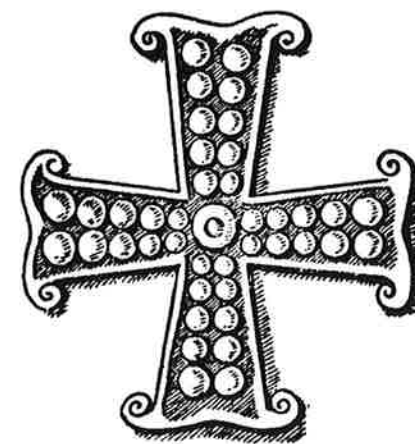


TUDI MEDIO- LATINI E VOL- GARI,

fondati da SILVIO PELLEGRINI



ESTRATTO

VOLUME LVI
2010



CANTUS DIVISIO E PARTIZIONI SINTATTICHE
NELLA CANZONE DECASILLABICA DEI TROVATORI *

Gli studi sui rapporti fra testo e musica in ambito trobadorico, tentati da diversi musicologi negli ultimi vent'anni, non hanno goduto di molto favore presso i filologi romanzi, forse anche perché i loro metodi d'indagine non sembrano ancorati a saldi presupposti storici e teorici. Eppure, come ha chiarito opportunamente M.S. Lannutti, uno di questi presupposti si trova enucleato nei capitoli che Dante dedica alla tecnica compositiva della canzone (*ars cantionis*) all'interno del *De vulgari eloquentia* (d'ora in poi *DVE*, II ix-xii): un presupposto riferibile, in linea di principio, anche alla produzione lirica galloromanza ¹.

Secondo Dante, la tecnica della canzone consisterebbe 'in primo luogo nella divisione della melodia' («primo circa cantus divisionem» [II ix 4]), dove *cantus divisio* è da intendere come struttura musicale soggiacente, di cui la melodia vera e propria – che infatti nel trattato non viene chiamata *cantus*, ma (*soni*) *modulatio*, e glosata «sonus, vel thonus, vel nota, vel melos» (II viii 5) – costituisce una delle possibili realizzazioni sul versante dell'esecuzione (*canendi passio*, distinta dalla *canendi actio* che corrisponde invece all'atto creativo della composizione) ². Alla fine del paragrafo in questione, i tre aspetti costitutivi della strofa di canzone, ovvero struttura musi-

* Questo articolo rielabora un intervento presentato al congresso *La diaspora occitane au moyen âge: la culture occitane en Occitanie et ailleurs* (Londra, 5-7 giugno 2008), organizzato da Simon Gaunt e Ruth Harvey in onore di Linda Paterson: è a loro che vorrei dedicarlo.

¹ Cfr. M.S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di D. Righini, Firenze 1999, pp. 145-169, sp. pp. 148-51; EADEM, "Ars" e "scientia", "actio" e "passio". Per l'interpretazione di alcuni passi del "De vulgari eloquentia", in «Studi medievali», 3ª serie, 41 (2000), pp. 1-38, sp. pp. 13-22. Che il ragionamento di Dante si possa estendere in questo caso alla lirica galloromanza è suggerito dall'esempio danielino a proposito della forma musicale (*modus*) a «oda continua» appaiato alla canzone 'petrosa' *Al poco giorno* (*DVE*, II x 2), la quale sarebbe stata anch'essa intonata su una melodia *continua* (Lannutti ha chiarito infatti che qui Dante non si riferisce allo schema rimico, secondo l'interpretazione vulgata), non per forza composta dallo stesso autore.

² Si veda *DVE*, II viii 2-4: cfr. LANNUTTI, *Dalla parte della musica* cit., p. 150; EADEM, "Ars" e "scientia" cit., pp. 14-16, 23 e sgg.

cale (*cantus divisio*), proporzioni metrico-melodiche (*partium habitudo*) e forma metrica (*numerus carminum et sillabarum*), vengono compendati nella famosa definizione di *stantia*, «sub certo cantu et habitudine limitata carminum et sillabarum compagem», dove *certo cantu* va inteso possibilmente 'melodia ben determinata' non nel disegno melodico, bensì nelle sue componenti strutturali. Con un lieve aggiustamento alla traduzione di P. V. Mengaldo, si potrebbe dunque intendere: 'la stanza è un assieme organico (*compagem*) di versi e sillabe subordinato a una struttura musicale [non 'a una melodia'] ben determinata (*sub certo cantu*) e a una definita disposizione [delle parti]' ³. La stanza, si dice più oltre, è «armonicamente formata per ricevere una data melodia» (II x 2; trad. Mengaldo, p. 211), *quandam odam*, di cui però, come abbiamo appreso, si sia stabilita la «struttura proporzionale» (Lannutti) a monte della composizione del testo verbale.

Nel contributo del 1999, Lannutti si limitava a considerare l'analisi della *cantus divisio* come elemento ecdotico sul piano strettamente formale (restauro della forma strofica e del sillabismo), ritenendo che il componimento poetico sia «indipendente dalla melodia [...] sul piano testuale» ⁴. Si tratta di una posizione cauta e in parte condivisibile. Se è senz'altro vero che questo tipo di analisi consente di operare «scelte oggettivamente motivate» unicamente sul piano formale, credo sia legittimo domandarsi se e in che modo la struttura musicale di base abbia condizionato il testo anche a livello sintattico e retorico, fornendo eventualmente delle indicazioni (non dirimenti) in sede di edizione critica. Un'indicazione autorevole in tal senso proviene da C. Appel, che nel capitolo sulla metrica di Bernart de Ventadorn scriveva:

Leider sind uns die Melodien [scil. dei trovatori] nur von verhältnismäßig wenigen erhalten. Aber etwas von ihnen ist uns geblieben: der syntaktische Aufbau der Strophen. Aus ihm dürfen wir, wenn die Einschnitte an bestimmter Stelle der Strophe widerkehren, auf die Teile der Melodie schließen. Der Umgang der Tornada bestärkt uns gelegentlich in der so gewonnenen Annahme, bisweilen freilich widerspricht er ihr auch ⁵.

³ P.V. MENGALDO (ed.), Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Milano-Napoli 1979, p. 209.

⁴ LANNUTTI, *Dalla parte della musica* cit., p. 157.

⁵ C. APPEL (ed.), Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle 1915, p. civ; ovvero: «Purtroppo si sono conservate relativamente poche melodie trobadoriche; ma qualcosa di esse ci è rimasto: la struttura sintattica delle strofe. Da

Appel, che conosceva bene le melodie superstiti di Bernart, vede cioè una traccia delle divisioni musicali nelle articolazioni sintattiche presenti nel testo verbale. Anche P. Beltrami, in un intervento sulla metrica dei Siciliani, ha utilizzato un dato elementare, e per sua natura 'controvertibile', come la formula melodica per riscontrare che «forme di stanza ambigue dal punto di vista metrico-testuale (formula sillabica e schema delle rime) ricevono una precisa struttura, articolata o meno, dalla melodia», e ha propugnato un'analisi approfondita in tal senso ⁶.

1. In questo intervento vorrei proporre un sondaggio parziale delle eventuali corrispondenze fra divisioni musicali e articolazioni logico-sintattiche all'interno di una tipologia formale rappresentativa del repertorio trobadorico: la canzone di soli decasillabi (circa 345 esemplari di cui 60 con musica). Questa scelta è dovuta in primo luogo alla necessità di delimitare un corpus che attraversi cronologicamente la tradizione lirica occitana e che sia allo stesso tempo formalmente e stilisticamente omogeneo. La monometria costitutiva del tipo permette inoltre di verificare l'assunto di Beltrami che la melodia contribuisca a definire l'assetto testuale della strofa in assenza di altri condizionamenti metrici (sillabismo variabile, schema rimico).

In un recente contributo D. Cepraga ha parlato di «polarizzazione stilistica» a proposito della canzone oitanica in *décasyllabes* ⁷: un fenomeno simile sembra manifestarsi a grandi linee anche nel repertorio occitano. La distribuzione del tipo metrico nei diversi generi poetici mostra in effetti una prevalenza relativa della canzone aulica di argomento cortese-amoroso (292, circa il 40% dei componimenti decasillabici, circa il 30% del genere canzone), cui si accompagna una rilevanza numerica anche delle melodie conservate (60, quasi

questa è lecito dedurre le partizioni della melodia qualora i tagli sintattici ricorrano in determinati punti della strofa. Il numero di versi (lett. il contorno) della *tornada* rafforza a volte la supposizione, altre volte però la contraddice».

⁶ P.G. BELTRAMI, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*, Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di R. Coluccia e R. Gualdo, Galatina (Lecce) 1999, pp. 187-216, alle pp. 198 e sgg.

⁷ D.O. CEPRAGA, *Opzioni metriche e polarizzazione stilistica: la canzone oitanica in 'décasyllabes'*, in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI Convegno triennale della Società italiana di filologia romanza (Padova - Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006), a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova 2009, I, pp. 363-84.

un quarto del repertorio)⁸. Per quanto riguarda il gruppo dei generi satirici e dialogici, anch'esso cospicuo, va detto che al suo interno si riscontrano non pochi casi di imitazioni metriche, talvolta plurime, di canzoni d'amore (notevole è ad esempio che su 10 sirventesi decasillabici di Bertran de Born almeno la metà siano *contrafacta* di canzoni note): si tratta cioè di generi che, come ha osservato Cepraga, «gravitano, per quanto riguarda il loro aspetto metrico-formale, intorno alla *chanson*»⁹. Si rammenti in proposito che una strofa *que solis endecasillabis gaudet esse contexta* è formalizzata già da Dante riguardo alla vocazione 'tragica' del verso in questione, con la precisazione che «Hoc etiam Yspani usi sunt – et dico Yspanos qui poetati sunt in vulgari *oc*», cui segue un esempio illustrativo da Aimeric de Belenoi (9.14)¹⁰. Circa un secolo e mezzo più tardi, anche il Marchese di Santillana non mancherà di attribuire la strofa decasillabica «a la manera de los lemosís», cioè dei trovatori provenzali, nel suo *Prohemio e carta* (1444-49)¹¹.

⁸ Dalla base dati a cura di S. Asperti (www.BEdT.it) si ricava che, su un totale di 745 testi monometrici decasillabici, 345 pezzi appartengono a generi aulici (con musica originale): in part. 292 sono canzoni d'amore di cui 54 con musica, 23 *planhs* di cui 2 con musica, 15 canzoni di crociata di cui 1 con musica, 15 canzoni religiose di cui 3 con musica; 385 pezzi appartengono invece a generi satirici e dialogici (con musica tendenzialmente non originale): in part. 155 sirventesi di cui 5 con musica, 147 *coblas esparsas*, 38 *partimens*, 35 tenzoni reali o fittizie, 10 scambi di *coblas*; i generi coreografici e folclorici (con musica tendenzialmente originale) sono infine poco rappresentati con 5 albe religiose e profane, 4 *dansas*, 2 *baladas*, 2 pastorelle: in tutto 13 componimenti di autori prevalentemente tardi (quinta e sesta generazione).

⁹ CEPRA, *Opzioni metriche* cit., p. 370.

¹⁰ DVE, II xii 3: «Horum prorsus, cum tragice poetari conamur, endecasillabum propter quandam excellentiam in contextu vincendi [nella tessitura metrica] privilegium promeretur. Nam quedam stantia est que solis endecasillabis gaudet esse contexta, ut illa Guidonis de Florentia *Donna me prega, perch'io voglio dire*; et etiam nos dicimus *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Hoc etiam Yspani usi sunt – et dico Yspanos qui poetati sunt in vulgari *oc*: Namericus de Belnui: *Nuls hom non pot complir adrecciament*» (ed. MENGALDO cit., pp. 219-220). Si rammenti che ben otto delle tredici canzoni galloromanze citate da Dante nel trattato sono monometriche decasillabiche (esclusi cioè i quattro testi di Giraut de Borneil e *L'aur'amara* di Arnaut Daniel) e appartengono a trovatori di terza o quarta generazione (Arnaut Daniel, Bertran de Born, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Peguilhan, Folquet de Marselha) e a trovieri loro contemporanei (Thibaut de Chapagne e Gace Brulé).

¹¹ R. ROHLAND DE LANGBEHN (ed.), Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, Barcelona 1997, p. 22: «Los catalanes, valencianos e aun algunos del reino de Aragón fueron e son grandes oficiales d'esta arte [*scil.* della poesia]. Escribieron primeramente en novas rimadas, que son pies o bordones largos de sílabas, e algunos consonavan e otros non. Después d'esto usaron el dezir en coplas de diez sílabas, a la manera de los lemosís».

Ultimamente S. Asperti, tracciando un profilo storico della forma strofica occitana, ha osservato che «l'ampia unità discorsiva costituita dalla strofa di *décasyllabes* consente lo sviluppo di testi elaborati nell'impianto retorico e relativamente articolati sul piano argomentativo»¹². Una osservazione simile si potrebbe riferire anche al testo musicale, dove si nota una maggiore elaborazione del discorso melodico e una tecnica della ripetizione più libera e quindi più sofisticata che in altri ambiti metrico-formali, in linea con quanto sostenuto da G. Le Vot circa i rapporti d'interdipendenza fra organizzazione metrica (tipo di verso e assetto strofico) e formula-rità melodica¹³.

Il sondaggio delle corrispondenze fra divisioni musicali (*cantus divisio*) e articolazioni logico-sintattiche nella canzone aulica di soli decasillabi è per ora limitato a 7 corpora fra i più consistenti degli autori di seconda terza e quarta generazione (ca. 1150-1220), ovvero Bernart de Ventadorn (2 canzoni con attestazioni musicali), Folquet de Marselha (7), Gaucelm Faidit (5), Peire Vidal (5), Arnaut de Maruelh (4), Peirol (4) e Aimeric de Peguilhan (4), grazie ai quali il genere conobbe una repentina affermazione e s'impose anzi come «tipo formale dominante» nella tradizione trobadorica dopo il 1180¹⁴. Si tratta in tutto di 31 canzoni, circa la metà del corpus musicale conservato (60)¹⁵.

¹² S. ASPERTI e M. PASSALACQUA, «Quando eu stava in le tu' cathene»: note da un seminario, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», 14 (2000), pp. 5-24, a p. 10.

¹³ G. LE VOT, *Intertextualité, métrique et composition mélodique dans les 'cansos' du troubadour Folquet de Marseille*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Actes du III^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Montpellier, 20-26 août 1990), édités par G. Gouiran, Montpellier 1992, II, pp. 637-667: «les contraintes qui pèsent sur les formulaires mélodiques sont pour l'essentiel de nature métrique et s'inscrivent à l'intérieur des cadres rigoureux de la strophe et du vers» (p. 641); più avanti si ammette che «la régularité de l'adaptation mélodique indique clairement que le cadre numérique du vers est la contrainte métrique qui pèse le plus fortement sur le matériau musical» (p. 645); e in conclusione si parla di «règles constructives contraignantes qui régissaient l'adaptation des formules mélodiques, les pliant au cadre métrique des poèmes» (p. 647).

¹⁴ Cfr. ASPERTI e PASSALACQUA, «Quando eu stava» cit., pp. 8-10. Notevole che fra i 20 testi trobadorici di soli decasillabi contenuti in canzonieri francesi si annoverino quasi esclusivamente autori di terza generazione fra cui spiccano Folquet de Marselha, Gaucelm Faidit e Peire Vidal con 3 pezzi ciascuno (risp. 155.1, 16, 18, 21, 22; 167.15, 22, 30; 364.4, 40, 49): cfr. CEPRA, *Opzioni metriche* cit.

¹⁵ Oltre ai componimenti qui presi in esame, il corpus include 13 canzoni attribuibili a trovatori di terza generazione (in part. 4 di Raimbaut de Vaqueiras [annotate in R], 3 di Berenguer de Palol [R], 2 di Pons de Capduelh [RX, W], 1 di Beatriz de Dia [W], 1 di Jordan Bonel [W], 1 di Raimon Jordan [W], 1 di Rigaut de

Prima di presentare i singoli rilievi, è bene ricordare che la definizione della formula melodica, basata essenzialmente sulle ripetizioni di frasi musicali, non è univoca, ma dipende dai criteri di analisi più o meno fini adottati dai musicologi¹⁶. Inoltre, la struttura musicale soggiacente (cioè la *cantus divisio*) non è direttamente estrapolabile dalla formula melodica: per individuarla bisogna analizzare i dati musicali disponibili, talvolta in redazioni diverse, tenendo conto anche del ciclo tonale (clausole)¹⁷, delle eventuali rime melodiche, dei casi di rispondenza ritmica, degli intervalli tra le frasi (*differentiae*), ecc. Tali dati vanno confrontati volta per volta con le articolazioni sintattiche del testo verbale, la cui percezione rischia in alcuni casi di essere soggettiva (il parere degli editori non è sempre inoppugnabile). La *cantus divisio* si definisce cioè in base ad una operazione critica, per sua natura discutibile e perfettibile.

2. Significativo è, per cominciare, il caso di Bernart de Ventadorn: la struttura musicale delle canzoni decasillabiche *Be m'an perdut* (70.12) e *Can vei la flor* (70.42), latamente definibile in entrambi i casi come *pedes cum cauda* con netta divisione dopo il quarto verso (*diesis*) sottolineata da ripetizioni strutturali (risp. AB, AB, CDB [mss. GR]; AB, CD, D'ED" [ms. X]), trova delle corrispondenze a livello sintattico e retorico in tutte le strofe (e le *tornadas*) del testo verbale, a garanzia della bontà dell'edizione critica appelliana.

Meno semplice da studiare, e quindi più interessante, è il caso di Folquet de Marselha, cui si attribuiscono 10 testi monometrici decasillabici (41% del corpus) di cui 7 con attestazioni musicali (1 triplice, 5 doppie, 1 unica). Secondo studi recenti di P. Squillacioti e di F. Zinelli, il blocco di sei canzoni decasillabiche d'argomento amoroso che apre la sezione folchettiana nel canzoniere G (di per sé una *Folquetsammlung* musicale) rifletterebbe uno stadio relativamente antico della tradizione manoscritta, riferibile al contenuto del

Berbezilh [W]), 7 canzoni attribuibili a trovatori di quarta generazione (in part. 2 di Albertet [W], 2 di Perdigon [G], 2 di Uc de Saint-Circ [G], 1 di Gui d'Uissel [G]) e 9 canzoni d'amore o religiose di Guiraut Riquier (R).

¹⁶ Cfr. ad es. LE VOT, *Intertextualité* cit., p. 641, secondo il quale «il est difficile pour ne pas dire impossible de délimiter avec une totale précision une formule mélodique».

¹⁷ Sulla rilevanza formale delle note in clausola è incentrato un recente contributo di S. CENTILI e O. FLOQUET, *Macro-structures mélodiques chez les troubadours: pour une grammaire des notes finales*, presentato al IX^e Congrès international de l'AIEO (Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008), di cui si preparano gli atti.

«canzoniere antico» di cui parla Avalor, anch'esso presumibilmente corredato dalla notazione musicale¹⁸. Ricordo ancora che U. Sesini aveva riconosciuto una netta impronta d'autore in questo gruppo di melodie¹⁹, per quanto non si possa escludere che l'omogeneità stilistica vada almeno in parte ricondotta proprio alle «contraintes métriques» della strofa decasillabica²⁰. In queste melodie si osserva comunque una chiara tendenza alla composizione *continua* che implica una certa indefinitezza al livello strutturale, sebbene esistano delle articolazioni interne più o meno marcate²¹. Vediamo nel dettaglio:

BdT *	Incipit (att. musicali)	Divisioni musicali	Divisioni sintattiche	Strofe
155.16	<i>Per Deu, Amors</i> (GR)	ABCD: EFGH	a b b a c' d d c'	3/5 + t
155.1	<i>Amors, merce</i> (G - R)	AB: CD # EFG	a b' a b' b' c c	5/5 + tt
155.18	<i>S'al cor plagues</i> (GR)	ABCDEF G HIL	a b b c c b b c a a	3/5, 2/5 + t

¹⁸ Cfr. P. SQUILLACIOTI (ed.), *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa 1999, pp. 6-16, con le precisazioni di F. ZINELLI, *À propos d'une édition récente de Folquet de Marseille: réflexions sur l'art d'éditer les troubadours*, «Romania», 121 (2003), pp. 501-526, alle pp. 506-515. Nel quadro di una recente indagine sulla tradizione manoscritta di Uc de Saint-Circ, quest'ultimo studioso ritiene probabile che la fonte π individuata da Squillacioti sia in sostanza assimilabile alla «seconda tradizione» di Avalor, i cui rappresentanti (almeno nel caso di Uc de Saint-Circ) avrebbero attinto i componimenti provvisti di musica direttamente dal «canzoniere antico» collocandoli a inizio corpus secondo una tendenza comune ad esponenti di altre tradizioni, quali CR e soprattutto AB: cfr. F. ZINELLI, *La chanson 'Be fai granda follor' (BdT 457.7). Un cas d'attribution controversée et la tradition manuscrite d'Uc de Saint-Circ (avec une note sur l'iconographie de C)*, in «Studi medievali», 3^a serie, 47 (2006), pp. 589-651, alle pp. 630-632. Il rilievo potrebbe avere delle ricadute interessanti per quanto riguarda la tradizione delle melodie trobadoriche, le quali, com'è noto, giungono ai codici attraverso canali distinti da quelli testuali, ma sembrano risalire in ultima analisi ad una fonte scritta comune (notevole in questo senso l'accordo quasi perfetto di GW per le melodie folchettiane) da riferire ai piani più alti del canone avalliano.

¹⁹ Caratterizzato da una «fisionomia di tipo irmico o nomico, per cui le varie composizioni sembrano modellate sulla falsa riga di un'aria fondamentale», secondo U. SESINI, *Folchetto di Marsiglia poeta e musicista* (1938), in *Musicologia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medio Evo*, Bologna 1971, pp. 115-124, a p. 120.

²⁰ Cfr. LE VOT, *Intertextualité* cit., sp. pp. 644-645.

²¹ LE VOT, *Intertextualité* cit., p. 643, osserva in particolare che «dans le type en *oda continua* les relations entre rimes et cadences des phrases mélodiques sont très souvent prédictibles aux deux ponctuations majeures de la strophe: *diesis* et la cadence strophique»; il tipo musicale sarebbe caratterizzato da una «logique floue», volta ad attenuare i criteri di formalizzazione musicale troppo rigidi, come ad es. le ripetizioni strutturali di intere frasi-verso (tipo *pedes cum cauda*).

155.22	<i>Tant m'abellis</i> (G[W]) — (R)	AB CD # EF C'D AB CD # A'E C'F	a b' c a b' b' d d	5/5 + t
155.21	<i>Si tot me sui</i> (GW)	ABCD E FGF'	a b' b' a c' c' d c'	2/5 + tt, 3/5
155.3	<i>Ai! quan gen vens</i> (GR)	ABCD # EFGD'	a b b a c d d c	4/5 + t
155.11	<i>Ja no-s cuig hom</i> (G)	ABC D EF: GH	a a b' a c' c' d d	2/5 + t, 3/5 + t

* Ordino i testi secondo G che rispecchia la tradizione π , composta da otto «canzoni d'amore con notazione musicale» (ed. SQUILLACIOTI cit., p. 15), tutte decasillabiche tranne 155.5 e 14.

LEGENDA. Divisioni musicali. Formula melodica con divisioni musicali;²² l'indicazione del grado d'intensità della divisione musicale (spazio < due punti < diesis) è basata principalmente su ripetizioni strutturali e/o ampiezza degli stacchi melodici fra le sezioni (*differentiae*): cf. note. Divisioni sintattiche h e . Schema rimico (l'apice indica i decasillabi femminili) con divisioni sintattiche prevalenti (qui desunte dall'ed. Stroński)²³: si usa barra e doppia barra quando s'individuano sottopartizioni strutturali (ad es. piedi e *cauda*); la barra verticale spezzata indica divisioni alternative. Strofe. Numero di strofe corrispondenti a tali divisioni sintattiche con l'eventuale avallo delle *tornadas* (a ogni 't' corrisponde una *tornada*).

NOTE. 155.16: *oda continua* con divisione non marcata (*differentia* fra quarto e quinto verso: sol = sol G, la \ fa-sol-la R), scavalcata per due volte dal periodo sintattico nel testo verbale (strofe I e III); 155.1: *oda continua* con divisioni nette (*differentia* fra le due sezioni: quinta ascendente do / sol G, sesta ascendente sol / mi R) sempre rispettate a livello sintattico nel testo verbale; 155.18: *oda continua* con divisioni non marcate (do / re G, sol \ re R; fa / la GR): il settimo verso, in rima melodica col primo (sia in G che in R), funge da 'cheville' sintattico-musicale; 155.22: *oda continua* con ripetizioni strutturali che producono una bipartizione simmetrica della strofa (*differentia* di quarta re / sol G, di sesta do / la R) sempre rispettata a livello logico-sintattico nel testo verbale (vedi *infra*, § 3); 155.21: *oda continua* con divisione simmetrica (re / sol GW) rispettata a livello sintattico in due strofe (II e III, con possibile ritocco alla punteggiatura delle edizioni)²⁴ e ribadita dalle due *tornadas*: la ripetizione di

²² Qui stabilite a partire dalle analisi, limitate a G, di U. SESINI, *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana* (R. 71 sup.), Torino 1942, pp. 106 e sgg., col controllo sistematico degli altri mss. sull'edizione sinottica di H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester (NY) 1984.

²³ S. Stroński (ed.), *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie 1910.

²⁴ La pausa sintattica che ed. Stroński cit., p. 53, introduce dopo il v. 19 (punto e virgola) può essere tranquillamente spostata dopo il v. 20: «Pero no-is cuig, si be-m sui irascutz | ni faz de leis en chantan ma rancura, | ja-l diga ren que no semble mesura; | mas be sapcha c'a sos ops sui perdutz, | c'anc sobre fre no-m vole menar un dia, | anz mi fetz far mon poder tota-via...» (str. III, vv. 17-22). La punteggiatura di Stroński è ripresa nell'ed. SQUILLACIOTI cit.

una frase-verso nella seconda sezione produce una divisione alternativa, rispettata anch'essa in due strofe (I e V), mentre nella strofa IV il quinto verso ('cheville') è sintatticamente isolato; 155.3: *oda continua* «nettamente divisa in due metà [...] con gli incipit dei due membri e le intere frasi-verso finali, identici fra loro» (SESINI, *Le melodie* cit., p. 119), ma la *differentia* è poco marcata (re / fa G) o nulla (re = re R): la divisione è di fatto elusa a livello sintattico solo nella str. III con possibile intento di *mise en relief* musicale del v. 21 («et er merces s'ab eis vostre saber | que m'avez dat – don anc jorn non jauzi – # vos mou tenson ni-us dic mal en chantan!» [vv. 19-21: ed. Stroński cit., p. 49]); 155.11: *oda continua* con partizioni musicali poco nette e divisione sintattica alternativa prima o dopo (*diff.* do / fa) il quarto verso ribadita dalle *tornadas* di 5 e 4 versi.

Da questa ricognizione sul corpus decasillabico folchettiano si ricava che a una maggiore intensità delle divisioni musicali (individuate da ripetizioni strutturali e/o da stacchi melodici ampi) corrisponde una maggiore aderenza e una relativa fissità delle partizioni logico-sintattiche nel testo verbale; viceversa, a divisioni poco marcate della strofa musicale, corrisponde una minore aderenza e dunque una maggiore fluidità sintattica nel testo verbale. Guardiamo adesso i dati relativi a Gaucelm Faidit, anch'egli frequentatore assiduo del genere metrico, per quanto dei 21 testi decasillabici a lui attribuiti (34% del corpus) soltanto 4 canzoni e il famoso *planh* su Riccardo Cuor di Leone (167.22) abbiano attestazioni musicali (doppie o plurime):

167.15	<i>Chant e deport</i> (XGR)	AB CD E: FGH: IL	a b' b' a a c d' d' c c	4/6 + t
167.22	<i>Fortz causa es</i> (XWG η)	ABC: DE: FG HI	a b a c' c' b b d d	4/6 + t
167.30	<i>Jamais nul temps</i> (WGR)	AB: AB C D: C'EF	a b a b c' d c' d d	3/5 + t
167.37	<i>Mon cor e mi</i> (R) — (X)	AB: AB: CDEF AB CD: EFGH	a b a b c' d d c'	4/6 + ttt
167.59	<i>Tant ai sofert</i> (GR)	ABC DE: FG HI	a b b c c d' d' a a	4/6 + tt

Come si vede, le divisioni musicali (per lo più basate sulle analisi di Sesini relative alle melodie del canzoniere ambrosiano) non coincidono sempre con quelle sintattiche maggioritarie, qui desunte dall'ed. Mouzat²⁵ e sancite dal contorno delle *tornadas* (si veda ad es. il *planh* 167.22). Si tratta spesso di melodie del tipo *oda continua* con divisioni musicali poco marcate; ma anche in regime di *pedes cum cauda* (167.30 GWR e 167.37 R) si osserva una *diesis* musicale attenuata, cioè con *differentia* nulla (167.30) o poco ampia (167.37, re / fa R) in corrispondenza dell'inarcamento oltre la *diesis* del secondo piede sintattico: si veda in particolare *Ja mais nuill*

²⁵ J. MOUZAT (ed.), *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris 1965.

temps (167.30), dove il secondo piede musicale (AB) con cadenza sul sol è collegato alla prima frase-verso della *cauda* (C) da una o due note di passaggio (neuma *pes* sol-la / si *GW*, neuma *scandicus* sol-la-si / do *R*). Nel caso di Gaucelm, dunque, persino le divisioni musicali canoniche (come la *diesis* dopo il secondo piede), vengono tendenzialmente eluse e talvolta non collimano con l'articolazione sintattica prevalente delle strofe.

Diversamente, nelle cinque canzoni decasillabiche con musica di Peire Vidal (del quale circa un quarto della produzione è monometrica decasillabica), si osserva una corrispondenza quasi perfetta fra divisioni logico-sintattiche e *cantus divisio*²⁶, che in due casi è realizzata con molta evidenza (364.42 *R*, stacco di sesta ascendente; 364.49 *W*, ripetizione del secondo periodo musicale), negli altri tre è meno netta ma comunque ben percepibile a livello melodico-tonale (364.4, 36) e in un caso anche strutturale (364.40, con ripetizione variata della frase-verso finale). Il dato assume maggior rilievo se si considera che si tratta sempre di composizioni a *oda continua*, che non prevede, a rigore, una divisione strutturale (*diesis*)²⁷. Nel dettaglio:

364.4	<i>Anc no mori (XG)</i> — (R)	ABCD: EFGH ABCD: EC'FG	a b b a c c d d (+ d d)	7/7 - tt
364.36	<i>Plus que-l paubres (R)</i>	AA' BC: DEFG	a b b a c c d d	7/7 - tt
364.40	<i>Quant hom honratz (G)</i>	AB CD: E FD'	a' b' a' b' c c b'	5/7 + tttt
364.42	<i>S'ieu fos en cort (R)</i>	ABCD # EF	a' b' c' d' e' f'	7/7 + ttt
364.49	<i>Tart mi veiran (W)</i>	AB: CD # EF: CD	a b b a c c d d	4/4

Anche in questo caso, come per l'Appel di Bernart, si può inferire che l'editore abbia tenuto conto delle divisioni musicali nel definire l'assetto testuale delle singole strofe (e nell'introdurre la punteggiatura)²⁸.

²⁶ Uso d'A.S. AVALLE (ed.), Peire Vidal, *Poesie*, 2 voll., Milano-Napoli 1960. L'unico caso di discrepanza fra divisione musicale e sintassi verbale (364.40, str. V e VI) verrà discusso più sotto, § 4.

²⁷ L'autonomia musicale, e quindi testuale, delle partizioni strofiche vidaliane (non soltanto in ambito decasillabico) è provata dall'interessante caso di 'citazione' nel *dimeï chant* del trovatore veneto Bartolome Zorzi, *Mout fai sobrieira folia* (74.9), dove la seconda metà di ciascuna strofa è costituita dai primi quattro versi delle strofe ottosillabiche di *Quant hom es en autrui poder* (364.39), la cui melodia presenta in effetti una divisione simmetrica ABCD: EFGH, definibile «in base ai punti d'arrivo tonali» (SESINI, *Le melodie* cit., n. 45), con *differentia* piuttosto ampia (sol / re *GR*, sol / do *W*).

²⁸ Naturalmente ed. AVALLE cit., I, p. LXXVII n. 1, cita lo studio vidaliano di U. SESINI, *Peire Vidal e la sua opera musicale* (1943), in *Musicologia e filologia. Raccolta di studi*

L'impressione che esista un rapporto diretto e proporzionale fra l'intensità delle divisioni musicali e la variabilità delle partizioni sintattiche nelle singole strofe sembra confermata dai dati relativi ad Arnaut de Marueilh, Peirol e Aimeric de Peguilhan, che forniamo in maniera schematica²⁹:

30.3	<i>Aissi cum cel (G)</i>	ABC: DE: FG	a b b a a c c	4/5 - tt
30.16	<i>La grans beutatz (R)</i>	AB: AB': CA'DE	a b b a c' c' d d	3/5 + t
30.17	<i>L'ensenhamens (R)</i>	AB CD EFG	a b' b' c' d e d	4/7
30.23	<i>Si-m destreigne (R)</i>	AB CDE FGH	a b' c c d d e e	4/5 + t

366.3	<i>Ben dei chantar (G)</i>	AB: AB' # CD	a' b' b' c' c d'	6/6 + tt
366.13	<i>D'un bon vers vau (G)</i>	AB CD: E FG ³⁰	a b b c' c' a d	4/6 + tt
366.21	<i>Mout m'entremis (G)</i>	ABC: D: ABC'	a b b c c d d	4/6, 2/6 + t
366.31	<i>Si be-m sui loing (G)</i>	AB CA: C: A''B'	a' b b c c d' d'	4/6 + t, 2/6

10.12	<i>Atressi-m pren (G)</i>	ABCD: EF GH	a b b a c' c' d d	4/5 + tt
10.15	<i>Cel que s'irais (G)</i>	ABCD: EF GH	a b b a c' c' d d	5/6
10.25	<i>En amor trop (GR)</i>	AB: AB' # CD EF	a a a a b' b' b' b'	5/5 + tt
10.27	<i>En greu pantalès (G)</i>	ABCD: EFG	a b b a a c c	3/5 + tt

Se i rilievi presentati fin qui sono attendibili, si instaurerebbe un sottile gioco di corrispondenze fra struttura musicale e articolazioni sintattiche del testo verbale, non limitato alla strofa d'esordio – l'unica annotata nei codici musicali – ma esteso a tutte le strofe del componimento. Il fenomeno potrebbe essere interpretato come indizio di una relativa aderenza, quanto meno nei punti nevralgici, cioè di rilievo strutturale, fra le melodie conservate e la 'volontà' del trovatore (o di un musicista che operava in stretta sinergia con lui).

sul ritmo e sulla melica del Medio Evo, Bologna 1971, pp. 125-163, che comprende l'analisi melodica dei dodici pezzi con musica.

²⁹ Derivo le indicazioni circa le divisioni sintattiche risp. da R.C. JOHNSTON (ed.), *Les poésies du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris 1935; S.C. ASTON, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge 1953; W.P. SHEPARD, F.M. CHAMBERS (edd.), *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (IL) 1950.

³⁰ Per SESINI, *Le melodie* cit., n. 47, la divisione di questa strofa musicale cadrebbe dopo il terzo verso sulla base delle rime melodiche fra i vv. 1 (A), 3 (C) e 7 (G); eppure tali rime, collocate alla metà dei 'piedi' melodico-sintattici (a b, b c'), non sembrano avere valore strutturale, a differenza delle cadenze sul do grave delle frasi-verso B (2) ed E (5), dopo le quali si osserva una *differentia* risp. di terza (do / mi), che segnala lo stacco fra i 'piedi', e di quinta (do / sol), che isola un distico finale melodicamente coeso e spesso sintatticamente autonomo. La divisione, relativamen-

3. Cercherò ora di illustrare, tramite due esempi, la potenziale utilità in sede di ricostruzione testuale di una struttura musicale (*cantus divisio*) definita in base alle attestazioni disponibili. Il primo esempio riguarda l'illustre canzone folchettiana *Tant m'abellis* (155.22), trädita da ben 25 testimoni e unica con musica, in triplice attestazione (GRW), fra le 11 canzoni occitane citate da Dante in *DVE*, II vi 6, come esempio di «suprema constructio»³¹. La musica presenta una netta partizione strutturale della strofa realizzata in maniera diversa da *G* e *R* tramite ripetizioni di intere frasi-verso, rispettivamente in coda alle sezioni (...CD: ...C'D) o in apertura di frase musicale (A... C...: A'... C'...), e da cadenze sospensive o conclusive in fondo alle coppie di versi:

AB CD: EF C'D G(W)³²
 AB CD: A'E C'F R

La *differentia* alla 'diesis', dopo il quarto verso, è relativamente (quarta asc. re / sol *G*) o assai marcata (sesta asc. do / la *R*), e inoltre *G* presenta rime melodiche ai vv. 2: 5: 6 (in corrispondenza dei decasillabi femminili, rima b) e rispondenze ritmiche ai vv. 2: 6. Secondo Sesini, da cui derivano i dati relativi a *G*, si tratta di una «struttura assai complessa e molto organica», mentre *R*. Monterosso, sempre riguardo alla redazione *G*, sottolineava la «divisione della *cobla* in due metà uguali» e la «compattezza tonale dell'insieme»³³.

A questa chiara bipartizione della strofa musicale corrisponde nel testo uno snodo logico-sintattico evidenziato, oltre che dal contorno della prima *tornada* (le due successive sono 'a scalare'), da un artificio retorico presente nelle strofe interne e non registrato dagli editori, ovvero il collegamento per *capfinidad* fra le due partizioni strutturali nelle strofe II («que ja non er *vencutz* ni el no vens; || *vencutz* si er...» [vv. 12-13]), IV («et a *mon dan* vezon trop sotilmens; ||

te marcata, dopo il v. 4 (D) è realizzata tramite una cadenza sospensiva sul la, dopo la quale la linea melodica assume un diverso andamento, per terze discendenti (do, la, si, sol), al principio della seconda sezione strutturale.

³¹ Cfr. ed. MENGALDO cit., p. 184 n. 2. Si veda da ultimo P. SQUILLACIOTI, *Folchetto di Marsiglia 'trovatore di Dante': "Tant m'abellis l'amoros pessamens"*, in «Rivista di letteratura italiana», 11 (1993), pp. 583-607.

³² L'attestazione di *W*, identica alla redazione *G* tranne poche note di passaggio, s'interrompe dopo la sesta sillaba del v. 4 a causa di un guasto meccanico (cfr. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies* cit., pp. 100* e sgg.).

³³ Cfr. risp. SESINI, *Le melodie* cit., n. 4; R. MONTEROSSO, «Struttura musicale», all'interno della voce *Canzone*, in *Enciclopedia dantesca*, dir. da U. Bosco, Roma 1984.

mos dans non es...» [28-29]) e forse anche, con figura etimologica, III («ans m'er semblan que-l *partam* egalmens; || pero, si-us platz qu'az autra *part* me vire» [20-21]); mentre nelle strofe estreme la seconda partizione è introdotta da dispositivi d'attacco come *qu'adonc* (str. I, v. 5), *pero* (V, 37, come del resto anche III, 21)³⁴.

Alla luce di questi dati risultano improbabili le interpretazioni che della prima *cobla* danno due opere di riferimento, rispettivamente di taglio divulgativo e scientifico, come l'antologia di M. de Riquer (1975) e l'edizione critica del trovatore a cura di P. Squillacioti (1999). Rileggiamo intanto il testo di Stroński con la relativa traduzione, sintatticamente conforme alle divisioni musicali:

		10	<i>G</i>	<i>R</i>
1	Tant m'abellis l'amoros pessamens	a	A	A
2	que s'es vengutz e mon fin cor assire	b'	B	B
3	per que no-i pot nuills autre pes caber	c	C	C
4	ni mais negus no m'es dous ni plazens,	a	D (-re)	D (-do)
5	qu'adonc viu sas quan m'aucizo-l cossire	b'	E (sol-)	A' (la-)
6	e fin'amors aleuja-m mo martire	b'	F	E
7	que-m promet joi, mas trop lo-m dona len,	d	C'	C'
8	qu'ap bel semblan m'a trainat longamen.	d	D	F

'Le souci d'amour qui est venu se mettre dans mon cœur fidèle me plaît tellement que nulle autre pensée n'y peut plus trouver place et aucune ne m'est plus agréable et plaisante; car je vis bien portant alors que les soucis me tuent et un amour délicieux m'allège mon martyre; il me promet le plaisir, mais il me le donne trop lentement, car il m'a longtemps attiré par de belles apparences'³⁵.

Nell'antologia di Riquer, che adotta il testo Stroński ma segue

³⁴ Continuo a usare l'ed. Stroński cit., II, p. 15, osservando che una parte della tradizione ha *e s'a vos platz* al primo emistichio del v. 21 (ABDEGPSIKQW), per so al v. 37 (ABDGPSECM): entrambe queste lezioni si trovano a testo nell'ed. SQUILLACIOTI cit., il quale adotta *A* come ms.-base.

³⁵ Ed. STROŃSKI cit., p. 120. Un'altra soluzione interpretativa rispettosa della *cantus divisio* è quella proposta a suo tempo da A. CAVALIERE, *Cento liriche provenzali (testi, versioni, note, glossario)*, Bologna 1938, p. 151, che riproduce il testo Stroński: «Mi piace tanto l'affanno d'amore, che esso è venuto ad assidersi nel mio cuore fedele e pertanto non vi può trovar posto nessun altro pensiero, né alcun altro m'è più dolce e piacevole. Infatti io vivo bene quando gli affanni mi uccidono e perfetto amore allevia il mio martirio...». L'ammissione dell'ultimo editore che «Cavaliere 1938 ritiene giustamente consecutivo il *que* di v. 2 e semplice cong. quello di v. 3 'e pertanto'» (ed. SQUILLACIOTI cit., p. 147 n. 1-8) non ha poi séguito, come vedremo, nella sua traduzione, dove egli si attiene per questo punto a Stroński.

un suggerimento esegetico di K. Lewent, si considerano invece incidentali i vv. 3-4 e si rigetta la consecutiva introdotta dal *Tant* iniziale al v. 5, dopo la divisione strutturale: 'Tanto me agrada la amorosa preocupación que ha venido a aposentarse en mi leal corazón (porque no puede caber en él ningún otro pensamiento ni otro alguno me es dulce ni agradable), que vivo sano cuando me matan los afanes y alivia mi martirio leal amor...' ³⁶. Contravviene alla *cantus divisio* anche la recente traduzione di P. Squillacioti, che ritorna a Stroński per l'individuazione della consecutiva ma sposta la divisione logico-sintattica della strofa tra il v. 5 e il v. 6, introducendo un punto e virgola dopo il rimante *cossire* nel testo critico: 'Tanto mi piace l'amoroso pensiero che nel mio fino cuore si è venuto a mettere tanto che non può entrarci alcun altro pensiero, e nessun altro mi è dolce e piacevole, che vivo sano quando mi uccidono i travagli; e fino amore allevia il mio tormento e mi promette gaudio, ma troppo adagio lo concede poiché con bell'aspetto mi ha trascinato a lungo' ³⁷. L'ampliamento del primo periodo fino a comprendere il v. 5 e la conseguente scissione sintattica dei vv. 5 e 6 non sembrano conciliabili con lo stacco musicale ('diesis') fra i vv. 4 e 5 e con la coesione melodico-tonale della frase che abbraccia i vv. 5 e 6. Le proposte interpretative di Frank-Riquer e di Squillacioti relative alla famosa *cobla* d'esordio folchettiana possono essere messe in dubbio sulla base di una divisione musicale marcata e rispettata in tutte le strofe del componimento.

L'altro esempio riguarda la strofa V della canzone *Ben dei chantar* di Peirol (366.3), che nell'edizione Aston prevede una pausa sintattica dopo il terzo verso: «Bona domna, calque fals'entresseigna | me faitz sivals, don m'alegr' e m'esclaire | puis connoissetz que no m'en puosc estraire! | Ab bel semblan baissatz lo mal qu'ieu sen

³⁶ M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, I, p. 589. Una traduzione simile, indotta dal parere di K. Lewent che i vv. 3-4 non sarebbero altro che una «Erläuterung» del v. 2, era stata già proposta da I. FRANK nella sua antologia *Trouvères et Minnesänger. Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XII^e siècle*, Saarbrücken 1952: cfr. ed. SQUILLACIOTI cit., p. 147, nota ai vv. 1-8.

³⁷ P. SQUILLACIOTI (ed.), *Folquet de Marselha, Poesie*, Roma 2003, p. 69, che riprende con alcuni ritocchi quella pubblicata a p. 141 dell'*editio maior* col seguente commento: «Secondo la mia traduzione, la *cobla* è divisibile in due parti: la prima, che copre i vv. 1-5, contiene la dichiarazione della diffusa presenza dell'amore (1-3) e del suo potere salvifico (4-5); la seconda (6-8) ribadisce le virtù 'terapeutiche' della *fin'amor* accanto alla constatazione della sua scarsa disponibilità» (p. 147, nota ai vv. 1-8).

| qu'aissi-m podetz trahinar longamen, | e de mon cor, qu'avetz tot, un pauc rendre» (vv. 25-30) ³⁸. Sulla base di una struttura musicale chiaramente definibile come *pedes cum cauda* (AB: A'B' # CD [G], l'intervallo alla *diesis* è di quarta, mi / la), rispettata nelle altre strofe del componimento e ribadita dalle due *tornadas*, si può ipotizzare che la pausa logico-sintattica vada spostata dopo il quarto verso, in corrispondenza della *diesis* musicale:

- 25 Bona domna, calque fals'entresseigna
- 26 me faitz sivals, don m'alegr' e m'esclaire,
- 27 puis connoissetz que no m'en puosc estraire,
- 28 ab bel semblan baissatz lo mal qu'ieu sen;
- 29 qu'aissi-m podetz trahinar longamen
- 30 e de mon cor, qu'avetz tot, un pauc rendre.

In questo modo s'individuano tre periodi in progressione logica corrispondenti alle divisioni musicali: nel primo periodo (vv. 25-26), che inquadra il primo 'piede', all'invocazione iniziale fa seguito una richiesta contenuta nella principale esortativa, a sua volta seguita da una relativa: 'Buona signora, fatemi almeno qualche falso segnale di cui mi possa rallegrare'; nel secondo periodo (27-28), corrispondente al secondo 'piede' musicale, si trova quindi una causale connessa tramite un pronome prolettico a un'altra esortativa (che specifica la richiesta iniziale): 'poiché sapete che non me ne (*en* = *lo mal* 28) posso distogliere, con uno sguardo gentile diminuite il male che io sento'. Nel distico conclusivo (*cauda*) si spiegano le finalità della richiesta: 'che in questo modo mi potete tenere sottomesso a lungo e (mi potete) anche restituire un po' del mio cuore, che possedete tutto'.

4. Se in alcuni casi le partizioni musicali servono a guidare la definizione del testo critico, in altri ci possono informare sull'eziologia delle varianti nella tradizione manoscritta. Come abbiamo visto nella tabella relativa ai componimenti decasillabici con musica di Peire Vidal, l'unica discrepanza fra divisioni musicali e sintattiche s'incontra all'interno della canzone *Quant hom honratz* (364.40), annotata

³⁸ Ed. ASTON cit., II, pp. 41 e 42: «Fair lady, at least give me some sign, false though it be, whereby I may rejoice and be cheered, for you know that I cannot do without it. Lessen the grief that I feel with a gentle glance, for thereby can you keep me long enthralled and give me back a little of the heart which is entirely yours».

unicamente nel ms. G (a c. 41r). La divisione strutturale dopo il quarto verso è qui realizzata da una cadenza sul tono fondamentale e dalla ripresa variata della frase-verso finale delle due sezioni (AB CD: E FD'; a' b' | a' b' || c c b'), tuttavia la *differentia* fra il quarto e il quinto verso musicale è nulla (do grave = do grave)³⁹; si tratta cioè di una divisione relativamente marcata, che ammette un margine di libertà al livello logico-sintattico. Nella strofa VI troviamo infatti che il periodo si estende oltre la 'diesis' con una subordinata relativa (v. 40), mentre la cong. avversativa *mas* introduce il distico finale, sintatticamente isolato: «que loignat m'a de la paubr'esperansa, || don ieu era a las oras joios; | mas era sui d'amor e de joi blos, | s'ap gaug entier no m'en fai acordansa» (vv. 39-42)⁴⁰. Più audace sarebbe il caso della strofa V, alquanto tormentata nella tradizione manoscritta, che presenta una pausa logico-sintattica dopo il terzo verso:

- 29 Ill es tan doussa, franc' e plazenteira
 30 ab cortes digz et ab bella semblansa,
 31 per qu'ieu non ai poder que m'en sufeira.
 32 Plus que l'auzels qu'es noiritz lai part Fransa,
 33 quant hom l'apell' et el respon cochos
 34 e sap qu'es mortz, par mon cor voluntos
 35 als mils cairels, qu'ap sos bells huelhs mi lansa.

Stando all'apparato, la ricostruzione di Aalle si basa sulla testimonianza di *IK* e *PS*, esponenti rispettivamente della «prima» e della «terza tradizione», mentre i discendenti della «seconda tradizione» (nella fattispecie *T*, *EJD* e *GQ*) correlano la comparazione introdotta da *plus que* (v. 32) non alla frase principale, ossia «par [da parar]⁴¹ mon cor voluntos | als mils cairels» (vv. 34-35) 'offro il mio cuore desideroso alle mille frecce', bensì alla precedente consecutiva

³⁹ Secondo U. Sesini, che non considera l'identità parziale di D e D' (ammessa invece da E. AUBREY, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis 1986, p. 159), la strofa melodica è «divisibile, in base al senso tonale (clausola Si grave - Do), in: AB CD: E FG» (*Le melodie cit.*, n° 43); non aggiunge molto Z. Falvy, che tende a riunire EF nella seconda parte della strofa e vi individua «the melody's broadly phrased peak» (Z. FALVY, *The Music of Peire Vidal and Gaucelm Faidit*, in *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Budapest 1986, pp. 79-208, a p. 114).

⁴⁰ Ed. AVALLE cit., XLII, p. 395.

⁴¹ Il fraintendimento dell'inconsueta forma verbale avrebbe generato le banalizzazioni di *CM* e di *Uc*, mentre *ABDf* leggono *paus* ('espongo') accolto dai precedenti editori: cfr. ed. AVALLE cit., p. 395, apparato.

(v. 31), rispettando così la divisione canonica della strofa⁴². Si veda per esempio la redazione *T*:

- 29 El' es tan dusa, franca e plasentiera
 30 ab cortes ditç et ab bella coindança,
 31 per c'ieu non ai poder qe m'en sofeira
 32 plus ce l'auçell q'e[s] lai noritç par[t] França.
 33 Cant l'om l'apella, cil respon cocios,
 34 sap ce mortç es per sun cor uolentos
 35 a mils qarels c'ab sos bels uoltç me lança.

Secondo Aalle, la modificazione del v. 34 in «sap que mortz es per son cor voluntos» all'altezza di π , cioè del capostipite di *T* e *p* (ascendente a sua volta di *EJD* e di *GQ*), sarebbe stata causata dallo scambio dei vv. 28-35, ossia dei versi finali delle strofe IV e V: «naturalmente la pausa non cadrà più dopo *sufeira* (v. 31), ma dopo *Fransa* (v. 32), e se ne avrà una nuova dopo *voluntos*»⁴³. Questa spiegazione impone però di pensare che l'ordine dei vv. 28-35 sia stato ristabilito in *T*, il quale occupa la posizione più alta nel ramo π ⁴⁴. Rimane da valutare la possibilità che lo scambio di versi, di cui resta una traccia nel testo di *D*, non si sia verificato in π ma più a valle, in *p*, per ovviare all'incongruenza logica del v. 35 secondo la redazione π (testimoniata dal solo *T*). In tal caso l'assetto testuale dei codici risalenti alla «seconda tradizione» potrebbe essere messo in relazione con la divisione canonica della strofa.

Se consideriamo, per concludere, i cinque *contrafacta* sicuri della canzone vidaliana, può essere interessante osservare che nello scambio di *coblas* fra il marchese Manfredi I Lancia (1168-1215) e lo stesso Peire Vidal (285.1 = 364.19, probabilmente ante 1190), il primo elude in entrambe le strofe la divisione musicale del modello, mentre il suo autore vi si attiene nella risposta⁴⁵. Perfettamente aderenti alla *cantus divisio* della canzone si mostrano poi le arti-

⁴² «Ella è così dolce, franca e piacente [...] che io non riesco ad astenermene più di quanto non faccia l'uccello che vive di là dalla Francia; quando lo si chiama, esso risponde in fretta...». L'uccello in questione sarebbe il favoloso lepreto (citato a più riprese da Chiaro Davanzati) che ubbidisce al richiamo d'amore pur sapendo che va incontro alla morte: cfr. l'esauriente nota in ed. AVALLE cit., p. 394; O. SCARPATI, *Retorica del 'trobar'. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, p. 391, scheda la comparazione come «paragone iperbolico».

⁴³ Ed. AVALLE cit., p. 395, nota al v. 34.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 387.

⁴⁵ Cfr. ed. AVALLE cit., XLIV, pp. 415-22.

colazioni sintattiche del sirventese *Ieu trazi pietz* di Peire Cardenal (335.24, in 5 strofe più *tornada*)⁴⁶ e quelle delle *coblas* di Uc de Saint-Circ (457.5 e 22, risp. 2 strofe più *tornada* e 2 strofe)⁴⁷, che probabilmente intonarono le loro imitazioni metriche sulla melodia di *Quant hom honratz*.

5. Dall'indagine qui sperimentata, che andrebbe estesa a un maggior numero di testi con musica per aumentare il suo valore euristico, credo emergano almeno tre punti non trascurabili (anche dal punto di vista metodologico):

(1) L'esistenza di un rapporto direttamente proporzionale fra l'intensità delle partizioni musicali (non sempre definibili sulla base dei tipi formalizzati da Dante) e la rigidità delle articolazioni sintattiche nel testo verbale rende tangibile il concetto dantesco di *cantus divisio* come fondamento strutturale della canzone; se confermato, questo dato potrebbe essere interpretato come un indizio di relativa autenticità delle melodie trasmesse⁴⁸;

(2) In sede di ricostruzione testuale, l'analisi della *cantus divisio* può costituire in alcuni casi un elemento di valutazione complementare per quanto riguarda a) la definizione dell'assetto testuale originario (individuazione delle pause logico-sintattiche e conseguente introduzione della punteggiatura), b) l'analisi retorica del testo (ad

⁴⁶ Cfr. S. VATTERONI, *Le poesie di Peire Cardenal (III)*, in «Studi mediolatini e volgari», 40 (1994), pp. 119-202, alle pp. 143-153. Nell'ultima strofa Vatteroni sostituisce con una virgola il punto e virgola posto dopo il quinto verso (33) dal precedente editore (R. LAUUD, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, Toulouse 1957, LIV, p. 326), rendendo così più fluida la sintassi, nel rispetto della *cantus divisio*. L'articolazione logico-sintattica suggerirebbe anzi d'introdurre una pausa più marcata (ad es. punto e virgola anziché virgola) dopo il quarto verso di ogni strofa.

⁴⁷ Cfr. A. JEANROY, J.-J. SALVERDA DE GRAVE (edd.), *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse 1913, risp. XXI, p. 91 e XVIII, p. 81.

⁴⁸ Sul problema dell'autenticità delle melodie annotate nei canzonieri galloromanzi si veda il recente dibattito tra F. CARAPEZZA, *Tradizione e ricezione musicale dei più antichi testi lirici italiani. A proposito di un libro recente*, in «Medioevo romanzo», 31 (2007), pp. 168-83, alle pp. 177-178, e M.S. LANNUTTI, *Seguendo le "tracce". Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, ivi, pp. 184-198, sp. pp. 192 e segg.; nonché il contributo della stessa studiosa, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, ivi, 32 (2008), pp. 3-28, che in realtà precede il dibattito (cfr. nota a p. 3).

es. *mise en relief* in corrispondenza dell'elevazione melodica dopo la 'diesis'), c) la critica storica delle varianti (innovazioni indotte da partizioni ricorrenti);

(3) A livello storico-letterario, infine, l'individuazione della struttura fondamentale della strofa del testo-modello consente di ipotizzare la pertinenza musicale delle sue imitazioni.

FRANCESCO CARAPEZZA