

MARIA SOFIA LANNUTTI

I trovatori e la musica nelle corti

Poesia e musica

Fino al Trecento inoltrato, i documenti manoscritti non ci tramandano musica svincolata da un testo verbale se non in via eccezionale (S. Morent, *Studien zum Einfluss instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter*, 1998, pp. 20-24). Pur essendo una componente importante della vita musicale del Medioevo, la musica strumentale non era percepita come testo con una propria identità, e non era pertanto ritenuta meritevole di essere conservata in forma scritta. Testi per eccellenza, da proteggere e preservare, tanto che costituiscono gran parte del patrimonio manoscritto musicale giunto fino a noi, erano invece i canti liturgici, nei quali la musica ha la funzione di esaltare la parola. Al di fuori della liturgia, nel Medioevo la musica era legata soprattutto alla poesia lirica, per meglio dire strofica, che era almeno potenzialmente cantata. Lo dimostrano, per l'ambito profano romanzo, i canzonieri muniti di notazione musicale, compilati secondo modelli scrittori che erano già propri della più antica innodia mediolatina, le cui prime testimonianze risalgono al 10° secolo.

La distribuzione dei canzonieri con musica è però disomogenea. Per quanto riguarda la Francia, mentre nella tradizione manoscritta del repertorio prodotto in area settentrionale (in lingua d'oïl) i canzonieri con notazione musicale sono la maggioranza, nella tradizione manoscritta del repertorio meridionale (in lingua d'oc) sono soltanto quattro su più di trenta esemplari. Di questi, due sono in realtà raccolte di poesia in lingua d'oc situate all'interno di canzonieri di lirica d'oïl, il cosiddetto *Chansonnier de Saint-Germain-des Prés*, una silloge composita, di origine lorenese, la cui parte più antica, l'unica con la notazione, risale al decennio 1230-1240 (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 20050), e il cosiddetto *Chansonnier du Roi*, copiato in area piccarda nella seconda metà del 13° sec. (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 844). Degli altri due, il più antico proviene dall'Italia settentrionale (Milano, Biblioteca

Ambrosiana, R. 71 sup. = canzoniere G, ultimo trentennio del 13° sec.), l'altro dal tolosano (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22543 = canzoniere R, fine 13°-inizi 14° sec.). Le testimonianze musicali sono ancora meno frequenti nella tradizione manoscritta degli altri repertori romanzi delle origini, il repertorio galego-portoghese e il repertorio italiano, in cui sono notati i codici delle raccolte di argomento religioso (manoscritti delle *Cantigas de santa Maria* e laudari, tra i quali il *Laudario di Cortona*) e alcune testimonianze frammentarie o occasionali (Pergamena Vindel e Pergamena Sharrer per il repertorio galego-portoghese, Carta ravennate e Frammento piacentino per il repertorio italiano, recentemente scoperti).

Dalla seconda metà del Duecento in poi, l'esecuzione cantata della lirica profana in volgare è testimoniata anche dalla trattatistica, per esempio dai trattati in lingua d'oc, come la *Doctrina de compoundre dictatz* e le *Leys d'Amors*, o dal *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri, che dedica molto spazio alla musica nei capitoli del secondo libro dedicati all'*ars cantionis*. Per Dante, ogni poeta che volesse consapevolmente comporre una canzone non poteva ignorare che la sua struttura, non a caso denominata da Dante *cantus*, dipendeva da proporzioni di matrice musicale. La stanza di una canzone era articolata in due sezioni, a loro volta suddivisibili in sottosezioni (piedi e volte), che potevano dirsi tali solo se era possibile intonarle sulla medesima melodia (*modulatio* o *sonus* o *nota* o *melos*), solo cioè se la loro struttura sillabica (numero, tipo e combinazione dei versi) era perfettamente identica. Il poeta poteva variare le rime, che non incidevano sulle proporzioni, ma non il *cantus* (Tavoni 2011, pp. 1105-08).

Dante eredita un modo di fare poesia che è già degli inni in latino di ambito prevalentemente religioso, e poi dei trovatori. Il più antico trovatore, Guglielmo IX duca d'Aquitania e conte d'Alvernia e di Poitiers, che scrive in lingua d'oc a cominciare con ogni probabilità dalla fine dell'11° sec., imita alcune delle strutture formali in uso nel repertorio innodico della vicina



abbazia di S. Marziale di Limoges (M.S. Lannutti, *Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo, F. Gambino, 2009, pp. 344-45). I concetti su cui si fonda l'*ars cantionis* dantesca possono dirsi già insiti in una canzone di Jaufré Rudel (12° sec.), tra i maggiori e più antichi trovatori, dove al tema amoroso si coniuga la riflessione metapoetica. La canzone comincia così:

*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.*
Non sa cantare chi non sa eseguire una melodia, né sa comporre un testo poetico chi non sa creare con le parole, né sa come va costruita una strofe chi non è consapevole delle proporzioni [la razo, dal lat. *ratio*, equivalente al *cantus* di Dante] (Lannutti 2011, pp. 59-60).

Per Jaufré come per Dante, le melodie conferivano valore aggiunto al componimento poetico, avevano la funzione di esaltarlo, di farlo 'suonare', ma una canzone era tale per il suo testo verbale, e solo il poeta ne era considerato l'autore. Lo conferma in primo luogo l'esiguo numero dei manoscritti notati, quasi tutti originali della Francia settentrionale, dove del resto hanno luogo i più importanti mutamenti del linguaggio musicale e dove nascono i nuovi generi polifonici. Lo conferma anche la pluralità di melodie associate a uno stesso testo poetico nei diversi canzonieri, copiati in periodi diversi e in diverse regioni, segno di un rinnovamento nel tempo e nello spazio delle modalità di esecuzione (Lannutti 2008, pp. 12-21).

L'osservazione assume una certa importanza se messa in rapporto con la concezione di stampo romantico che vede la poesia e la musica come momenti di un unico atto creativo e il trovatore come *unus auctor*, poeta e musico, nuovo Orfeo o nuovo David. Superata questa concezione, perde di peso l'idea, semplificata e fatta propria da gran parte della storiografia corrente, di un «divorzio tra musica e poesia» (A. Roncaglia, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana nel Trecento*, 4° vol., a cura di F.A. Gallo, 1978, pp. 365-97), o comunque di un forte ridimensionamento del ruolo della musica, che caratterizzerebbe la produzione lirica in lingua del sì avviata dai poeti attivi presso la corte di Federico II di Svevia, nonostante sia evidente sin dagli esordi il suo stretto legame con la poesia dei trovatori. Se di ridimensionamento si tratta, esso potrebbe piuttosto dipendere da un processo di specializzazione delle attività di poeta e di musico, forse iniziato già dopo l'esperienza dei primi trovatori, che riguarda il repertorio lirico romanzo nel suo complesso. Pur in assenza di documentazione manoscritta, è probabile che anche per la lirica siciliana si prevedesse un'esecuzione cantata secondo modalità non diverse da quelle adottate per le canzoni d'Olttralpe. Federico II fu lui stesso poeta. Nei più

antichi canzonieri di lirica italiana gli sono attribuite cinque canzoni. Salimbene da Parma scrive che sapeva cantare e comporre canzoni e melodie. Iacopo da Acqui assegna le stesse abilità al figlio Manfredi, aggiungendo che era strumentista (Schulze 1989, pp. 4-5). Anche presso la corte che vide nascere la lirica profana italiana, l'alta formazione culturale comprendeva dunque l'arte della musica, che era del resto strettamente connessa con la poesia. Perché escludere allora che i rimatori siciliani, non diversamente dai trovatori, volendo ed essendone capaci, provvedessero personalmente a mettere in musica ed eseguire i propri componimenti?

Un esempio estremo di intonazione seriore, e di rinnovamento delle modalità esecutive, estremo anche perché coinvolge la struttura formale del testo verbale, è costituito dalla musica polifonica associata alla prima strofe di una delle canzoni di Federico II, *Dolce meo drudo*, che diventa una ballata monostrofica. La versione attualizzata della canzone è contenuta in una delle raccolte di polifonia italiana del Trecento, compilata in area settentrionale, il cosiddetto codice Reina (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *Nouvelles acquisitions françaises*, 6771; N. Pirrotta, *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, 1984, pp. 142-53).

I trovatori in Italia

Nella canzone *Pos n'Aimerics a fait far mesclança e batailla* del trovatore Guilhem de la Tor, originario del Périgord, forse rivolta al tolosano Aimeric de Peguilhan, citato da Dante tra i *dictatores illustres* nel *De vulgari eloquentia*, le nobildonne rappresentative dei maggiori casati dell'Italia settentrionale e della Toscana sono chiamate a stabilire la *treva* («tregua») tra le sorelle Selvaggia e Beatrice Malaspina, figlie di Corrado Malaspina, signore della Lunigiana, che si contendono il primato in bellezza e cortesia. La canzone delinea il quadro di una fruizione femminile della poesia dei trovatori itineranti, giunti in Italia dai territori della Francia meridionale in seguito alla crociata contro gli Albigesi (Albi, in Provenza, era la roccaforte del catarismo, una delle eresie più diffuse nel Medioevo). Siamo nel primo trentennio del Duecento, a distanza di circa un secolo dall'attività dei più antichi autori di poesia in lingua d'oc. Al fianco di padri, mariti e fratelli, interessati alla poesia d'impegno civile ispirata alla cronaca politica, le nobildonne italiane di Piemonte, Marca Trevisana, Lombardia propriamente detta, Romagna, Lunigiana e Val di Sieve erano ispiratrici e destinatarie delle liriche di argomento cortese.

Tra le prime mete italiane dei trovatori esiliati c'è la corte dei marchesi di Monferrato che, già sul finire del 12° sec., aveva ospitato il tolosano Peire Vidal e il limosino Gaucelm Faidit. Nel 13° sec., l'arte dei trovatori diventa una vera e propria moda culturale, tanto che scrivono in lingua d'oc anche alcuni poeti italiani.



MARIA SOFIA LANNUTTI

Il più famoso tra questi è senz'altro Sordello da Goito (1220 ca.-dopo il 1269), che Dante ritrarrà nel *Purgatorio* come *cantor rectitudinis* e suo *alter ego*. Altri autori un po' più giovani sono i genovesi Percivalle Doria, Lanfranco Cigala, Luchetto Gattilusio, Calega Panzan.

La complessa ideologia della *fin'amor* (amore cortese) è fondata sul cosiddetto paradosso amoroso, che ha anche implicazioni sociali e si esplicita nei termini di una totale e irrinunciabile sottomissione dell'amante nei confronti di un'amata comunque irraggiungibile, analoga a quella del vassallo nei confronti del proprio signore. Nell'interpretazione degli autori più tardi, compresi quelli attivi in Italia, la *fin'amor* tende a conformarsi a un rigoroso quanto convenzionale codice di comportamento, implicando una drastica semplificazione della varietà di posizioni cui danno voce i trovatori delle prime generazioni.

Presso le corti italiane, i poeti d'Oltralpe diedero vita anche a un'opera di recupero e valorizzazione della tradizione lirica in lingua d'oc sin dalla più antica produzione, attraverso l'allestimento di importanti canzonieri, secondo una prima embrionale interpretazione storiografica. Protagonista di questa operazione culturale fu Uc de Saint-Circ, trovatore schierato al fianco del suo protettore Enrico di Rodez contro i francesi durante la crociata antialbigese. In seguito alla sconfitta, Uc de Saint-Circ vagò tra Catalogna, Aragona e Castiglia. Giunse in Italia negli anni 1220-1221, e si stabilì dapprima in Veneto alla corte estense, dove rimase forse fino al 1226, poi nella Marca Trevisana, alla corte di Alberico da Romano. A lui si deve la redazione delle parti in prosa sugli autori (*vidas*) e sulle motivazioni dei componimenti (*razos*) che corredano alcuni canzonieri, con l'obiettivo di circoscrivere e storizzare una poesia di per sé aliena da riferimenti personali. Nel perseguire questo obiettivo, *vidas* e *razos* mescolano ricostruzioni di fantasia a informazioni attendibili e confermate dai dati archivistici, secondo un processo di attualizzazione dell'immagine dei trovatori e del loro originario ambiente che intende corrispondere al gusto e alle aspettative del pubblico contemporaneo. Ne risulta una lettura banalizzante e novellistica che influenzerà anche Giovanni Boccaccio. Tanto per fare un esempio, le dame a cui Bernart de Ventadorn assegna generici e simbolici *senhal*, come *Bel Vezzer* («bel vedere») o *Mon Azimen* («mia calamita»), sono impersonate nelle prose dalla viscontessa di Ventadorn o dalla duchessa di Normandia, Eleonora d'Aquitania (Meneghetti 1992, pp. 177-208).

È tenendo conto di questo contesto che vanno letti i riferimenti alle abilità, o inabilità, musicali dei trovatori nelle *vidas*: *Et enamoret de la comtessa de Tripol, ses vezer [...]. Et fetz de lieis mains bons vers et ab bons sons, ab paubres motz* «Si innamorò della contessa di Tripoli, senza averla vista [...]. E su di lei scrisse molte belle canzoni con melodie piacevoli e con parole semplici», si dice di Jaufré Rudel, il cantore dell'*amor*

de lonh «da lontano»; Peire d'Alvernha, seguace dello stile ermetico (*trobar clus*), *fez los meillors sons de vers que anc fosson fachs* «compose le più belle melodie che fossero mai state fatte per un *vers*»; mentre nella *vida* di Elias Cairel, che fu in Italia tra il 1215 e il 1232, si legge un giudizio certo non lusinghiero: *mal cantava e mal trovava e mal violava* «cantava male, non era buon poeta e suonava male la viola». Gli esempi potrebbero essere molti.

Fra i trovatori di stanza in Italia, un posto di rilievo occupa Raimbaut de Vaqueiras (1155 ca.-dopo il 1205), di povere origini, giunto già prima della crociata antialbigese alla corte di Bonifacio I marchese di Monferrato, che lo fece cavaliere. Al seguito di Bonifacio, Raimbaut fu crociato in Oriente. La sua poesia si distingue per lo sperimentalismo prima di tutto linguistico. Il suo contrasto (componimento dialogato) con la donna in genovese e la seconda strofe in italiano del suo discorso (genere metricamente irregolare) plurilingue sono probabilmente i più antichi esempi di poesia in un volgare italiano. Sperimentale per l'assetto metrico è la nota *Kalenda maya*. Si tratta di una canzone d'amore in forma di *estampida* (in francese *estampie*), nome che nelle *Leys d'Amors* identifica anche un genere strumentale, ma che in poesia indica un genere formale ritmato e spezzato, con versi brevi e rime ricorrenti. Nell'*estampida*, l'amante si rivolge all'amata per chiederle di corrispondere al suo amore e auspica che le malignità degli invidiosi non siano di ostacolo alla relazione, portandolo alla disperazione. Altrettanto nota è la *razo* di *Kalenda maya*, che si ispira evidentemente al contenuto della canzone, secondo la tendenza alla storizzazione di cui si è detto, e narra che Raimbaut, depresso a causa del disdegno dell'amata Beatrice, sorella di Bonifacio, che aveva dato credito alle maldicenze sul suo conto, si riconciliò con lei grazie alla mediazione di Bonifacio, e compose *Kalenda maya* sulla melodia eseguita con la viola da due giullari da poco arrivati dalla Francia: *Aquesta stampida fu facta a las notas de la stampida qe'l joglars fasion en las violas* «Questa *estampida* fu composta sulle note dell'*estampie* che i giullari eseguirono con la viola», conclude la *razo*.

Il canzoniere R associa a *Kalenda maya*, circa un secolo dopo la sua composizione, una melodia molto simile a quella di un'*estampie* in lingua d'oïl di struttura strofica affine, conservata da un gruppo di manoscritti *champenois* strettamente imparentati, il cui più antico esponente, il canzoniere K (Parigi, Bibliothèque de l' Arsenal, 5198), risale alla metà del 13° sec. ed è quindi più antico del canzoniere R. Si dovrà allora considerare la possibilità che le melodie trascritte nei testimoni di lirica trobadorica a noi pervenuti non siano quelle originarie, ma siano state associate ai componimenti poetici nei centri scrittori della Francia settentrionale e da lì esportate al Sud, e che la figura dei due giullari francesi giunti nel Monferrato di cui si legge nella *razo* di *Kalenda maya* rifletta, attraverso una personificazione di fantasia, la ricezione anche

nel Settentrione italiano, dov'è stato compilato il canzoniere G, di quello stesso patrimonio melodico (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, a cura di L. Leonardi, 2011, pp. 164-66).

Sia come sia, vi sono buone ragioni per ritenere che il canzoniere G sia originario del Veneto, forse della Marca Trevisana, cioè dell'ambiente in cui aveva operato Uc de Saint-Circ e che durante la seconda metà del Duecento divenne il principale centro di diffusione della lirica trobadorica (F. Carapezza, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, 2004, pp. 11-12). Vi si trovano ottantuno canzoni con la melodia, per altre centoquattordici il rigo musicale è rimasto vuoto, in sette casi il copista ha lasciato lo spazio per accogliere il corredo melodico. Sono rappresentati, tra gli altri, quasi tutti i trovatori d'Oltralpe che soggiornarono in Italia tra la fine del 12° e la prima metà del 13° secolo. Nell'ordine del manoscritto: Gaucelm Faidit, Aimeric de Peguilhan, Peire Vidal, Peire Ramon de Tolosa, Raimbaut de Vaqueiras, Albertet de Sisteron, Uc de Saint-Circ, Elias Cairel, Guilhem de la Tor. In due fascicoli accorpatis in un secondo tempo, quando la copia dell'antologia era terminata, è poi contenuta l'unica attestazione dell'*ensenhamen d'onor* di Sordello, composto intorno alla metà del Duecento, che consacrò la fama del trovatore come custode e cantore dei massimi ideali cavallereschi e fu forse la ragione che indusse Dante a conferirgli grande rilievo nella *Commedia*.

Non sappiamo quali manoscritti Dante avesse a disposizione, né sappiamo se abbia mai avuto per le mani un manoscritto notato, ma la struttura dei commenti in prosa ai testi poetici nella *Vita nova*, che dipende dalle *razos* trobadoriche, indica che Dante potrebbe aver avuto accesso a una fonte affine ai testimoni corredati dalle parti in prosa che appartengono al ramo veneto della tradizione manoscritta trobadorica, originario dello stesso ambiente in cui fu probabilmente compilato il canzoniere G (*Le rime del De vulgari eloquentia. Le rime provenzali e francesi*, a cura di L. Formisano, in D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, 2012, pp. 267-68). Del resto, nell'espone la sua teoria della canzone come poesia cantata, Dante porta esempi di componimenti in lingua d'oc, in lingua d'oïl e in lingua del sì, dimostrando una visione unitaria del repertorio lirico romanzo a lui noto, che sembra presupporre una diretta esperienza delle intonazioni sulle quali quel repertorio era cantato (Tavoni 2011, pp. 1493-94).

La corte di Federico II e la Scuola siciliana

La corte di Federico II era costituita da funzionari e dignitari scelti di norma tra giuristi e notai di estrazione laica, svincolati dalle gerarchie nobiliari ed ecclesiastiche e direttamente vincolati all'imperatore e ai

suoi ministri. Proprio al ceto dei funzionari e intellettuali di corte appartennero in prevalenza i primi rimatori in volgare del sì, che diedero vita alla cosiddetta Scuola siciliana nel decennio 1230-1240. Si può dire che la Scuola siciliana fu la principale operazione culturale messa in atto da Federico II con l'obiettivo di conferire compattezza e autonomia al *Regnum Siciliae* e che essa fu parte integrante di un più ampio progetto politico che mirava a promuovere una cultura laica, espressione del potere imperiale, da contrapporre al mondo clericale e al papato. Si può per questo pensare che proprio la contrapposizione al papato (Federico II fu ripetutamente scomunicato dal papa, la prima volta nel 1228) possa in parte spiegare il fatto che i poeti siciliani imitarono apertamente i trovatori, cacciati dalla loro terra in seguito alla crociata contro gli Albigesi fortemente voluta dal papa.

Un'ipotesi storiografica profila la possibilità che la corte dei da Romano a Treviso, altra importante meta dei poeti profughi, sia stata il luogo dove Federico II poté entrare in contatto diretto con la tradizione lirica dei trovatori, anche attraverso raccolte manoscritte affini al più tardo canzoniere T (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 15211, 15° sec., copiato nell'Italia settentrionale), unica testimonianza della canzone di Folchetto da Marsiglia, liberamente tradotta dal caposcuola Giacomo da Lentini nella celebre canzone-manifesto *Madonna dir vo voglio* (Roncaglia 1982, pp. 140-43).

Rispetto al modello trobadorico, la poesia dei poeti federiciani si differenzia però per aspetti fondamentali, per l'adozione di una propria koinè linguistica a base siciliana, toscanizzata nei canzonieri che ci sono pervenuti, per l'interpretazione dell'ideologia dell'amore (si assiste a una maggiore interiorizzazione del discorso lirico), per la scelta dei generi tematici e formali (l'esclusione del tema politico e dei generi con ritornello è compensata dall'invenzione del sonetto), per la riformulazione degli istituti metrici (l'endecasillabo dei Siciliani si libera dai vincoli ritmici del *décasyllabe* dei trovatori da cui deriva), assumendo una forte identità linguistica e letteraria. Il legame con la poesia dei trovatori rimane comunque molto forte, basti pensare alle riscritture di originali trobadorici (oltre a *Madonna dir vo voglio*, *Troppo son dimorato*, sempre di Giacomo da Lentini, *Poi li piace c'avanzi suo valore* di Rinaldo d'Aquino e *Umile core e fino e amoroso* di Iacopo Mostacci), unici esempi di vere e proprie traduzioni poetiche nell'intera produzione lirica europea in volgare. E molte sono le citazioni e riprese parziali, come anche gli schemi metrici analoghi.

Proprio sulle affinità tra i due repertori poetici fa leva l'ipotesi, avanzata in opposizione all'idea del 'divorzio', che delle canzoni dei trovatori i poeti siciliani assumessero anche le melodie, secondo la cosiddetta tecnica del *contrafactum*, che consiste nella creazione di un componimento poetico nuovo su una melodia preesistente (Schulze 1989). Diverse sono

MARIA SOFIA LANNUTTI

però le obiezioni che si possono muovere a questa ipotesi. La creazione di componimenti poetici su melodie preesistenti è prevista dalla trattatistica per alcuni generi, come il *sirventes*, ma non per la canzone cortese. Più diffusa è invece la pratica dell'imitazione metrica, che esalta la componente dialogica di tanta parte della lirica romanza medievale (si pensi alle risposte per le rime o ai generi dialogici veri e propri, come il *partimen* o la tenzone), ma prescinde dalla musica (Lannutti 2008, pp. 21-28). A differenza di quanto accade nella poesia dei Siciliani, nel *contrafactum* vero e proprio la struttura proporzionale del testo verbale è in linea di massima identica (spesso c'è anche corrispondenza di rime e parole in rima) e così la melodia (diverso è ovviamente il caso di melodie preesistenti adattate a testi con diversa struttura; cfr. R. Antonelli, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a cura di A. Paravicini Bagliani, P. Toubert, 1994, pp. 318-23). Il rapporto della poesia siciliana con i modelli d'Oltralpe non è mai passivo, ma implica un'attualizzazione e consapevole riformulazione o superamento, che mal si concilia con la tecnica del *contrafactum*.

Rimane il fatto che per la poesia siciliana, non diversamente che per gli altri ambiti linguistici del repertorio lirico romanzo delle origini, l'esecuzione cantata era probabilmente una delle scelte possibili, e che la nozione stessa di «divorzio tra musica e poesia» nella semplificazione vulgata (cioè in rapporto all'idea del poeta-musico o *unus auctor*) non ha ragion d'essere, se è vero che la musica è funzionale all'esecuzione della poesia e che quindi la creazione del testo poetico prescindeva comunque dalla melodia su cui sarebbe stato cantato (Lannutti 2011, pp. 58-59). Va semmai messa in conto la maggiore cantabilità di alcuni generi forse legati alla danza, come il discordo, dalla struttura formale irregolare. Non a caso, proprio nel discordo di Giacomino Pugliese, *Donna per vostro amore*, si trovano il lemma *caribo* (componimento poetico per danza ovvero canzone a ballo) e l'unica esplicita menzione di un'esecuzione musicale, addirittura con accompagnamento strumentale: vv. 49-50: *isto caribo / ben distribo* «compongo armonicamente questa danza»; vv. 53-56: *lo stormento / vo sonando / e cantando, / blondetta piagente* «canto accompagnandomi con il mio strumento, biondina aggraziata».

Occorre infine ricordare la canzone *Amors, merce, no sia!*, inclusa in una piccola raccolta di quattro componimenti occitano-catalani trascritti con la notazione musicale sulle parti rimaste in bianco di due fogli cartacei che contengono le minute di alcuni documenti provenienti dall'abbazia di Sant Joan de les Abadeses. Siamo in Catalogna verso la fine del Duecento, nell'ultima fase della dominazione catalana sulla Sicilia. In ragione dei numerosi italianismi e della fitta rete di riferimenti a canzoni di autori siciliani (tra i quali Giacomo da Lentini e Giacomino Pugliese), *Amors, merce, no sia!* è stato interpretato come traduzione di

un originale siciliano (J. Schulze, *Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalonien*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», 2002, 3, pp. 430-40), o come centone di frammenti tratti da componimenti siciliani, toscani e provenzali assemblato da un rimate che scrive in un italiano con tratti centromeridionali (P. Larson, «*Ço es amors*» e altre possibili tracce italiane in poesia occitanica del secolo XIII, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, 2006, 1° vol., pp. 777-803). Gli ultimi studi sono invece orientati a ritenere che *Amors, merce, no sia!* sia stato scritto da un autore catalano nella koinè poetica a base occitana, propria anche degli altri tre componimenti della raccolta, e che gli italianismi e i riferimenti alla poesia siciliana denotino un'intenzione imitativa forse a scopo parodico (si è pensato che possa riferirsi al momento di particolare tensione politica che precedette la firma del trattato di Anagni, in cui Giacomo d'Aragona acconsentiva a rinunciare alla Sicilia e a consegnarla a Bonifacio VIII, che a sua volta l'avrebbe restituita agli Angioini, e in particolare all'ambasceria siciliana che nel 1293 si recò invano in Catalogna per chiedere a Giacomo d'Aragona di desistere dalle sue intenzioni; cfr. M.S. Lannutti, *L'ultimo canto. Musica e poesia nella lirica catalana del medioevo (con una nuova edizione del Cançoneret di Sant Joan de les Abadeses)*, «Romance philology», 2012, 2, pp. 309-63). È a ogni modo certo che *Amors, merce, no sia!* attesta la conoscenza della poesia siciliana sia da parte del suo autore, sia da parte del pubblico a cui quell'autore intendeva rivolgersi. L'antichità del manoscritto permette poi di supporre una circolazione in Catalogna di componimenti siciliani, almeno degli autori più importanti, a distanza di qualche decennio dall'epoca della loro produzione. Riguardo all'intonazione, va detto che è stata trascritta dalla stessa mano che ha trascritto il testo verbale e che è caratterizzata da una marcata ripetitività. In assenza di qualsiasi elemento che permetta di formulare ipotesi plausibili sulla sua origine (non è indicativo neppure il tipo di notazione, vicina al ceppo lorenese, diffuso in molte regioni europee), se sia o meno originale, opera dell'autore del testo verbale o di altri, ci si può limitare a osservare che la sua esistenza attesta l'esecuzione cantata, se non della poesia siciliana, almeno di un componimento poetico che ne è intriso.

Poesia e musica nell'Italia settentrionale

La Scuola siciliana inaugura il filone di poesia lirica da cui ha origine la tradizione aulica destinata a diventare un modello per l'intera produzione europea fino al Seicento attraverso l'opera di raffinamento e modernizzazione attuata da Francesco Petrarca nel suo *Canzoniere*. All'interno dei canzonieri, compilati secondo

un progetto editoriale selettivo orientato in senso aulico, temi, forme e registri di tono non aulico o non pienamente tale trovano uno spazio minore, spesso marginale, ma la loro diffusione e vitalità sono documentate da testimonianze manoscritte occasionali, tutte settentrionali, che ci hanno permesso di ricostruire, almeno a grandi linee, la fisionomia dei generi poco rappresentati o assenti nei canzonieri.

Sul verso di una pergamena notarile datata 1127 e conservata presso l'Archivio storico arcivescovile di Ravenna (con segnatura 11518*ter*) si trovano trascritti, all'inizio del 13° sec., da due diverse mani che hanno operato a breve distanza di tempo, due componimenti poetici: una canzone costituita da cinque strofe (Testo A) e un più breve componimento di cinque versi (Testo B), pubblicati nel 1999 (A. Stussi, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, «Cultura neolatina», 1999, pp. 1-69). Di seguito, nella parte inferiore della pergamena, è stata aggiunta una melodia. Il complesso dei testi costituisce la cosiddetta Carta ravennate. L'antichità della testimonianza manoscritta dimostra l'esistenza di una produzione lirica di area settentrionale anteriore agli inizi della Scuola siciliana, che parrebbe confermata da un altro recente ritrovamento, il cosiddetto Frammento piacentino, all'incirca coevo della Carta ravennate, anch'esso testo lirico di origine settentrionale munito di notazione musicale (Vela, in *Tracce di una tradizione sommersa...*, 2005).

Nella Carta ravennate, la melodia è stata trascritta secondo modalità diverse da quelle proprie dei canzonieri con notazione musicale, adottate in linea di massima anche nel Frammento piacentino, in cui ogni neuma (nota o gruppo di note) era chiaramente collegato a una sillaba del testo verbale. Nonostante l'anomala disposizione sulla pergamena, la melodia sembra comunque funzionale all'esecuzione dei due componimenti poetici (Sabaino, in *Tracce di una tradizione sommersa...*, 2005, pp. 85-91).

I tentativi di localizzazione linguistica dei due testi della Carta ravennate non hanno finora prodotto risultati sicuri a causa della mescolanza di tratti settentrionali e centro-meridionali, ma la cultura letteraria da essi manifestata fa propendere per l'area settentrionale (poco sappiamo del resto della lingua parlata in Romagna nel Medioevo). I motivi e gli stilemi rivelano un'approfondita conoscenza dei maggiori trovatori (particolarmente rappresentato, tra gli altri, è Bernart de Ventadorn, attivo nella seconda metà del 12° sec.), mentre non ci sono tracce riconducibili alla poesia siciliana, a conferma dell'antiorità della Carta ravennate. Il Testo A è costituito da cinque strofe di dieci decasillabi. Il decasillabo è verso raro nella produzione lirica italiana ed è proprio di componimenti non aulici (sono, per esempio, in decasillabi alcune laude devozionali). Il fatto che i concetti portanti del Testo A, la fedeltà incondizionata ad Amore e alla donna amata e l'ineludibile sofferenza che ne scaturisce,

siano riassunti nel Testo B, e che le cinque strofe siano dotate di una rima fissa in ultima sede, caratteristica strutturale tipica delle forme responsoriali, come, per esempio, la lauda e la ballata, consentono di formulare l'ipotesi che il Testo B, formato da cinque endecasillabi, sia stato aggiunto perché costituisse il ritornello del testo A. Se così fosse, la struttura strofica prodotta dall'unione dei due testi rimanderebbe a un genere formale tipico della poesia in lingua d'oïl, la *chanson à refrain* (Lannutti, in *Tracce di una tradizione sommersa...*, 2005, pp. 173-76).

Il Frammento piacentino è riportato, con altri testi in latino di vario genere, su una pergamena di recupero utilizzata come coperta per un quaderno di scuola, conservato a Piacenza, nella Biblioteca capitolare di Sant'Antonino, con segnatura C. 49, frammento 10. La pergamena è stata adattata al codice di cui costituisce la coperta, subendo una rifilatura che ha comportato il taglio di porzioni consistenti di testo. La prima riga del componimento in volgare è sormontata da una notazione musicale distribuita sulle prime undici sillabe, che costituiscono il ritornello, di cui manca l'ultima parte a causa della rifilatura del foglio. La mano che ha trascritto il testo verbale ha operato entro il primo quarto del 13° sec., epoca a cui si può far risalire anche la notazione musicale.

Le lacune dovute alla rifilatura non impediscono di capire che il testo è incentrato sul motivo della richiesta cortese: l'amante lamenta la sofferenza che gli deriva dal rifiuto dell'amata, di cui esalta la bellezza, e le chiede di ricambiare il suo amore. Restano però molte incertezze, che hanno suscitato un dibattito tra gli specialisti del settore ancora in corso (F. Brugnolo, *Lirica italiana settentrionale delle origini: note sui più antichi testi*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, Atti del Convegno internazionale, a cura di G. Lachin, presentazione di F. Zambon 2008, pp. 171-205). Limitandoci a ciò che non è in discussione, riguardo alla struttura strofica, possiamo dire che si tratta di un componimento con ritornello, costituito da strofe monorime di settenari doppi. L'assenza di una rima fissa in ultima sede non consente di assimilare il Frammento piacentino alla ballata, dove la rima fissa è obbligatoria e serve a stabilire un legame tra l'ultimo verso della strofe e il ritornello, e induce a cercare altrove il suo modello formale. Il genere che dimostra il maggior numero di analogie è la *rotrouenge* francese, in voga proprio all'inizio del 13° sec., le cui peculiarità sono, oltre alla presenza di un *refrain*, il frequente impiego della strofe monorima e l'assenza di collegamento rimico tra strofe e *refrain* (Lannutti, in *Tracce di una tradizione sommersa...*, 2005, pp. 168-73). Di ascendenza francese è anche il settenario doppio, derivato dall'alessandrino, verso tipico della poesia narrativa in lingua d'oïl e secondariamente impiegato anche in alcuni generi lirici minori, tra cui la *rotrouenge*. In ambito italiano, il settenario doppio, raro nel repertorio selezionato dai compilatori dei

MARIA SOFIA LANNUTTI

canzonieri, è usato nel celebre contrasto *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d'Alcamo e costituisce il verso base di alcune laude, di molti testi didattici, del cosiddetto Serventese romagnolo, e di due ballate di area settentrionale, anch'esse pervenute grazie a trascrizioni occasionali pur senza la notazione musicale.

Una di queste, *Pur bii del vin, comadre*, appartiene al *corpus* dei Memoriali bolognesi, raccolte di atti notarili su cui venivano marginalmente trascritti anche testi poetici in prevalenza di gusto popolare. La ballata può essere interpretata come versione parodica di un altro genere minore francese, solitamente munito di *refrain* e spesso in forma di *rotrouenge*, la *chanson de toile*, così denominata perché espressione di una voce femminile che racconta, durante il lavoro di filatura o tessitura nella *chambre des dames*, il luogo della casa signorile dove soggiornavano le donne, una breve storia d'amore, in cui non di rado si lamenta la lontananza dell'amato imbarcatosi per la crociata. È plausibile che l'ambientazione, i personaggi e il lessico di *Pur bii del vin, comadre* siano il risultato di un digradamento in chiave comica e scurrile di elementi tipici della *chanson de toile*. La *chambre des dames* è sostituita da una taverna, la voce femminile si sdoppia nei gesti e nelle battute volgari delle due *comadri*, che preferiscono il bere e l'abbuffarsi al tessere e al filare. Le navi crociate diventano navi mercantili, l'amato partito oltremare un marinaio a cui si augura la fine peggiore (*Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, ed. critica a cura di S. Orlando, Bologna 2005, n. 3). Ci si può chiedere se anche questa ballata fosse cantata, magari su melodie simili a quelle impiegate per le *rotrouenges* e le *chansons de toile*, giunte fino a noi all'interno dei canzonieri trascritti con la notazione negli *scriptoria* della Francia settentrionale.

In quale contesto storico-culturale possono essere collocati i due più antichi componimenti lirici italiani? Il Frammento piacentino è stato presumibilmente trascritto in ambiente ecclesiastico da un maestro di scuola, forse un religioso con cognizioni anche musicali. A giudicare dal supporto, la Carta ravennate potrebbe essere stata invece trascritta in ambiente notarile e comunque laico. Se però si considera non tanto la natura del supporto, ma la sua provenienza dal fondo del monastero femminile di Sant'Andrea Maggiore in Ravenna, non si potrà escludere che almeno le aggiunte successive alla trascrizione del Testo A, cioè il Testo B e la notazione musicale, siano state apportate quando il documento si trovava già nel monastero, quindi ancora in ambiente ecclesiastico (si ricordi che in ambiente ecclesiastico, il monastero di Sant Joan de les Abadesses, è stata conservata anche la minuta notarile che contiene i componimenti catalani con notazione di cui si è detto). Si delinea, insomma, il quadro di una ricezione e tradizione scritta anche musicale, sebbene occasionale, di componimenti lirici profani in contesto ecclesiastico, che accomuna i più antichi esempi di poesia in volgare del sì

(M.S. Lannutti, *Seguendo le "Tracce". Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, «Medioevo romanzo», 2007, 1, pp. 188-89).

Diverso potrebbe essere l'ambiente di provenienza dei rimatori. La veste formale di ascendenza francese che caratterizza il Frammento piacentino potrebbe essere indizio di una familiarità del suo autore con la lirica in lingua d'oïl, storicamente credibile, se si considera che i mercanti piacentini frequentavano assiduamente le fiere della Champagne. Alcuni documenti notarili redatti nel maggio del 1248 dal notaio marsigliese Gerard Amalric in occasione delle fiere di Provins provano, per esempio, la presenza nella città di mercanti piacentini, che alloggiavano solitamente nei pressi del mercato del pesce (R. Pernoud, *Histoire de la bourgeoisie en France*, 1° vol., *Des origines aux temps modernes*, 1960, trad. it. 1983, p. 95). I mercanti erano cultori di poesia, basti pensare al fatto che il copista principale della maggiore fra le tre più antiche antologie di lirica italiana (il cosiddetto canzoniere Vaticano, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Vat. lat. 3793), che operò tra la fine del 13° e gli inizi del 14° sec., appartenne probabilmente a una delle grandi famiglie della borghesia mercantile e finanziaria fiorentina (R. Antonelli, *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4° vol., *Studi critici*, 2001, pp. 3-23, a p. 5).

Secondo una plausibile ipotesi, i testi della Carta ravennate, e in particolare le cinque strofe di canzone, con *incipit* *Quando eu stava in le tu' cathene*, potrebbero inserirsi in una tradizione romagnola di poesia lirica in volgare, desumibile dall'apprezzamento, pur moderato, che nel *De vulgari eloquentia* Dante fa dei poeti faentini e dal discorso nostalgico di Guido del Duca nel canto XIV del *Purgatorio*, rievocazione di un tempo passato di *amore e cortesia*, il tempo in cui visse tra gli altri Pier Traversaro, ovvero Pietro Traversari, contemporaneo di Federico II, personaggio di assoluto spicco in Ravenna, che molti indizi inducono a ritenere frequentatore della poesia dei trovatori e forse poeta in lingua volgare, quindi possibile autore delle rime ravennate (G. Breschi, «Quando eu stava in le tu' cathene», «Ravenna studi e ricerche», 2004, 1, pp. 97-106). Alla seconda moglie di Pietro, Emilia, sono dedicati alcuni componimenti di trovatori attivi presso gli Estensi (nel 1200 Pietro iniziò una collaborazione politica con Azzo VI d'Este), il discordo *Ses alegratge* di Guilhem Augier Novella e la canzone *Ses mon apleich* di Aimeric de Peguilhan. Emilia è poi coprotagonista, con Beatrice d'Este, figlia di Azzo VI, nel *partimen* di Aimeric con Albertet de Sisteron, *N'Albertz, chausets al vostre sen*, ed è tra le nobildonne della citata canzone *Pos n'Aimerics a fait far mesclança e batailla* di Guilhem de la Tor (v. 9 «E de Ravenna i ven n'Esmilla»).

Esempi di una produzione pionieristica e sperimentale nel «parlar materno», marginale rispetto all'ambizioso e decisivo progetto culturale dei Siciliani,



questi antichi reperti, provenienti da luoghi non distanti dalle corti che più apertamente accolsero i trovatori e diedero nuovo impulso alla loro poesia, aggiungono un importante tassello al mosaico dei generi e dei registri coltivati dai primi poeti italiani e attestano oltre ogni dubbio che almeno in area settentrionale la lirica italiana delle origini era cantata.

Bibliografia

- J. BOUTIÈRE, A.H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des 13^e et 14^e siècles*, 2^a ed. riveduta, Paris 1964.
- A. RONCAGLIA, *Le corti medievali*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 1^o vol., *Il letterato e le istituzioni*, Torino 1982, pp. 33-147.
- Storie di dame e trovatori di Provenza*, a cura di M. Liborio, Milano 1982.
- J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1989.
- G. FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova 1990 (nuova ed. Padova 2015, e-book), capp. 1 e 2.
- M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori: ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al 14^o secolo*, Torino 1992.
- D'A. S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di L. Leonardi, Torino 1993.
- F.A. GALLO, *Music in the castle. Troubadours, books and orators in Italian courts of the thirteenth, fourteenth and fifteenth centuries*, Chicago-London 1995, cap. 1.
- E. AUBREY, *The Music of the troubadours*, Bloomington (Ind.) 1996.
- J. SCHULZE, *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen 2004.
- Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi, Cremona 2004, a cura di M.S. Lannutti, M. Locanto, Firenze 2005 (in partic. C. VELA, *Nuovi versi d'amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, pp. 3-29; D. SABAINO, *Intonazioni d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Riflessioni e ipotesi sul rapporto musica-poesia nella carta ravennate 11518ter e nel frammento piacentino Archivio Capitolare di Sant'Antonino, cass. C. 49, fr. 1*, pp. 85-122; 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)*, pp. 157-97).
- M.S. LANNUTTI, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo», 2008, 1, pp. 3-28, rist. in M. CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3^o vol., *Antologia di contributi filologici*, Lucca 2013, pp. 175-200.
- I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 1^o vol., *Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a cura di R. Antonelli; 2^o vol., *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento diretta da C. Di Girolamo; 3^o vol., *Poeti siculo-toscani*, ed. critica con commento diretta da R. Coluccia, Milano 2008.
- L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2010², capp. 5-6.
- M.S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», 2011, 44, pp. 55-67.
- M. TAVONI, introduzione al *De vulgari eloquentia*, in Dante Alighieri, *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, 1^o vol., *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Milano 2011, pp. 1065-1547.
- J. SCHULZE, *Causae cantandi. Wie man in der frühen Italienischen Lyrik das Singen begründet hat*, «Studi musicali», 2014, 1, pp. 7-40.

