

TEORIA, PRODUZIONE E RICEZIONE DELLA LIRICA ROMANZA MEDIEVALE. ALCUNE QUESTIONI DI METODO

MARIA SOFIA LANNUTTI *

La canzone romanza delle origini è un genere poetico destinato ad un'esecuzione musicale. Ne è testimonianza in primo luogo la tradizione manoscritta, che conserva, sebbene in modo diversificato e discontinuo, le melodie associate ai testi. In modo diversificato e discontinuo perché non tutti i repertori possono vantare manoscritti muniti di notazione. Il repertorio italiano, ad esempio, ne è del tutto privo ed è per questo che oggi si tende ad attribuirgli una natura non musicale.

Se i canzonieri oitanici sono quasi sempre provvisti di corredo melodico (dei ventisette principali solo sette non riportano il testo musicale), la situazione cambia nella tradizione della lirica occitanica, dove i canzonieri notati sono quattro, dei quali due contenuti in codici oitanici, e in quella della lirica gallego-portoghese, della quale conserviamo poche melodie.

I motivi di queste discrepanze non sono del tutto chiari. È probabile che abbiano giocato un ruolo determinante le condizioni sociali dei committenti (un codice musicale era un prodotto di lusso, espressione di una condizione sociale ele-

* *Relazione presentata il 18 aprile 1998.*

vata) e le abitudini scritte delle diverse aree geografiche (più della metà dei circa trenta canzonieri occitanici più antichi sono stati copiati tra il XIII e il XIV secolo in Italia, dove la trascrizione del testo musicale era del tutto eccezionale e per quanto ne sappiamo riguardava il repertorio religioso in latino e laudistico).

In un saggio divenuto famoso, Aurelio Roncaglia avanza l'ipotesi, oggi condivisa dalla maggioranza degli studiosi, di un "divorzio tra musica e poesia" nella produzione lirica italiana, cioè che la poesia italiana delle origini, vista come reinterpretazione dei modelli trobadorici nell'ambito di una cultura laica e prevalentemente giuridica, avesse perso l'originario legame con la musica, divenendo genere esclusivamente letterario¹.

Roncaglia fondava le sue argomentazioni su elementi interni ai testi e in particolare sulla constatazione di un mag-

¹ A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in: *L'Ars Nova italiana nel Trecento*, IV, Certaldo 1978, pagg. 365-397. Lo stesso punto di vista è nuovamente espresso in altri saggi successivi. Si veda ad esempio A. RONCAGLIA, *Per il 750° Anniversario della Scuola poetica siciliana*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», VIII s., 38 (1983), pagg. 321-333, ora in: *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna 1990, pagg. 413-429. Il concetto era già contenuto in un saggio di V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino 1943 ed è stato riproposto da G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in: *Varianti ed altra linguistica*, Torino 1970, pagg. 169-192, in cui si parla già di "divorzio" (pag. 176). Sulla stessa linea interpretativa è anche R. ANTONELLI, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in: *Federico II e le scienze*, a cura di P. Tourbet e A. Paravicini Bagliani, Palermo 1994, pagg. 309-323: pag. 320.

giore tecnicismo verbale, ritenuto tratto distintivo della poesia italiana rispetto ai modelli trobadorici. Ma il problema può essere affrontato anche partendo dalla valutazione delle caratteristiche delle due tradizioni manoscritte, viste alla luce dei principi su cui si fondava la teoria, la produzione e la ricezione dei testi lirici.

Il primo libro del *De institutione musica* di Boezio si conclude con una definizione delle diverse attività musicali, dalla quale si desume che la creazione musicale era in realtà creazione poetica. Boezio propone un ordinamento gerarchico che vede al livello più alto il *musicus*, colui che possedeva la *scientia musicae* (definita *ratio* o *speculatio*) ed era in grado di comprendere il funzionamento dell'opera poetica, al livello medio il *poeta*, a cui era demandata l'attività creativa, e al livello più basso l'esecutore, la cui abilità consisteva nella capacità di realizzare musicalmente l'opera poetica².

La classificazione gerarchica delle attività musicali operata da Boezio, la cui opera rappresenta il principale punto di riferimento per tutta la trattatistica successiva, può servire

² Il passo è in SEVERINUS BOETIUS, *De institutione Arithmetica libri duo. De Institutione musica libri quinque*, ed. G. Friedlein, Lipsiae 1867, pagg. 223-226 (cap. XXXII, "*Quid sit musicus*"). Il concetto di esecuzione come realizzazione musicale dell'opera poetica è implicito, a mio parere, nell'espressione "*artificium probant*", riferita da Boezio agli esecutori, che mettono alla prova il prodotto della creazione (*artificium*), rendendone percepibili gli effetti: "*Sed illum quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes*".

come chiave di lettura globale di un testo fondamentale per l'interpretazione della lirica romanza: i capitoli del *De vulgari eloquentia* dedicati all'*ars cantionis*. Per Dante la struttura della strofe della canzone è determinata dalla conformazione della melodia, definita *cantus divisio*: "*Satis innotescere potest quomodo cantionis ars circa cantus divisionem consistat*"³. Ed è su questa struttura primaria di carattere musicale che si costruisce e si organizza il discorso poetico. La trattazione contiene infatti l'analisi di tutti i tipi di *cantus divisio* e delle modalità di realizzazione della strofe verbale per ogni tipo.

L'opera poetica strutturata sulla *cantus divisio* viene definita da Dante *cantio*. La melodia intesa come sua realizzazione musicale, cioè come esecuzione in grado di rendere percepibili gli effetti dell'opera, viene definita invece *modulatio*:

*Praeterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi quantum nupta est alicui cantioni*⁴.

Se ne desume che nella concezione dell'*ars cantionis* di Dante sono insite le tre categorie musicali di Boezio: la *cantus divisio* implica la conoscenza teorica delle proporzioni, ed è

³ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, II, x, 6; si cita dall'edizione di P. V. Mengaldo, Padova 1968.

⁴ *Ibidem*, II, VIII, 5.

quindi di competenza del *musicus*, la *cantio* implica un processo creativo, ed è quindi di competenza del *poeta*, la *modulatio* implica l'esecuzione dell'opera, ed è quindi di competenza dell'esecutore.

All'opera poetica (*cantio*) e alla sua esecuzione (*modulatio*) corrispondono due diverse abilità pratiche, una verbale e una musicale. Ma il poeta doveva possederle entrambe? Il passo in cui Dante spiega il termine *cantio* lascia intendere che in realtà si trattava di competenze distinte.

Naturalmente il poeta doveva possedere l'abilità della scrittura poetica (*eloquentia*), ma non era tenuto a saper eseguire le sue opere. Nel passo, Dante scrive che la canzone non deve essere necessariamente eseguita da chi l'ha creata, distinguendo in tal modo tra la creazione, che è d'autore (*actio*), e l'esecuzione, che è di fatto secondaria (*passio*):

*Et circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ab autore suo, et sic est actio (...); alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur sive non: et sic est passio*⁵.

Per Roncaglia le ragioni del diverso carattere del repertorio lirico italiano rispetto ai repertori d'oltralpe vanno cercate anche nell'ambiente di formazione dei poeti. Mentre la produzione di trovatori e trovieri è frutto dell'arte di un poeta che è anche musicista, perché formato nelle scuole di

⁵ *Ibidem*, II, VIII, 4.

ambiente religioso, quella italiana è frutto dell'arte di un poeta che è anche giurista, perché formato nelle scuole laiche (*schole notariorum*, università). La *canso* e la *chanson* sarebbero pertanto generi musicali, fondati sull'unità di parola e melodia, la canzone sarebbe invece genere esclusivamente letterario, in cui il testo verbale è ritenuto del tutto indipendente dall'eventuale intonazione. Nelle prime la musica è posta sullo stesso piano del testo verbale, nella seconda occupa una posizione del tutto secondaria⁶.

Nei due passi riportati sopra, Dante associa la *modulatio* alla parola *sonus* ("*numquam modulatio dicitur cantio sed sonus*"; "*cum soni modulatione*"). Il termine latino *sonus* equivale al termine provenzale *so(n)*, che indica l'intonazione delle canzoni in altri trattati sulla poesia romanza scritti in volgare. Si possono vedere ad esempio la *Doctrina de compoundre dictats* scritta nella seconda metà del XIII secolo, oppure le *Leys d'Amors*, nella sezione dedicata ai generi poetici, collocabile nella prima metà del XIV secolo⁷. In questi trattati si

⁶ Cfr. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" ...*, cit., pagg. 389-390.

⁷ Oltre che nelle edizioni di A. JEANROY, *Las Leys d'Amors*, in: *Histoire littéraire de France*, Paris 1941, t. 28, fasc. 1, pagg. 139-233 e di M. GATINE-ARNOULT, *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors, publié par M. Gatine-Arnoult*, Toulouse 1841-1843, I. (rist. Genève 1977), la parte sui generi è ora disponibile in una nuova edizione contenuta nella tesi di dottorato, discussa nel 1997 presso l'Università di Firenze, di B. FEDI, *La prima redazione in prosa delle Leys d'amors: edizione critica delle due prime parti secondo i mss. T (Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.007) e B (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, S. Cugat del Vallés 13)*. Un'edizione della *Doctrina de compoundre dictats* è contenuta in: J. H. MARSHALL, *The 'Razos de Trobar' of Raimon Vidal and Associated Texts*, London 1972, pagg. 95-97.

distingue inoltre tra melodie nuove, proprie soprattutto dei generi aulici, e melodie preesistenti.

La più che probabile equivalenza semantica tra il *sonus* di Dante e il *so(n)* dei trattati in volgare (ambedue sono riferibili alla realizzazione sonora della *cantus divisio*, cioè all'esecuzione della forma musicale) e la possibilità di utilizzare melodie preesistenti per componimenti poetici di nuova fattura, chiariscono il rapporto tra testo verbale e testo musicale: dal punto di vista del processo creativo, il secondo assume un ruolo secondario rispetto al primo, perché è esclusivamente funzionale alla sua esecuzione.

Partendo da questi presupposti è possibile ipotizzare un procedimento compositivo comune a tutta la produzione lirica romanza, che naturalmente è indipendente dalle modalità di trasmissione dei testi. La prima fase consisteva nella scelta di un determinato tipo strofico, le cui proporzioni, come insegna Dante, erano fissate dalla *cantus divisio*. La seconda nella composizione del testo verbale su quel tipo strofico. La terza nell'applicazione al componimento di una melodia. Il fatto che per quest'ultima fase si potesse ricorrere sia ad una melodia preesistente sia all'opera di un musicista pratico, cioè di un cantore, come testimoniato nel secondo canto del *Purgatorio* in cui Casella intona la canzone di Dante *Amor che nella mente mi ragiona*, dimostra che l'intonazione (*sonus* o *so[n]*), era indipendente e secondaria rispetto al testo poetico (*cantio* o *canso*, *chanson*, canzone) anche nel caso in cui fosse nuova e applicata al testo dal poeta, qualora possedesse l'abilità necessaria per farlo.

Dal quadro appena delineato si ricavano due concetti fondamentali: da un lato l'indipendenza di testo verbale e

testo musicale nel processo creativo, dall'altro il carattere secondario del testo musicale rispetto al testo verbale. Questi due concetti spiegano a mio avviso la scarsa attenzione prestata alle melodie nei canzonieri, che per alcuni repertori sono solo raramente notati o non lo sono affatto, come nel repertorio italiano.

E a proposito del repertorio italiano, per tornare alla questione del "divorzio tra musica e poesia", credo che se si vuole parlare di "divorzio" come principale elemento di differenziazione rispetto ai repertori d'oltralpe, ci si dovrà riferire alla tradizione manoscritta, alle modalità di trasmissione dei testi, ma non ai procedimenti compositivi e alle modalità esecutive, che si possono ritenere comuni all'intera produzione lirica romanza.

L'assetto dei canzonieri muniti di notazione riflette la sostanziale indipendenza dei due testi, verbale e musicale, già presente nella fase di produzione delle canzoni. La maggioranza dei canzonieri con musica contengono canzoni per le quali la trascrizione della melodia, pur essendo prevista, non è stata attuata (la rigatura è rimasta vuota). Questo fattore dimostra che la compilazione dei canzonieri veniva effettuata da due distinti copisti, uno per il testo e uno per le intonazioni, che la trascrizione del testo musicale seguiva quella del testo verbale e che il copista del testo verbale ignorava a quali canzoni sarebbe stata associata la melodia.

Il fatto che il componimento poetico fosse indipendente dall'intonazione impone che nel procedimento ecdotico testo musicale e testo verbale siano trattati l'uno indipendentemente dall'altro.

Dal punto di vista metodologico, mentre per il testo verbale si può tentare di individuare un sufficiente numero di errori significativi su cui fondare lo *stemma codicum*, non è possibile fare lo stesso per il testo musicale, la cui grammatica non permette una definizione sicura di errore. Le lezioni divergenti possono essere quindi considerate solo come varianti e si può al limite, identificandone la natura, cercare di operare dei raggruppamenti tra i codici.

La natura delle varianti permette di ipotizzare dei rapporti di parentela tra i codici, che, pur non avendo alcun valore per la ricostruzione del testo, sono funzionali ad uno studio della storia della tradizione. Le famiglie di manoscritti individuate per il testo musicale corrispondono quasi sempre alle famiglie del testo verbale. All'interno della stessa famiglia, le varianti melodiche sono minime e sono paragonabili alle varianti grafiche e formali del testo verbale. Diversamente, i codici riconducibili a diverse famiglie presentano varianti di qualche rilievo, che possono essere paragonate alle varianti sostanziali e redazionali del testo verbale⁸.

Quest'ultimo tipo di varianti è stato messo in relazione con il concetto di tradizione orale, considerata, soprattutto in ambito musicologico, come precedente rispetto a quella scritta o in interazione con essa. Tuttavia, il fatto che le varianti musicali siano sostanzialmente paragonabili a quelle verbali induce a considerare in modo analogo ambedue le tradizioni. Secondo quanto viene indicato dalle più recenti

⁸ Si veda in proposito l'introduzione alla mia edizione del canzoniere di Guiot de Dijon: GUIOT DE DIJON, *Canzoni*, edizione critica a cura di M. S. Lannutti, Firenze 1999, pagg. xxxii-xxxiii.

acquisizioni critiche riguardanti la storia della tradizione dei canzonieri, testo verbale e testo musicale erano con ogni probabilità interessati dai medesimi meccanismi di trasmissione, una trasmissione scritta ininterrotta, in cui la responsabilità di eventuali incongruenze va interamente attribuita all'operato dei copisti⁹.

La presenza di numerose varianti redazionali, cioè di versioni discordanti di una stessa melodia, trova a mio avviso una spiegazione nella natura del testo musicale, che, in quanto esecuzione della *cantus divisio*, non è d'autore ed è quindi maggiormente soggetto a procedimenti di riscrittura. La tecnica della riscrittura interessa anche i testi letterari e in particolare i generi semipopolari, solitamente anonimi, che subiscono processi di adeguamento alle circostanze di fruizione.

Ogni singola redazione di un'opera non d'autore corrisponde quindi in qualche modo ad un'esecuzione. In questi particolari repertori si può pertanto dire che la composizione di un testo coincide in linea di massima con la sua esecuzione. Da questo punto di vista, se la *cantio* può essere considerata un testo d'autore, che implica procedimenti compositivi razionali ed è meno soggetto ad interventi redazionali, la

⁹ Si veda il fondamentale saggio di D. S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di L. Leonardi, Torino 1993², pagg. 23-32. Sulla tradizione orale nel repertorio delle canzoni trobadoriche e trovieriche si veda H. VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the poems*, Utrecht 1972, pagg. 26-34; *The Extant troubadours melodies: transcriptions and essays for performers and scholars*, ed. H. van der Werf - G. A. Bond, Rochester 1984, pagg. 3-10.

modulatio presenta le stesse caratteristiche della letteratura semipopolare, che implica invece procedimenti compositivi improvvisativi.

Se, come si è visto, la possibilità di stabilire delle relazioni tra il testo verbale e il testo musicale è limitata alla struttura primaria, cioè alla *cantus divisio*, non sarà metodologicamente corretto spiegare eventuali anomalie del testo verbale che non riguardino la struttura primaria, facendo ricorso al testo musicale. È il caso ad esempio dell'anisosillabismo. Un numero di sillabe irregolare può trovare un'eventuale spiegazione solo nel sistema di versificazione di riferimento, che poteva talvolta prevedere la presenza di sillabe in più o in meno.

Tali sillabe potevano essere determinate dall'uso di vocali eufoniche o dal modello metrico, ad esempio nel *décasyllabe* epico, che prevede l'aggiunta di una sillaba atona dopo la cesura. Ma non si può certo chiamare in causa il fatto che in testi destinati al canto l'anisosillabismo trovasse una sua giustificazione nella possibilità di rimediarsi con opportuni accorgimenti, come l'aggiunta o l'eliminazione di uno o più neumi.

Nel trascrivere la melodia sotto il testo verbale, il copista si limitava in realtà ad attribuire un neuma ad ogni sillaba del verso, quasi sempre senza distinguere tra irregolarità apparenti, cioè ammesse dal modello metrico, e irregolarità non apparenti, sia che fossero accettabili per la grammatica e per il senso, sia che fossero palesemente erronee. Questa distinzione è invece una delle operazioni indispensabili al lavoro di ricostruzione ecdotica, che deve prevedere

l'individuazione dello schema metrico e la verifica della rispondenza del testo allo schema individuato¹⁰.

Sul piano della struttura primaria, l'analisi delle relazioni tra parole e musica può al contrario offrire preziose indicazioni per la ricostruzione testuale. In alcuni casi, ad esempio, varianti apparentemente adiafore dal punto di vista linguistico e letterario, possono rivelarsi erronee dal punto di vista metrico, perché non rispondenti alla struttura primaria del componimento.

Il fenomeno si verifica tra l'altro nelle canzoni con *refrain* variabile, in cui la *cantus divisio* prevede che l'ultimo verso del *refrain* ripeta la melodia dell'ultimo verso della strofe e sia quindi costituito dallo stesso numero di sillabe. Tra due versioni dell'ultimo verso della strofe o dell'ultimo verso del *refrain* interscambiabili per lingua e contenuto, ma di diversa lunghezza, la lezione preferibile sarà quella coerente con la *cantus divisio*¹¹.

La presenza dell'intonazione, se non è sempre utile alla ricostruzione ecdotica del testo verbale, va comunque presa

¹⁰ Si veda in proposito M. S. LANNUTTI, *Versificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale*, in: *Studi di filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano - Napoli 1996, pagg. 185-215: pagg. 188-189 e pagg. 197-199.

¹¹ Situazioni di questo tipo si verificano in due delle canzoni di Guiot de Dijon, per cui si veda la citata edizione alle pagg. 59 e 100. Nel primo caso la *cantus divisio* permette di scegliere tra le versioni dell'ultimo verso del *refrain* offerte dai canzonieri MT e C (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 844; fr. 12615; Bern, Burgerbibliothek, 231). Nel secondo caso permette di stabilire la non autenticità di una strofe riportata solo da parte della tradizione manoscritta.

in considerazione per la sua interpretazione. Si è detto che l'associazione di una melodia ad un testo poetico coincide con la sua esecuzione, che è a tutti gli effetti una forma di interpretazione. Poter disporre del rivestimento melodico permette talvolta di comprendere nel modo migliore il funzionamento del testo, l'effetto al momento della sua fruizione e i suoi rimandi alle diverse tradizioni, che in componimenti a volte così lontani dalla nostra sensibilità e dalla nostra cultura rimangono spesso fatalmente indecifrati.

Uno dei nodi interpretativi della produzione lirica, in particolare oitanica, consiste nella valutazione della ripetitività di stilemi e motivi, dell'assolutezza di un gioco retorico spesso monotono, che rende difficile la percezione delle caratteristiche individuali dei componimenti. In questo contesto gioca un ruolo di importanza fondamentale proprio la forma, che è nella maggior parte dei casi l'elemento in cui si esplica la fantasia inventiva del poeta. Ma la forma, l'organizzazione metrica del testo verbale, in quanto fondata sulla *cantus divisio*, può essere pienamente compresa solo se si tiene conto dei suoi rapporti con il testo musicale.

Un caso significativo è costituito da una celebre canzone francese di crociata, RS 21 *Chanterai por mon corage* ('Canterò per il mio cuore'). Si tratta di una canzone di argomento cortese (canzone di lontananza) e quindi aulico, in cui sono riuniti, per contrasto, diversi elementi che la connotano in senso parafolclorico e arcaizzante, in una parola popolareggiante: la voce femminile, alcuni tratti linguistici arcaici, la presenza di motivi folclorici, lo schema di rime e il *refrain* fisso che la identificano come *rotrouenge*, genere tipico delle

chansons de toile, anch'esse a soggetto femminile, spesso con arcaismo di lingua, stile e metrica.

L'analisi del testo musicale aggiunge altri elementi a completamento del quadro interpretativo. Innanzitutto la *cantus divisio* prevede che il *refrain* sia collegato alla strofe mediante l'identità melodica e metrica consueta in alcuni generi non aulici come la ballata, la lauda-ballata, il *virelai*, il *villancico*. In secondo luogo la melodia ad essa associata stabilisce un legame con un altro ambito, quello religioso e in particolare liturgico. Riecheggia infatti l'ottavo tono salmodico, su cui viene cantato il Salmo 32 (*Exultate, iusti, in Domino*) dopo l'introito nella messa per la festività del Sacro Cuore di Gesù. L'introito, inoltre, si conclude con una semifrase affine a una delle linee melodiche della canzone.

A rafforzare il legame con la specifica celebrazione liturgica, già insito nel comune denominatore del "cuore", contribuiscono anche alcuni versetti del salmo

11. *Consilium autem Domini in aeternum manet,
cogitationes cordis eius in generatione et generationem;*

21. *Quia in eo laetabitur cor nostrum,
et in nomine sancto eius speravimus*

che rimandano ai temi della fedeltà e della speranza, di grande importanza nell'impianto concettuale della canzone, dove la voce femminile esprime l'immutabilità del suo lega-

me, sigillato dall'omaggio feudale, e l'attesa del ricongiungimento¹².

¹² Cfr. Guot de Dijon, *Canzoni ...*, cit., pagg. LIV e 32.