de Champagne, poteva essere eseguita con melodie anche radicalmente differenti. Non si tratta solo degli effetti di una tradizione manoscritta particolarmente attiva, portata a variare con disinvoltura il testo musicale dei componimenti, ma della concreta possibilità, o ammissibilità, di eseguire lo stesso componimento con due o più melodie differenti. In questa tradizione manoscritta, che non si può dubitare rifletta le reali consuetudini esecutive, l'identità del testo verbale appare svincolata dalla musica, dalle modalità della sua esecuzione, tanto da rendere assolutamente plausibile l'idea che i casi, da considerarsi speculari, di impiego di una stessa melodia per componimenti diversi anche strutturalmente, non implicino necessariamente un originario legame musicale, che deve semmai essere dimostrato, ma ci mettono di fronte alla possibilità inversa e complementare che nella pratica esecutiva e nella tradizione manoscritta una stessa melodia potesse funzionare per più testi<sup>13</sup>.

Va da sé che questo punto di vista incrina l'immagine del trovatore come *unus auctor* che compone «insieme parole e musica», come scrive Aurelio Roncaglia nel celebre saggio intitolato *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, su cui tornerò<sup>14</sup>, o «che componeva e cantava», come scrive Tabucchi, ma non perché neghi la possibilità che un poeta avesse le competenze necessarie per musicare e cantare i propri componimenti. Lo dimostrano d'altra parte le dichiarazioni di alcuni trovatori negli stessi componimenti (ad es. Guglielmo d'Aquitania, BdT 183, 11, vv. 39-42 «*que-l motz son faitz tug per egau / comunalmen, / e-l son, et ieu meteis m'en lau, / bos e valens*»; Marcabru, BdT 293,35, v. 2 «*Fetz Marcabru los motz e-l so*»), che tuttavia escludono l'esecuzione vera e propria, sono rare e limitate all'ambito provenzale, visto che non mi

pare se ne trovino di analoghe nel pur musicalissimo repertorio dei trovieri<sup>15</sup>. La incrina perché evidenzia la secondarietà delle melodie rispetto ai testi già alle origini della produzione lirica, con inevitabili ripercussioni sul piano dell'autorialità. Il fatto che nei manoscritti a uno stesso componimento possano essere associate più melodie, ci induce a ritenere che le attribuzioni autoriali valgano solo per il testo poetico, e non per la melodia, secondo un punto di vista condiviso, per l'ambito oitanico, dall'ultimo editore delle intonazioni di Colin Muset, Christopher Callahan, che è intervenuto di recente sul problema dell'autorialità delle melodie, attribuendo «à la masse anonyme des chantres et scribes de l'époque» la responsabilità della congruenza delle intonazioni «à la forme et au contenu poétique»<sup>16</sup>. Ce lo confermano, su un altro piano, anche le rubriche che indicano, evidentemente al notatore, l'intonazione da associare al componimento. Menziono il caso della rubrica «Forkes de Mersaille sor Poitevin» (dove *sor* è errore per *son*) riferita nel canzoniere francese C (= δ) alla canzone di Rigaut de Berbezilh *Tuit demandon qu' es devengud' amors* (BdT 421, 10), che dimostra la volontà di impiegare per quel componimento una generica melodia di origine pittavina<sup>17</sup>.

Ho già in altre occasioni fatto leva sul concetto di secondarietà della musica rispetto al testo verbale per proporre una revisione della valutazione storiografica sottolineata e approfondita da Aurelio Roncaglia a cominciare dal saggio che ho citato (della nozione di «divorzio» tra musica e poesia nella lirica italiana delle Origini), ma già proposta da Vincenzo De Bartholomaeis e da Gianfranco Contini<sup>18</sup>. Ho già anche rilevato come Roncaglia non parli in realtà di un «divorzio» assoluto, ma si limiti a sostenere che il rivestimento melodico dei componimenti in lingua di sì era tendenzialmente affidato «a musicisti professionisti», mentre i trovatori erano capaci, grazie alla loro formazione, di comporlo personalmente<sup>19</sup>. Approfitto dell'occasione per riprendere la questione anche alla luce delle obiezioni che sono state mosse al mio punto di vista da Paolo Gresti in un recente contributo<sup>20</sup>. Mi soffermo dapprima su due dei principali argomenti. Secondo Gresti, da un lato «i dati in nostro possesso sembrano raccontarci una storia che va proprio nella direzione del 'divorzio' annunciato da Roncaglia» («ciò che va sottolineato, credo» continua più avanti Gresti «è che nella tradizione italiana viene meno lo stretto legame tra parole e musica nell'atto creativo» [corsivo dell'A.]<sup>21</sup>; dall'altro «rimane sostanzialmente inspiegato il silenzio della tradizione manoscritta italiana riguardo alla musica (e mi pare non si tenga nel dovuto conto quanto già detto: cioè che nella lirica galloromanza ci sono svariate testimonianze di poeti-musicisti, per quella italiana no)»<sup>22</sup>.

Perché si possa parlare di divorzio nell'accezione

conferita al termine da Roncaglia e da Gresti (mentre i trovatori componevano «insieme parole e musica» i poeti della Scuola siciliana affidavano la composizione delle melodie «a musicisti professionisti»), è necessario accettare l'idea che il testo e il rivestimento melodico rispondessero a criteri di coerenza e di coesione, a uno «stretto legame tra parole e musica nell'atto creativo», per usare le parole di Gresti, che mi sembrano smentite in primo luogo da un fattore strutturale, dal fatto stesso che l'intonazione della prima strofe veniva impiegata, salvo eccezioni, per cantare tutte le altre, prescindendo da eventuali differenze testuali, ad esempio di partizione sintattica o di realizzazione ritmica (l'applicazione di una melodia all'intero componimento implicava insomma procedimenti di adattamento non diversi da quelli necessari al reimpiego di una melodia preesistente). Sono invece convinta che in ogni caso l'eventuale creazione di un'intonazione – e dico eventuale perché l'adattamento di una melodia preesistente era tutt'altro che raro, soprattutto per alcuni generi – fosse successiva alla creazione del testo poetico, che ne è quindi del tutto indipendente, e poco importa, ai fini della valutazione del rapporto tra testo verbale e testo musicale, se l'intonazione venisse composta dall'autore del testo verbale o da qualcun altro («vel ab auctore vel ab alio quicumque sit», scrive Dante). Se è vero che alcuni trovatori erano in grado di provvedere personalmente al rivestimento melodico dei loro componimenti (ma mi chiedo se dichiarare di aver composto la melodia di un componimento, come nei due esempi citati, non voglia rimarcare una circostanza non scontata), la mia impressione è che con il passare del tempo, e forse anche con l'ampliarsi del numero di intonatori che si dedicavano a componimenti in volgare, si affermi una sempre maggiore specializzazione dei ruoli. All'epoca di Thibaut de Champagne o dei poeti di Arras o di Uc de Saint Circ e di Sordello, che è anche l'epoca in cui in Italia si avvia una produzione lirica in volgare, a mio avviso la specializzazione dei ruoli interviene (o è intervenuta) in Francia come in Italia. Se così non fosse, non potremmo spiegarci l'assenza nel repertorio lirico oitanico, che vanta il maggior numero di melodie conservate, di riferimenti alla musica che non siano puramente convenzionali, di qualsiasi allusione ad un'attività creativa anche musicale dei poeti. E sugli accenni alle competenze musicali dei trovatori contenuti nelle *vidas*, a cui presumo Gresti faccia riferimento quando parla di «svariate testimonianze di poeti-musicisti», anche ammettendo una loro attendibilità di massima, che non darei per scontata<sup>23</sup>, vorrei solo osservare che la tradizione manoscritta della lirica italiana non offre niente di paragonabile: non possediamo alcun profilo, vero o falso che sia, dei singoli poeti siciliani o toscani.

Altri problemi sono posti dalla tradizione mano-

scritta, che è cronologicamente e geograficamente sfalsata, come sappiamo, rispetto alla produzione dei componimenti poetici. L'assenza del corredo melodico nella maggioranza dei canzonieri romanzi si può spiegare solo ammettendo la secondarietà della musica rispetto alla poesia, mentre la sua presenza è sostanzialmente localizzata nei centri scrittori della Francia settentrionale, culla dei nuovi generi polifonici, primo fra tutti il mottetto, e delle più importanti innovazioni del linguaggio musicale. A questi ambienti scrittori è ragionevole far risalire, nella prima metà del Duecento, la formazione di una tradizione organica anche musicale della lirica galloromanza. Una tradizione che per le intonazioni si serve del contributo determinante dei musicisti-cantori-notatori, di quella «masse anonyme des chantres et scribes de l'époque», per riprendere le parole di Callahan<sup>24</sup>, a cui va attribuito l'adattamento delle melodie ai testi, non solo oitanici. Non dimentichiamo che su quattro sillogi trobadoriche con musica, G R X W, due, X e W, appartengono a canzonieri oitanici di area nord-orientale (X è contenuto nel canzoniere oitanico U, il più antico testimone di lirica galloromanza, W nell'imponente *Chansonnier du Roi*). Si tratta di una novità assoluta, visto che l'annotazione delle melodie per componimenti non liturgici era stata prima di allora, e sin dal X secolo, esclusiva della produzione latina. Non c'è da sorprendersi, credo, se in altre aree geografiche, *in primis* in Italia, l'allestimento delle antologie di lirica in volgare non comprendesse di norma la trascrizione delle melodie. Guardando alla tradizione dei trovatori, se è vero che il canzoniere G è stato compilato in Italia, è anche vero che si tratta di un'eccezione e che la sua *varia lectio* musicale, solidale con X e W, configura un collegamento con la Francia settentrionale. E non va neppure dimenticato che un affine del canzoniere oitanico U (= provenzale X), contrassegnato con la sigla H, è stato integrato in un'altra silloge molto antica e copiata in Italia, il cosiddetto canzoniere provenzale Estense (la mano che ha copiato H corrisponde alla mano che ha copiato la prima sezione della silloge provenzale)<sup>25</sup>.

Una terza importante obiezione di Gresti riguarda la valutazione dell'attendibilità del *De vulgari eloquentia* rispetto all'evoluzione del rapporto tra musica e poesia in oltre due secoli di vita del genere lirico romanzo: «Dante scrive il *De vulgari eloquentia* quando già la stagione trobadorica si era esaurita: egli usa una terminologia che gli viene dalla tradizione – né poteva fare altrimenti –, ma per descrivere una situazione, quella italiana, probabilmente assai diversa, ormai, da quelle precedenti»<sup>26</sup>. Dante insomma ci offrirebbe un quadro del rapporto tra musica e poesia falsato da una prospettiva ormai superata, da una tradizione terminologica ormai inadeguata ma di cui non poteva fare a

meno. A differenza di Gresti, non penso che Dante abbia formulato la sua *ars cantionis* attingendo passivamente alla terminologia della tradizione<sup>27</sup>, penso invece che la sua trattazione sia profondamente originale, non paragonabile per acume e coerenza concettuale a nessuno degli altri trattati di poesia in volgare che conosciamo (e come poteva essere altrimenti?), anche nella scelta del lessico, che è anzi spesso oggetto di riflessione. Non si tratta di una questione nominalistica; non la terminologia ma il sistema concettuale su cui si fonda l'arte della canzone dantesca, che abbiamo visto ancora presente in Machaut, appartiene a una tradizione di pensiero molto più antica, ad una concezione teorica che risale fino al *De institutione musica* di Boezio, come ho già avuto modo di evidenziare, e che Dante si sforza di esprimere con propri argomenti e soluzioni lessicali<sup>28</sup>. Ci si può anzi chiedere se questa antica tradizione di pensiero, che gerarchizza le diverse attività 'musicali' (l'analisi teorica, la creazione poetica, l'esecuzione), non debba essere tenuta presente anche nella valutazione della terminologia specifica impiegata dai trovatori, a cominciare dal più celebre tra i testi trobadorici che ponga il problema del legame di *motz* e *so*, con spunti di indubitabile interesse per una riflessione di carattere teorico, la canzone *Non sap chantar qui so non di* di Jaufrè Rudel. Ne traduco alla lettera la prima strofe: 'Non sa cantare chi non dice suono, né comporre un testo poetico chi non fa parole, né sa come funziona la rima se non comprende la ragione in sé. È così che comincia il mio canto: quanto più lo ascolterete, tanto più avrà valore'.

Non sap chantar qui so non di  
ni vers trobar qui motz no fa,  
ni conois de rima co-s va  
si razo non enten en si.  
Mas lo mieus chans comens'aissi:  
com plus l'auziretz, mais valra. a a

Nelle prime edizioni critiche la parola *razo* ha dato luogo a due differenti interpretazioni. Stimming, il primo ad offrire un'edizione critica dell'intera opera di Jaufrè Rudel, traduce 'Theorie', ritenendo il lemma pertinente alla forma (*ratio* come struttura proporzionale); Jeanroy traduce invece 'sens', con riferimento al contenuto (*ratio* come materia, tematica)<sup>29</sup>. Nelle edizioni successive prevale decisamente la seconda interpretazione<sup>30</sup>, ma mi chiedo se la traduzione di Stimming non vada rivalutata, anche alla luce del confronto con l'ultima parte della canzone. Il significato dei lemmi *vers*, *chantar* e *auzir* non può essere diverso da quello che gli stessi lemmi assumono nell'ultima strofe e nel congedo, dove si riferiscono con buona probabilità rispettivamente al componimento poetico, alla sua diffusione

cantata e alla sua ricezione. Traduco la chiusa del componimento, i vv. 35-38: 'Se l'ascoltano (*auzir vers*) messer Bertrando nel Quercy e il conte nel Tolosano, essendo bella la canzone, ne faranno materia di canto (lett. qualcosa di cui si canterà: *chantar vers*)' cioè garantiranno la sua diffusione cantata, che corrisponde al riconoscimento del suo valore.

Bos es lo vers, qu'anc no-i falhi  
 e tot so que-i es ben esta;  
 e sel que de mi l'apenra  
 gart se no-l franha ni-l pessi.  
 Car si l'auzon en Caersi  
 en Bertrans e-l coms en Tolza, a a  
 bos es lo vers, e faran hi  
 calque re don hom chantara. a a

Questa porzione di testo chiarisce, mi pare, il senso degli ultimi due versi della prima strofe, dove si intende spiegare la scelta di un esordio incentrato su una riflessione metapoetica. È per questo, ci dice Jaufre, che inizio il mio componimento così, per far capire che solo attraverso l'ascolto e quindi l'esecuzione cantata il valore della mia canzone potrà essere pienamente percepito, giustificando al contempo la *captatio benevolentiae* affidata al congedo<sup>31</sup>. Nell'ultima strofe e nel congedo si insiste sulla bellezza della canzone (i vv. 31 e 35 iniziano in anafora con la stessa espressione, *Bos es lo vers* 'bella è la canzone'), che è data in primo luogo dall'arte del poeta, cioè dalle sue capacità tecniche (al v. 31 si mette in relazione la bellezza proprio con l'assenza di imperfezioni: 'Bella è la canzone, visto che non vi ho commesso errori'; e si rilegga il passo del *Convivio* in cui la *bellezza* della *canzone* prescinde dalla sua *sentenza*), e soprattutto si enuncia la preoccupazione che venga preservata la coerenza e l'unità del *vers* (v. 34: 'non venga infranto e frantumato'), nell'auspicio che i due potenti signori, apprezzandone la bellezza, ne vogliano promuovere la diffusione attraverso il canto. Tutto considerato, credo si possa pensare che nella prima strofe Jaufre intenda trattare dell'*ars cantionis*, cioè degli elementi primari del componimento poetico, la struttura formale e la sua realizzazione verbale, e delle consuetudini esecutive. Nel primo verso ci si riferisce all'esecuzione: 'Non sa cantare, chi non sa dire suono, eseguire una melodia', cioè 'Per cantare è necessario saper eseguire una melodia'; nel secondo verso ci si riferisce all'uso adeguato della lingua (poetica) nella creazione di un componimento: 'né sa comporre un testo poetico chi non sa creare (con) le parole', cioè 'per comporre un testo poetico è necessario saper usare le parole' (l'interpretazione è tra l'altro confermata dall'opposizione tra *dir*, verbo dell'esecuzione, e *far*, verbo della creazione, che è funzionale

all'opposizione tra *chantar* 'cantare, eseguire' e *trobar* 'comporre un testo poetico')<sup>32</sup>; nei due versi successivi ci si riferisce alla struttura della strofe: 'né sa come vanno disposte le rime se non intende in sé la *ratio*, la causa prima, la teoria', dove *en si* potrebbe anche non riferirsi al soggetto ma a *razo*, cioè 'per saper strutturare una strofe è necessario possedere le opportune cognizioni teoriche'. È possibile quindi che nel testo di Jaufre Rudel si celino i principi che sono alla base della visione dantesca e che vengono proposti in veste allegorica anche nel prologo di Machaut, ma elencati in ordine inverso rispetto al grado di importanza strutturale (e non a caso, visto che Jaufre pone l'accento sulla diffusione cantata come mezzo di valorizzazione): al *chantar*, al *conoisser de rima co-s va* e alla *razo* di Jaufre Rudel corrispondono la *modulatio*, l'*habitus partium* e la *cantus divisio* del *De vulgari eloquentia* da un lato; *Musique*, *Retorique* e *Scens* nell'accezione conferitagli da Machaut dall'altro. Mentre per l'espressione *far motz* si potrà fare appello ai capitoli del *De vulgari eloquentia* dedicati da Dante al corretto uso della lingua, alla *costruzione* pertinente a *li gramatici*, chiamata in causa nel citato passo del *Convivio* con la *retorica* e la *scientia musicae* per dimostrare la *bellezza* della canzone. Mi sembra insomma plausibile che una stessa concezione teorica della poesia possa aver caratterizzato la lirica romanza dalle Origini fino almeno alla metà del Trecento.

Jaufre Rudel è vissuto nel secondo quarto del XII secolo. Da quell'epoca fino agli anni di Dante e poi di Machaut il linguaggio musicale ha subito cambiamenti radicali, elaborando soluzioni ritmiche sempre più sofisticate, soprattutto in relazione alla pratica polifonica. La maggiore complessità della musica ha indubbiamente comportato un diverso rapporto con la parola, che tutti possiamo ancora constatare ascoltando le composizioni polifoniche trecentesche e di cui erano coscienti anche gli addetti ai lavori dell'epoca. Ma le nuove frontiere della musica non hanno impedito il perdurare dell'esecuzione solistica, che garantisce la comprensibilità della parola. La convivenza delle due tecniche esecutive, solistica e polifonica, si desume per esempio dal confronto di alcuni luoghi della *Commedia* di Dante, l'episodio del II canto del *Purgatorio*, in cui Casella intona la canzone di Dante *Amor che nella mente mi ragiona*, la similitudine del XIV canto del *Paradiso*, che accosta la polifonia di due strumenti musicali a corde (la giga e l'arpa) al canto polifonico di un inno, e probabilmente anche la chiusa del canto IX ancora del *Purgatorio*, dove Dante paragona alla prassi polifonica il *Te deum* cantato dalle anime in ringraziamento a Dio per la loro salvezza, se si intende, come credo preferibile, la voce *organi* in riferimento alla prassi polifonica anziché allo strumento. Nel primo caso l'ascolto

di una melodia monodica e solistica permette la piena comprensione del testo, nel secondo e nel terzo caso la sovrapposizione delle voci impedisce di distinguere le parole (*ch'or sì or no s'intendon le parole, senza intender l'inno*).

106 E io: «Se nuova legge non ti toglie  
107 memoria o uso a l'**amoroso canto**  
108 che mi solea quetar tutte mie doglie,  
109 di ciò ti piaccia consolare alquanto  
110 l'anima mia, che, con la sua persona  
111 venendo qui, è affannata tanto!».  
112 *Amor che ne la mente mi ragiona*  
113 cominciò elli allor sì dolcemente,  
114 che la dolcezza ancor dentro mi suona.  
115 Lo mio maestro e io e quella gente  
116 ch'eran con lui parevan sì contenti,  
117 come a nessun toccasse altro la mente.

139 Io mi rivolsi attento al primo tuono,  
140 e '*Te Deum laudamus*' mi pareva  
141 udire in voce mista al dolce suono.  
142 Tale imagine a punto mi rendea  
143 ciò ch'io udiva, qual prender si suole  
144 quando a cantar **con organi** si stea;  
145 **ch'or sì or no s'intendon le parole.**

118 E come giga e arpa, in temprata tesa  
119 di molte corde, fa dolce tintinno  
120 a tal da cui **la nota non è intesa**,  
121 così da' lumi che li m'apparinno  
122 s'accogliea per la croce una melode  
123 che mi rapiva, **senza intender l'inno.**

Siamo ancora agli inizi del Trecento, prima del dispiegarsi in Italia della polifonia al di fuori dell'ambito ecclesiastico con la cosiddetta *ars nova* italiana, il cui sistema notazionale venne comunque impiegato anche per composizioni monodiche caratterizzate da una particolare complessità ritmica. Sul versante del rapporto testo/musica, l'*or sì or no s'intendon le parole* e il *senza intender l'inno* di Dante denunciano la diversità di trattamento della parola in polifonia, che impedisce ormai la piena comprensione del significato letterale di un testo<sup>33</sup>.

L'impiego di un linguaggio musicale più raffinato e complesso e il progressivo affermarsi della polifonia ebbero innegabili ripercussioni, oltre che sul rapporto tra testo e musica, sul sistema dei generi lirici, non solo italiano. Si assiste da un lato a un processo di specializzazione delle forme, alcune delle quali diventano specifiche dell'arte polifonica, dall'altro alla creazione o all'assunzione di nuove strutture formali (si pensi alla *ballade* in Francia e al madrigale e alla caccia in Italia). In linea generale si registra una chiara tendenza alla brevità, ottenuta attraverso la scelta di strutture formali

meno complesse e la riduzione del numero di strofe.

Brevità e funzionalità dei testi alla musica sono argomenti solitamente chiamati in causa per sostenere la superiorità letteraria delle opere non destinate al canto, della «poesia pura», per riprendere la definizione di Stefano La Via<sup>34</sup>, secondo un punto di vista pregiudiziale che può dirsi radicato nel nostro sistema culturale, come ha notato opportunamente Nino Pirrotta in un importante saggio sui rapporti tra la lirica italiana delle origini e la musica<sup>35</sup>, e che è in fondo latente anche in uno degli argomenti portati da Aurelio Roncaglia a sostegno della tesi del «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano», e cioè che i poeti della Scuola Siciliana svilupparono rispetto ai predecessori provenzali una maggiore creatività formale, una tendenza alla complessità, come «compenso» alla «rottura dell'unità nativa di poesia e musica», segno di un'evoluzione del genere lirico, che porterà allo Stilnovo, a Petrarca e al petrarchismo di respiro anche europeo<sup>36</sup>. D'altra parte, riguardo al repertorio dell'*ars nova* italiana, studiosi autorevoli hanno sostenuto la separatezza della poesia intonata dai polifonisti dal resto della lirica puramente letteraria e il suo carattere meno elevato, maggiormente evidente nella produzione più tarda, giudicata vera e propria poesia di consumo, e confermato dalla tendenza all'anonimato<sup>37</sup>.

Ma si può davvero ritenere che al diverso rapporto tra parola e musica in polifonia e alla brevità dei testi debba necessariamente corrispondere una minore qualità testuale? Si può ancora davvero condividere l'opinione vulgata che con l'avvento della polifonia la direzione del rapporto di subordinazione si inverta a vantaggio della musica, che si debba cioè parlare di una poesia per musica come poesia di consumo, anonima in senso proprio e in senso traslato, composta per rispondere alle esigenze minimali di musicisti indifferenti al valore dei testi? Overo: si può dare per scontato che esista una poesia per musica o musicale nell'accezione propria di meritorie quanto superate antologie della lirica italiana del Trecento (Sapegno, Corsi) e tuttora persistente nella storiografia musicale e letteraria, una poesia composta in funzione dell'intonazione polifonica?<sup>38</sup>

La lettura del canzoniere di Sacchetti, preziosa testimonianza autografa, ci permette di chiarire un primo importante aspetto<sup>39</sup>. Come sappiamo Sacchetti ha annotato nelle rubriche dei suoi componimenti quali di essi sono stati intonati, indicando anche il nome dei compositori. Nell'ottica di una poesia funzionale alla musica ci si aspetterebbe che le annotazioni riguardassero, se non tutte le ballate e tutti i madrigali, almeno un buon numero di essi, ma in realtà il bilancio è abbastanza deludente, visto che solo una trentina su 28 madrigali e 55 ballate risulta essere stata oggetto delle atten-

zioni dei musicisti. Insomma Sacchetti componeva i suoi madrigali e le sue ballate prescindendo dalla possibilità che venissero intonati. Esattamente come per Dante e per Machaut, e credo anche per Jaufre Rudel, il testo poetico precede l'intonazione musicale e ne è, almeno in origine, del tutto indipendente, mentre l'intonazione favorisce la percezione e la diffusione del componimento poetico, esaltandone la bellezza, funge insomma da cassa di risonanza. Le scrupolose annotazioni di Sacchetti lasciano anzi intendere che l'intonazione dei componimenti, la loro diffusione cantata, fosse sentita come un riconoscimento di qualità del testo poetico, non diversamente da quanto profilano già i versi di Jaufre Rudel. Se non si vorrà quindi rinunciare all'espressione 'poesia per musica', la si dovrà, credo, impiegare per indicare non un repertorio secondario in quanto funzionale alla musica, ma quelle forme, perfettamente integrate nel complessivo sistema dei generi lirici, che sono adatte ad essere intonate secondo le nuove e più sofisticate tecniche compositive trecentesche.

L'autonomia del componimento poetico dalla musica nella cosiddetta poesia per musica del Trecento credo possa essere sostenuta anche per il madrigale, che costituisce una delle novità, la più importante, nel sistema trecentesco dei generi lirici italiani, malgrado il suo ricorrere nei codici musicali in associazione esclusiva con composizioni a più voci, che ci induce a considerarlo genere polifonico per eccellenza. Nonostante l'immagine popolareggiante che deriva dalle descrizioni della trattatistica antica, sta di fatto che il madrigale trecentesco è ben lontano da ogni forma di rozzezza e che lo si può anzi ritenere genere pienamente aulico, di prevalente tematica amorosa, spesso formulata nei termini della rappresentazione di un evento circoscritto, di una situazione momentanea, generalmente ambientata *en plein air*, in contesto naturale, come nei quattro madrigali di Petrarca. L'altra tematica ricorrente appare quella politica e morale, non di rado associata alla celebrazione di un personaggio o di un avvenimento. Va inoltre sottolineata l'allusività e l'ellitticità del linguaggio, che in più casi necessita di essere letteralmente decifrato (e in gran parte il lavoro è ancora da fare), oltre che la frequenza di *senhal*, acrostici, simboli (si pensi alla simbologia araldica).

Nel fondamentale e ancora insuperato saggio sul madrigale 'antico', Guido Capovilla propende, non senza le cautele del caso, per un'origine del genere trecentesco e strettamente correlata con esigenze di tipo musicale. Secondo Capovilla, il madrigale potrebbe essere una nuova forma nata in relazione all'ambiente dei maestri intonatori dalla combinazione di moduli metrici preesistenti e propri sia della strofe

di canzone sia della strofe di ballata sia del sonetto: il terzetto e il distico<sup>40</sup>. Ad una prospettiva che esclude rapporti di derivazione da generi preesistenti, che esclude una vera e propria preistoria del genere, si può affiancare l'ipotesi dell'influenza di un'altra forma solo italiana, il sonetto, osservando in primo luogo che la più diffusa conformazione sillabica del madrigale, due terzine seguite da un distico che funge da ritornello, coincide con la seconda sezione del sonetto nella sua variante ritornellata, cioè con aggiunta in posizione finale di due endecasillabi a rima baciata, già duecentesca e ampiamente diffusa nel Trecento. Si aggiunga che per la maggioranza delle strutture sillabiche madrigalistiche più complesse, con mescolanza di endecasillabi e settenari o reiterazione della terzina, non è difficile trovare precedenti nelle altre numerose varianti del sonetto, insomma nello sperimentalismo che modifica questa fortunatissima forma fino a reinventarla, a cominciare già dalla prima produzione toscana, senza per questo escludere la possibilità di uno sperimentalismo autonomo, dimostrato in primo luogo dall'accentuazione della *variatio* rimica, che ammette anche la presenza di rime irrelate, non previste nel sonetto (e mai adottate da Petrarca nei suoi madrigali).

La tendenza alla reiterazione delle terzine, che caratterizza innanzitutto il madrigale 121 di Petrarca, è ad esempio tipica del gruppo di sonetti del duecentesco canzoniere Laurenziano, di diversi autori oltre che adespoti, studiati da Avalle a proposito delle abbreviazioni R e V, che rimandano al canto liturgico, impiegate dai copisti per indicare le diverse sezioni della struttura sillabica del sonetto e della ballata<sup>41</sup>. Avalle sottolinea come, in caso di ampliamento della forma di base del sonetto, le parti aggiuntive siano contrassegnate dall'abbreviazione *Ri* o *Ritor*, cioè 'ritornello'. L'impiego di queste abbreviazioni è proprio anche degli altri due canzonieri antichi, il Palatino e il Vaticano, suddivisi per generi come il Laurenziano, e permane in prodotti scrittori del Trecento e oltre, come il canzoniere barberiniano di Niccolò de' Rossi e il Vaticano Latino 3214. Colpisce nel Palatino, il testimone più antico, la presenza, al centro della sezione di sonetti contenuta nell'ultimo fascicolo del manoscritto, di due componimenti contigui (nn. 151 e 152), studiati in un recente contributo da Lino Leonardi, che li giudica possibili precedenti del madrigale trecentesco per la loro articolazione in due terzetti e due distici<sup>42</sup>.

Il primo (incipit *Certo non si convene*), che la rubrica definisce *questione* e attribuisce al lucchese Gonella degli Antelminelli («Questione di messer Gonella»), ha schema metrico abc, abc, Dd, EE. Dimostra una maggiore affinità con la conformazione più diffusa di madrigale la struttura sillabica del secondo

componimento, che l'analisi di Leonardi chiarisce essere stato associato al primo per ragioni puramente formali. Questo il suo schema metrico: ABA, BAB, cc, dd. La rubrica lo denomina *frocta* e lo attribuisce a Ranieri de' Samaretani («Frocta di messer Ranieri de' Samaretani»), rimatore bolognese contemporaneo di Guido Guinizelli. La *frocta*, che è costituita da due terzine di endecasillabi seguite da una *cauda* o ritornello di quattro settenari (contrassegnata dal *rubricator* con una ♪), si presenta come la seconda sezione di un sonetto ritornellato, a maggior ragione se si tiene conto del fatto che la *cauda* è suddivisibile anche come distico di settenari doppi ed è propria di tre sonetti di Chiaro Davanzati contigui nel Vaticano (V 599 *Poi so ch'io fallo per troppo volere*, V 600 *In ogni cosa vuol senno e misura*, V 602 *Com' forte vita e dolorosa, lasso!*). Un certo grado di affinità con gli esempi di madrigale politico-morale più complessi, simbolici e enigmatici dimostrano forse anche il contenuto moraleggiante e il linguaggio, sicuramente riconducibile al filone definito da Avalle «dedalico» e «ermetico». Ne riporto l'edizione delle *CLPIO*, in cui è offerta anche una traduzione<sup>43</sup>:

P 152

Frocta di messer Ranieri de' Samaretani.

Come 'n Samaria nato for di fe',  
 ferm'e lo nome sovra quello c'agio  
 cosi come ver' voi son dritto in fe'.  
 Messere Polo, pero- del senno c'agio  
 sono vi mando, -c'a' 'nvero Dio fe',  
 e ki ricontra Lui, vantene c'a gio'.  
 «Audit'e volte mante,  
 ad anime ca mante  
 probate son parole,  
 dicioke fo parole».

Per quanto nato in Samaria lontano dalla fede, il nome che io ho è altrettanto saldo sopra quello quanto lo sono io in tema di fede nei vostri confronti. Messer Polo, per quel tanto che io so, vi mando un detto, visto che tu hai tanta fede in Dio, e chi si oppone a Lui, vi vanti pure di avere il Paradiso! «Si è sentito dire più di una volta che da parte di non poche persone sono approvate parole, laddove non si trattò altro che di parole».

Si noterà ai vv. 4-5 della *frocta* la frase «però, del senno c'agio, / sono vi mando», dove ritroviamo sia il *Scens* di Machaut sia il *so* di Jaufré Rudel e il *sonus* di Dante, anche se in questo caso *senno* indica la sapienza o conoscenza in senso lato e *sono*, per metonimia, il componimento poetico, secondo un uso comune all'ambito galloromanzo e italiano<sup>44</sup>. La parola *sono* 'componimento poetico, sonetto' allude

comunque alla natura musicale della poesia medievale, che investe i presupposti teorici e l'esecuzione, riconducendoci all'*amoroso canto* di Casella, testimonianza della possibilità di un'esecuzione cantata anche per le canzoni, e nel caso specifico addirittura per una canzone di tipo dottrinale, data d'altra parte per scontata da Dante già nel *De vulgari eloquentia*<sup>45</sup>. L'episodio di Casella lascia anche intravedere un patrimonio di intonazioni di cui non rimane traccia, che forse non erano abitualmente registrate in forma scritta, o più probabilmente che non hanno trovato sbocco in una tradizione libraria, non soggetta alla dispersione, e specifica, cioè con notazione, tradizione che è peraltro sostanzialmente estranea sia all'Italia, con l'eccezione dell'elitaria e circoscritta *ars nova*, sia alla Francia meridionale, e che può dirsi invece quasi esclusiva, lo si è visto, della Francia settentrionale.

Rivendicare l'autonomia dei testi e dei generi poetici non può dunque voler dire negare la persistenza durante tutto il medioevo di un'unione tra poesia e musica che riguardava con ogni probabilità l'intero patrimonio lirico, senza distinzione di aree geografiche e di sistemi culturali, non può voler dire negare l'importanza della musica come cassa di risonanza dei testi poetici. Vuol dire anzi tracciare una linea di continuità dalla produzione più antica fino e oltre Guillaume de Machaut, rappresentata dalla separazione delle funzioni (primaria del testo e secondaria della musica) e delle competenze (del poeta e dell'intonatore). Da questo punto di vista l'immagine del poeta-musico come autore di opere in cui parole e suoni scaturivano da un unico atto creativo, egli stesso cantore dei propri componimenti poetici, tanto cara alla visione romantico-idealistica del medioevo e alle sue propaggini novecentesche, appare piuttosto un'immagine mitica, già presente nella stessa mitologia medievale, incarnata soprattutto dalla figura di Tristano, nuovo Orfeo, cantore solitario e incantatore, interfaccia tra la vita e la morte, tra l'umano e il divino. Chiudo riportando un passo da un romanzo in prosa di ampia diffusione, il *Guiron le Courtois*, composto probabilmente verso il 1235, la cui prima parte è incentrata sulla figura del padre di Tristano, Meliadus, dal quale Tristano ha ereditato, si direbbe per via genetica, l'ineguagliabile talento per la musica e per la poesia, che incanta e commuove gli animi<sup>46</sup>:

Tant amoit corelement la roine qu'il en cuidoit bien mourir. Chançons trueve de ses amours que il vait chantant jour et nuit et ce estoit ce qui plus le reconfortoit en celuy affaire. Et qu'en diroie je? Longuement sueffre celuy mal qu'il ne l'ose faire savoir et au derain trueve .i. dit de ses amours, plus merueilleus et plus sutil que nus n'avoit devant trouvé et seur celui

dit trueve chant tel que on pooit chanter en harpe. Et ce estoit li hons du monde qui plus savoit de harpe a celui temps et qui mieux trouvoit chans et notes. Et celui dit qu'il trouva a celui tans par amour le reconfortoit moult.

Amava tanto appassionatamente la regina che credeva di morirne. componeva canzoni sul suo amore che cantava giorno e notte, ed era ciò in cui trovava

maggior conforto. Cosa posso dire? Soffre a lungo in segreto e alla fine compone un testo sul suo amore più meraviglioso e più raffinato di quanto nessuno avesse composto prima e su quel testo compone un canto che si poteva cantare con l'arpa. Era del resto l'uomo sulla terra che più sapeva suonare l'arpa a quel tempo e che meglio componeva canti e melodie. E quel testo che compose in quella circostanza per amore lo consolava molto.

## Note

- \* La ricerca di cui si offrono i risultati nella presente pubblicazione è parte integrante del progetto «The Last Song of the Troubadours: Linguistic Codification and Construction of a Literary Canon in the Crown of Aragon», finanziato dall'European Research Council (StG 2009-241070). Dedico il contributo alla memoria di Guido Capovilla.
- 1 Rimando su questo aspetto al volume di H.R. Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino 1989, pp. 3-50, in partic. il par. 3, pp. 9-14. Mette in rapporto l'ermeneutica di Gadamer con la critica testuale C. Segre, *Ermeneutica e critica testuale*, in *Accademia Nazionale dei Lincei*, Convegno internazionale sul tema «Ermeneutica e critica» (Roma, 7-8 ottobre 1996), Roma 1998, pp. 237-43, poi in C. Segre, *Ritorno alla critica*, Torino 2001, pp. 100-8.
  - 2 Mi riferisco naturalmente alla svolta negli studi filologici determinata dalle obiezioni di Joseph Bédier al metodo ricostruttivo di tipo stemmatico (si veda l'art. *La tradition manuscrite du Lai de l'ombre*, in «Romania», 54 (1928), pp. 161-96, 321-56, poi con tiratura a parte Paris 1929, rist. 1970), che hanno portato ad un generale scetticismo nei confronti della possibilità e dell'opportunità di offrire una ricostruzione testuale che tenga conto della *varia lectio* dell'intera tradizione, con il rischio di produrre un testo contaminato e in ultima analisi mai esistito.
  - 3 Cfr. S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma 2006, pp. 189-90: «poeti-cantanti-narratori molto vicini alla tradizione antica di trovatori e cantastorie, quali Guthrie, Brassens, Cohen, De André e Guccini, in gran parte anche Dylan, non solo tendono a concepire il testo poetico prima della musica, ma attribuiscono a quest'ultima una funzione secondaria e comunque subordinata rispetto al testo, sia essa di mero supporto mnemonico o di relativa enfasi espressiva».
  - 4 Pubblicato su *l'Unità* il 14 dicembre del 2004.
  - 5 R. Iovino, *Fabrizio De André. L'ultimo trovatore*, Genova 2006.
  - 6 Riprendo qui i concetti fondamentali dell'analisi dell'*ars cantionis* contenuta nel *De vulgari eloquentia* proposta in un precedente saggio, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia», in «Studi medievali», 41 (2000), pp. 1-38. Si veda ora il paragrafo *Poesia e musica* dell'introduzione all'edizione del *De vulgari eloquentia* con traduzione e commento di M. Tavoni in Dante Alighieri, *Opere*, Edizione diretta da M. Santagata, Volume Primo: *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2010, pp. 1105-8. A questa edizione si fa riferimento per le citazioni nel testo con traduzione del *De vulgari*, mentre il testo del *Convivio* è tratto dall'edizione commentata a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, in Dante Alighieri, *Opere minori*, vol. I, t. I e II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.
  - 7 Cfr. in proposito Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova 1968, pp. xvii-xviii, nonché la *Nota al testo* dell'ed. Tavoni, pp. 1117-8.
  - 8 Il testo del *Prologue* è citato secondo l'ed. di Ernest Hoepffner, *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, 3 voll., Paris 1908-1921, vol. I, pp. 1-12.
  - 9 J. Cerquiglini: «Un engin si soutil»: *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Genève-Paris 1985, pp. 17-8: «"Scens, Retorique et Musique" concernent donc la forme de la poésie. Ceci ne surprend en rien pour ce qui est de Rhétorique et de Musique, mais permet de donner une place, dont l'importance n'a pas été signalée, au terme *scens* dans la poétique de Guillaume. Cette place jette une lumière nouvelle sur la discussion du terme dans la poétique antérieure *Scens* est l'outil qui dispose l'esprit du poète à la composition, c'est-à-dire qui lui donne à la fois une forme et qui l'instruit dans l'art de composer».
  - 10 Sulla tradizione manoscritta delle opere di Machaut di può vedere L.M. Earp, *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France: the Manuscripts of Guillaume de Machaut* (diss., Princeton Univ., 1983); L.M. Earp, *Machaut's Role in the Production of Manuscripts of his Works*, in «Journal of American Musicological Society», 42 (1989), pp. 461-503; nonché S. Huot, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, NY 1987, pp. 242-301.
  - 11 Cfr. F.A. Gallo, *Storia della musica*, II. *Il Medioevo*, Torino 1979<sup>2</sup>, pp. 42-46, a p. 43: «In effetti Guillaume de Machaut rappresenta un caso forse unico di padronanza sia della scienza letteraria sia della scienza musicale; resta però difficile precisare come si configurasse per lui il rapporto tra le due scienze. Come poeta infatti egli non sembra aver considerato la musica elemento necessario alla completezza dell'opera; la parte di gran lunga maggiore della sua produzione in versi è destinata esclusivamente alla lettura, e non solo i lunghi poemi, ma anche i brevi componimenti: dei 274 pezzi che tra ballades, rondeaux e virelais formano la *Louanges des dames* solo 19 furono musicati».
  - 12 Si possono vedere sull'argomento almeno i contributi di P.G. Beltrami, *Arnaut Daniel e la 'bella scola' dei trovatori di Dante*; S. Asperti, *Dante, i trovatori, la poesia; Dante e la poesia provenzale*, discussione diretta da Michelangelo Picone, tutti nel volume *Le culture di Dante*, a cura di M. Picone, Firenze 2004, pp. 29-59, 61-92, 105-23; T. Barolini, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della «Commedia»*, Torino 1993; oltre a G. Folena, *Dante e i trovatori*, in G. Folena, *Textus testis*, Torino 2002, pp. 241-65.

- <sup>13</sup> Vertono sul problema dell'imitazione metrica e melodica nel repertorio lirico romanzo i lavori di J.H. Marshall, *Pour l'étude des «contrafacta» dans la poésie des troubadours*, in «Romania» 101 (1980) pp. 289-335; Stefano Asperti, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, in «Messana» 8 (1991) pp. 5-49; si vedano anche i diversi saggi di Joachim Schulze, a cominciare da *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1989, fino al vol. *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen 2004; e il libro di D. Billy - P. Canetti - C. Pulsoni, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma 2003; e da ultimo il mio *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, in «Medioevo romanzo», 32 (2008), pp. 3-28.
- <sup>14</sup> *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana nel Trecento*, IV, Certaldo 1978, pp. 365-97, alle pp. 389-90: «La grande maggioranza dei trovatori provenzali componevano insieme parole e musica; la grande maggioranza dei poeti aulici italiani componevano solo testi verbali, lasciando un loro eventuale (non obbligatorio) rivestimento melodico a musicisti professionisti».
- <sup>15</sup> Cfr. M.S. Lannutti, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi (Cremona, 19-20 febbraio 2004), a cura di M.S. Lannutti e M. Locanto, Firenze 2005, pp. 157-97, p. 163.
- <sup>16</sup> *La tradition manuscrite et le rôle de la musique pour appréhender la personnalité poétique de Colin Muset*, in *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*, éd. M.-G. Grossel et J.-Ch. Herbin, Valenciennes 2008, pp. 25-37, p. 35 «Dans le deux cas que nous avons discutés, les mélodies montrent une sensibilité frappante à la forme et au contenu poétique, menant à conclure à un rapport indéniabile, dans les oeuvres de Colin, entre le contour mélodique et la façon dont son personnage poétique se présente. Mais de là à conclure que c'est Colin qui est responsable de ce rapport, il y a un pas que l'on doit hésiter à franchir. Il convient plutôt d'attribuer cette conscience, cette attitude compositionnelle, à la masse anonyme des chantres et scribes de l'époque»; p. 37: «Dans quelle mesure est-il donc possible de savoir si tel air est réellement de Thibaut, de Gace, de Colin? Étant donné les témoignages contradictoires d'une part et la pratique encore mal comprise de la contrafacture d'autre part, tout ce que nous pouvons affirmer avec certitude, c'est que telle source associe telle mélodie – et celles-ci peuvent être bien disparates – à tel poème. En ce qui concerne Colin Muset, il faut se rendre à l'évidence: les mélodies en elles-mêmes se prêtent bien moins volontiers que les textes à l'identification du poète. Dans la mesure seulement où on les considère de pair, il est possible de reconnaître une volonté et un dessein organisateurs. Mais étant donné le poète que nous essayons de cerner, qui se cache derrière un sobriquet relevant de l'universalité, il faut reconnaître dans ce dessein la marque d'une conscience collective et non pas celle d'un individu».
- <sup>17</sup> Cfr. «Intavolare». *Tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français*, 3. C (Bern, Burgerbibliothek 389), par P. Moreno, Liège 1999, p. 72.
- <sup>18</sup> Vedi soprattutto *Poesia cantata*, cit., pp. 157-68.
- <sup>19</sup> *Poesia cantata*, cit., pp. 160-161.
- <sup>20</sup> P. Gresti, *La lirica italiana delle Origini tra scoperte e nuove edizioni*, in «Testo», 31 (2010), pp. 125-47.
- <sup>21</sup> Gresti, *La lirica italiana*, cit., p. 140.
- <sup>22</sup> Gresti, *La lirica italiana*, cit., p. 142.
- <sup>23</sup> Non va sottovalutata la funzionalità di *vidas* e *razos*, dell'integrazione di testi narrativi storicizzanti e attualizzanti nei canzonieri occitanici, agli «orientamenti ideologici» che ne determinano la genesi. Cfr. in proposito Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992, p. 178, che sottolinea come i dati di *vidas* e *razos* «sono in larghissima parte destituiti di fondamento», e come le *vidas* e le *razos* tendano «a dare un'immagine dell'esistenza dei cantori della *fin'amor* e dell'ambiente in cui essi vivono del tutto armonizzata con i gusti del pubblico duecentesco, con i suoi orientamenti ideologici».
- <sup>24</sup> Cfr. la nota 16.
- <sup>25</sup> Cfr. M.S. Lannutti, *Sulle raccolte miste della lirica galloromanza*, in *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, Atti del Convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), Firenze, in corso di stampa.
- <sup>26</sup> Gresti, *La lirica italiana*, cit., p. 142. Tralascio di commentare un'altra obiezione di Gresti, relativa all'interpretazione delle atone sovrannumerarie nella *scripta* della lirica italiana fino a Petrarca, rinviando ad un mio recente contributo sull'argomento: *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del due-trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, in «Stilistica e metrica italiana», 9 (2009), pp. 21-53. Mi limito a far notare che l'*ipotesi* da me avanzata, cioè che le atone sovrannumerarie siano paragonabili alle vocali eufoniche, che il loro impiego risponda ad esigenze di tipo esecutivo e possa dirsi analogo all'impiego dei neumi liquescenti nella notazione musicale, la cui funzione era di facilitare la pronuncia di situazioni fonetiche complesse, come nel caso dei nessi consonantici, non mi pare possa dirsi incrinata dal fatto che la presenza di queste vocali «è capillare in V, meno frequente tanto nel Banco Rari 217 quanto nel Laurenziano Redi 9» (ivi), dal momento che, come per le diverse *scriptae* musicali, la quantità di possibili accorgimenti di tipo esecutivo dipende dagli usi grafici dei singoli copisti. Quanto all'altra mia *ipotesi*, che nella *scripta* italiana l'impiego delle vocali sovrannumerarie supplisca la normale assenza della notazione musicale diversamente che nelle *scriptae* galloromane, sono d'accordo con Gresti («Ma è evidente, soprattutto, che l'assenza di molte vocali, soprattutto in posizione finale, in lingua d'oc e in lingua d'oïl è dovuta alla fonetica di quelle lingue, non alla presenza della notazione musicale»); nel toscano il numero di forme sincopate o apocopate e forme piene alternative è sicuramente molto maggiore, ma va tenuto presente che un'alternanza tra forme piene e forme sincopate è possibile anche nelle lingue galloromanze, la cui *scripta* non prevede comunque l'uso di vocali sovrannumerarie.
- <sup>27</sup> E poi, di quale tradizione? Se Gresti pensa alla trattatistica sulla poesia provenzale (ma Dante la conosceva?) si dovrà riconoscere che anche in quella trattatistica il rivestimento melodico risulta decisamente secondario rispetto al testo verbale. Se invece pensa al lessico degli autori, è importante sottolineare la molteplicità e l'instabilità di significato del complesso dei termini tecnici (metapoetici), che attende ancora di essere studiato in modo sistematico.
- <sup>28</sup> Cfr. ancora «Ars» e «scientia», cit., pp. 1-9.
- <sup>29</sup> A. Stimming, *Der troubadour Jaufre Rudel, sein Leben und seine Werke*, Kiel 1873 (testo alle pp. 53-6, trad. alle pp. 66-7): «Nicht kann singen, wer keine Melodie sagt, noch ein Lied dichten, wer

keine Verse macht, noch weiss er mit Reimen Bescheid, wenn er nicht die Theorie versteht; aber mein Sang fängt hier an; je mehr Ihr ihn hören werdet, um so mehr wird er werth sein»; non traduce G. Paris, *Jaufré Rudel*, in «Revue historique», 53 (1893), pp. 225-60; A. Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris 1915, pp. 16-8: «Il ne sait pas chanter, celui qui n'exécute pas de mélodie, ni trouver de "vers", celui qui ne fait pas de couplets, et il ne sait ce que c'est qu'une poésie, s'il n'en comprend pas le sens en lui-même. Ainsi commence mon chant: plus vous l'entendrez, plus il vous plaira, a. a.». Per il quadro aggiornato delle edizioni della canzone, si veda il *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, coordinato da Costanzo Di Girolamo (<http://www.rialto.unina.it/>).

- <sup>30</sup> Tra le successive edizioni con traduzione che ho potuto consultare, l'interpretazione di Stimming non ha avuto seguito; alcune propongono una traduzione letterale che mantiene l'ambiguità del termine (M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. I, p. 167, R.T. Pickens, *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto 1978, p. 215), mentre l'interpretazione di Jeanroy è decisamente maggioritaria (J. Rudel, *Liriche*, a cura di M. Casella, Firenze 1946, p. 41; J. Rudel - B. di Ventadom, *Canzoni*, a cura di S. Battaglia, Napoli 1949, p. 113; G.E. Sansone, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, 2 voll., Milano 1984, vol. I, p. 87, che tuttavia sembra voler mediare tra le due posizioni: «Non sa cantar chi non crea melodia, né fare versi senza ordinar parole, non sapendo le regole di rima, se la ragione non intende in sé. Perciò comincia il mio canto così: più l'udirete e più varrà, a.a.»; G. Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985, p. 59; J. Rudel, *Liriche*, a cura di R. Lafont, Firenze 1992, p. 61). Essa presuppone tuttavia che si attribuisca al lemma *rima* il valore di 'componimento', quasi sinonimo di *vers* (Jeanroy traduce 'poésie', e cfr. la trad. di Chiarini «e non conosce il senso di una canzone chi non ne intende intimamente la "ragione"»), ma va notato che nei trovatori *rima* si riferisce alla tecnica compositiva (*cara rima*, *leu rima*, *rima vil'* e *plana*, *rima sotil*, *rima estrampa*, ecc.), come dimostra anche la compresenza del lemma *vers* (Gavaudan, BdT 178, 8, vv. 1-2 «Lo vers dech far en tal rima / mascl'e femel que ben rim»; Guiraut de Calanso, BdT 243, 9, vv. 3-4 «ges per aisso no m'estanc / d'un vers far en bella rima»).
- <sup>31</sup> Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, cit., p. 62: «Il congedo riprende intenzionalmente l'autoelogio della strofa iniziale».
- <sup>32</sup> Da questo punto di vista mi sembra meno probabile l'interpretazione di *qui so non di* in riferimento alla creazione della musica anziché all'esecuzione (ad es. Battaglia e Sansone). Cfr. in proposito A. Roncaglia, *La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno*, in *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano 1968, pp. 201-54, a p. 220: «faire si riferisce al momento della composizione poetica (*faire motz = trobar vers*), dire al momento della recitazione cantata» (cit. da Chiarini, p. 60). Va anche considerato che, a rigore, la secondarietà dell'intonazione melodica rispetto al testo verbale tende a far coincidere la composizione di un'intonazione con la scelta di una modalità esecutiva tra le tante possibili. Si veda sul problema F. Carapezza, *Tradizione e ricezione musicale dei più antichi testi lirici italiani. A proposito di un libro recente*, e M.S. Lannutti *Seguendo le «tracce». Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, in «Medioevo romanzo», 31 (2007), rispettivamente pp. 168-83 (in partic. le pp. 177-8), e pp. 184-98 (in partic. le pp. 192-3).
- <sup>33</sup> Sulla «realità performativa e musicale dei testi poetici» testimonia-

ta dallo stesso Dante, non solo nella *Commedia*, si può vedere P. De Ventura, *Dramma e dialogo nella Commedia di Dante: il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'alclidà*, Napoli 2007, in partic. il capitolo dedicato agli aspetti performativi della *Commedia*, pp. 36-50, dove si sostiene con ampiezza di argomenti la plausibilità di un'esecuzione cantata anche per le canzoni.

- <sup>34</sup> La Via, *Poesia per musica*, cit., pp. 136-7.
- <sup>35</sup> N. Pirrotta, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, in «Yearbook of Italian Studies», 4 (1980), pp. 5-12, ora in *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze 1994, pp. 13-51, a p. 14: «Dall'Arcadia in poi grava sulla letteratura italiana l'ombra di un persistente pregiudizio che, facendo aurea eccezione per la poesia cantata di tipo trovadorico, tende a considerare come inferiore ogni poesia destinata ad associarsi alla musica. Non si offendano i miei colleghi filologi se io penso che anch'essi sono inconsciamente influenzati da tale pregiudizio, anche se nel caso dei 'siciliani' e dei loro ancor più illustri successori non si dovrebbe tanto parlare di 'poesia per musica' quanto piuttosto di 'musica per poesia'». Fa riferimento all'articolo di Pirrotta per rimettere in discussione l'idea di «divorzio» Paolo De Ventura, nel citato capitolo del libro *Dramma e dialogo nella Commedia di Dante*.
- <sup>36</sup> A. Roncaglia, *Per il 750° Anniversario della Scuola poetica siciliana*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», VIII s., 38 (1983), fasc. 7-12, pp. 321-33, ora in *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna 1990 (Strumenti di filologia romanza), pp. 413-29, a p. 429: «Svolta: perché i caratteri nuovi introdotti dalla Scuola Siciliana – in particolare la rottura dell'unità nativa di poesia e musica (di *motz* e *sons*), con il compenso di una creatività formale tutta concentrata sull'aspetto verbale della composizione – sono alla base di tutta la tradizione sviluppatasi poi, dai Siciliani agli Stilnovisti, e da questi a Petrarca e al Petrarchismo (che restituisce la lezione dei trovatori a tutta l'Europa)».
- <sup>37</sup> Cfr. A. Ziino, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, vol. II, *Il Trecento*, Roma 1995, pp. 455-519, a p. 498: «Un confronto fra la tradizione musicale e quella "letteraria" ha permesso ad Alberto F. Gallo di stabilire che il repertorio poetico-musicale arsnovistico più antico (madrigali e cacce di Piero, Giovanni da Cascia e Iacopo da Bologna) ci è stato tramandato principalmente da fonti musicali: questo significa che era considerato un genere non "elevato", a sé stante e tale da essere trasmesso solo anonimamente. Riguardo alla produzione più recente, fondata principalmente sulla ballata polifonica di matrice fiorentina, c'è da osservare che i compositori non facevano particolare attenzione alla scelta delle poesie da mettere in musica, utilizzando anche testi senza un particolare valore poetico, purché diffusi e facilmente disponibili».
- <sup>38</sup> N. Sapegno, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli 1952, da integrare con l'antologia *Rimatori del tardo Trecento*, Roma 1967; G. Corsi, *Rimatori del Trecento*, Torino 1969; G. Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970.
- <sup>39</sup> Due le edizioni più recenti: F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze 1990; F. Sacchetti, *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a cura di D. Puccini, Torino 2007.
- <sup>40</sup> G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale antico, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in «Metrica», 3 (1982), pp. 159-252, alle pp. 166-7: «Non ci sono giunti, finora, dati reali che attestino una preistoria della forma in questione, né, d'altronde, sembra che si debba ipotizzare una lunga incubazio-

ne. Tranne qualche caso più avanti discusso, il madrigale non fa che allineare, in misura e ordine variabili, due elementi morfologici (terzetto e distico) che preesistono, separatamente o meno, in altre forme strofiche [...]. Ciò lascerebbe intendere che la forma madrigalistica sia sorta in seguito alla necessità, certo avvertita in primo luogo nell'ambito dei maestri intonatori, di disporre d'una struttura più concisa e lineare del sonetto e delle ballate [...].

Sulla morfologia del madrigale torna da ultimo M. Zenari, *Sul madrigale antico. Note morfologiche (con due esempi dal Panciatichiano 26)*, in «Stilistica e metrica italiana» 4 (2004), pp. 88-116.

<sup>41</sup> d'Arco Silvio Avalle, *Compendi liturgici in testi lirici profani del XIII secolo*, in «Medioevo e Rinascimento», 5 (1991), pp. 137-42; *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli 1992, pp. clx-clxi.

<sup>42</sup> L. Leonardi, *Scheda per la preistoria del madrigale*, in *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. Tersoli - A. Asor Rosa - G. Inglese, 3 voll., II, *La tradizione letteraria dal Duecento al Settecento*, Roma 2010, pp. 3-10.

<sup>43</sup> CLPIO, cit., pp. 284 e 847. Il testo è stato precedentemente edi-

to da F.F. Minetti, *Una frottola, di non poi così «alto misterio»*, d'un contemporaneo e concittadino del primo Guido, in *Scritti offerti a G. Raya dalla Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, Roma 1982, pp. 363-80.

<sup>44</sup> Sul significato di *sono*, 'saggio' per Minetti, 'detto' per Avalle, si veda ora Leonardi, *Scheda per la preistoria del madrigale*, cit., p. 8-9, che interpreta convincentemente 'sonetto' in riferimento al sonetto che segue il nostro testo nel ms., anch'esso indirizzato a Polo Zoppo (a maggior ragione se si considera che *si prova falso ale parole*, al v. 7 del sonetto, richiama *probate son parole*, al v. 9 della *frocta*).

<sup>45</sup> Cfr. ancora De Ventura, *Dramma e dialogo*, cit., pp. 42-4.

<sup>46</sup> Traggio il passo del *Guiron* dal lavoro di R. Trachsler, *À l'Origine du chant amoureux. À propos d'un épisode de Guiron le Courtois*, in *Chanson pouvez aller pour tout le monde. Recherches sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval. Hommage à Michel Zink*, études réunies par A.M. Babbi et C. Galderisi, Orléans 2001, pp. 133-50, a p. 140. Mia la traduzione.