

**La rima tra filologia, metrica e musica dal Medioevo
al Rinascimento**

Federico Di Santo (Hg.)

**Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin
Band 5**



Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin

Die Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin werden vom Italienzentrum herausgegeben. Die einzelnen Bände sind auf unserer Webseite sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

www.fu-berlin.de/italienzentrum

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/22221>

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den Direktor des Italienzentrums und die Mitglieder des Beirats der Schriften. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin / der Autor dem Italienzentrum ein nichtexklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Webseite des Italienzentrums. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autor*innen.

Die Veröffentlichung eines Beitrags als Preprint in den Schriften des Italienzentrums ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor*innen.

Zitationsangabe für diesen Band:

Di Santo, Federico (Hg.): *La rima fra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento*.
Freie Universität Berlin 2023.

DOI <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-38784>

ISBN 978-3-96110-459-8

Schriften des Italienzentrums – Beirat:

Prof. Dr. Christian Armbrüster

Prof. Dr. Giulio Busi

Prof. Dr. Daniela Caspari

Prof. Dr. Dr. Giacomo Corneo

Prof. Dr. Johanna Fabricius

Prof. Dr. Karin Gludovatz

Prof. Dr. Doris Kolesch

Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss

Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Lektorat: Sabine Greiner, Emanuela Mingo

Wissenschaftliche Beratung: Dr. Selene Maria Vatteroni

Freie Universität Berlin

Italienzentrum

Geschäftsführung

Habelschwerdter Allee 45

D-14195 Berlin

Tel: +49-(0)30-838 50455

mail: sabine.greiner@fu-berlin.de

Inhalt

La rima fra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento

	Seite
Introduzione Federico Di Santo	3
Storia aurorale di <i>rima</i> . Qualche riflessione su una complessa etimologia Paolo Canettieri	7
Internal and External Rhymes in Galician-Portuguese <i>Cantigas</i> . Musical Strategies Manuel Pedro Ferreira	21
“Verba modulationi armonizzata”: l’attendibilità della teoria dantesca della canzone fra schemi di rime e fraseologia musicale Appendice: Risposta alla “Postilla su rima e musica” di M. S. Lannutti Federico Di Santo	40 66
Appunti sulla rima nella satira rinascimentale Ida Campeggiani	76

Introduzione

Federico Di Santo

La storia della rima è una storia intessuta di contraddizioni. Pur essendo stata per circa un millennio il tratto distintivo del linguaggio poetico occidentale, su di essa si è riflettuto poco e per lo più in modo occasionale e asistematico. Nel corso dei secoli, essa è stata apprezzata come potente strumento espressivo e disprezzata perché limita la libertà di esprimersi del poeta; è stata esaltata per la sua musicalità e dolcezza sonora e deprecata per la sua monotonia cantilenante; è stata rifiutata prima in quanto anticlassica, poi in quanto classica, ora perché irrazionale, ora invece perché cerebrale e artificiosa; la si è considerata indispensabile alla versificazione in volgare, ma anche contraria all'essenza della poesia; si è cercato di esibirne la presenza nel testo poetico o all'opposto di attutirne l'effetto e dissimularne la presenza. Essa è parsa insomma un'inutile costrizione oppure uno strumento di creatività, un orpello vuoto o un ornamento essenziale, un banale *jingling sound* o un potente artificio poetico. E in effetti ne condividono l'uso la *Divina commedia* e le più sciocche filastrocche infantili, i testi di Baudelaire e quelli di qualunque *rapper*. Forse nessun altro artificio formale spazia dal sublime fino all'insignificante e al ridicolo con un divario tanto accentuato e spiazzante.

Dietro un atteggiamento così ambivalente e quasi schizofrenico si celano certamente motivazioni di vario genere, ma una mi pare quella determinante: molte delle domande fondamentali relative a questo artificio – alla sua storia così come alla sua funzione – restano a tutt'oggi prive di risposte soddisfacenti. A che cosa serve la rima in poesia? Qual è l'utilità di questo generalizzato effetto d'eco che per diversi secoli ha interessato ogni singolo verso di ogni componimento poetico? E da dove deriva, storicamente, questa prassi in fondo piuttosto bizzarra? E ancora: la rima ha una qualche relazione originaria con la musica, se è vero che le prime tradizioni in volgare a farne un uso sistematico prevedevano di norma l'esecuzione cantata dei testi lirici? Alcuni di questi problemi sono stati discussi, ma senza venirne a capo; altri – come quello della funzione generale della rima in poesia, che pure dovrebbe essere ovvio e preliminare – di norma non vengono neanche presi in considerazione dai non molti studi sull'argomento. In breve, la rima ha dominato per secoli il linguaggio della poesia, eppure non si è prodotta neppure una teoria organica e adeguata di questa rilevantissima figura poetica (quante teorie della metafora sono state elaborate, invece, da Aristotele in poi?). Non stupisce allora, in mancanza non solo di una visione condivisa, ma anche soltanto di un quadro di riferimento, che le riflessioni sulla rima siano state sporadiche, asistematiche, contraddittorie.

Si potrebbe forse pensare che sia stato così perché, in fondo, non c'è poi così tanto su cui riflettere: si tratta di una figura di suono che ha assunto una funzione strutturante a livello metrico e non molto più di questo. Una simile posizione, tuttavia, non è più sostenibile dopo alcune pregnanti pagine sull'argomento dei formalisti russi e poi di Jakobson, Wimsatt, Lotmann e pochi altri.¹ È vero semmai l'esatto contrario: la ragione per cui si è riflettuto così poco sulla rima sta proprio nella sua complessità, nella pluralità di livelli del testo che coinvolge simultaneamente, nell'irriducibile compresenza di banalità e ricercatezza che la caratterizza. Tutto ciò la rende difficilmente circoscrivibile, e analizzabile in modo soltanto parziale e inadeguato entro i confini di una singola disciplina. La millenaria fortuna poetica della rima si spiega proprio perché, lungi dall'essere un mero artificio sonoro e formale, essa è anche molto più di questo. A rimare fra loro, infatti, non sono solo le terminazioni delle parole, i suoni finali della loro struttura fonica, ma anche e soprattutto le parole stesse: questo proietta la rima ben al di là dei confini di una mera figura fonica o metrica, arrivando a coinvolgere in pieno anche la dimensione semantica, con tutte le conseguenze che ciò comporta. La caratteristica più evidente della rima è allora quella che potremmo definire la sua 'trasversalità', che ne fa

¹ ZHIRMUNSKIJ, Viktor: *Rifma, eë istorija i teorija* [Rhyme: Its History and Theory], Petrograd 1923. TYNJANOV, Jurij: *Il problema del linguaggio poetico*, Milano 1968 [1924], 39-42 e 137-152. JAKOBSON, Roman: "Linguistica e poetica", in: *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966, 181-218 [SEBEOK, Thomas A. (a cura di): *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960: 350-377]. WIMSATT, William K.: "On Relation of Rhyme to Reason", in: *Modern Language Quarterly* 5.3 (1944), 323-338, riedito in: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington 1954. LOTMAN, Jurij M.: *La struttura del testo poetico*, Milano 1972 [1970], 146-151.

un artificio per tanti versi unico nel suo genere: essa attraversa cioè il testo poetico un po' a tutti i livelli, da quello fonico e metrico, a quello semantico, e di conseguenza anche retorico, fino a quello tematico e non di rado persino ideologico. A questa importanza e centralità di natura formale corrisponde l'assoluta preminenza che essa ha avuto sul piano storico, tanto da diventare l'artificio che per eccellenza ha contraddistinto il linguaggio poetico dal Medioevo sino al Novecento.

Proprio questa natura trasversale, poliedrica e sfuggente della rima oppone una significativa resistenza ai metodi tradizionalmente impiegati negli studi metricologici, che pure dovrebbero essere l'ambito più direttamente chiamato in causa nella sua analisi: non a caso, le pagine più interessanti sull'argomento sono state scritte da teorici della letteratura più che da metricologi. Questa difficoltà si acuisce tanto più con l'imporsi, negli ultimi anni, di metodi marcatamente statistici e quantitativi in metricologia, in particolar modo in ambito italiano. Lo studio della rima mi pare emblematico nell'evidenziare i limiti di simili approcci: essi infatti tendono di necessità a trascurare gli aspetti non quantificabili dei fenomeni stilistici a vantaggio di quelli quantificabili; il rischio, allora, è che proprio i fenomeni più complessi e sfaccettati, irriducibili al dato numerico se non nei loro aspetti più superficiali, finiscano, in nome di una presunta oggettività statistica, per essere descritti in maniera incompleta, banalizzante, al limite persino distorta.² Questo è appunto ciò che accade per la rima, quantificabile solo se viene ridotta alla sua mera dimensione fonica, perdendo dunque di vista proprio quella sua complessità e trasversalità di cui si è detto che ne fanno uno strumento di grande potenza creativa e per tanti versi unico nel linguaggio poetico. Ad esempio, l'utile distinzione recentemente proposta fra 'background rhyme' e 'foreground rhyme',³ centrale per inquadrare a grandi linee la differenza nell'uso della rima fra la tradizione e la poesia moderna (ma che in realtà percorre in filigrana l'intera storia della rima), fa riferimento a un aspetto irriducibilmente legato al contesto di ciascuna parola in rima: a qualcosa, cioè, che una riduzione delle rime a mere occorrenze da quantificare, per definizione decontestualizzate, non può che obliterare del tutto.

In risposta a questa difficoltà ravvisabile nelle tendenze oggi prevalenti in metricologia – difficoltà acuita dalla natura dell'oggetto di analisi – si è inteso dare alla giornata di studi di cui in questo volume si raccolgono gli atti un taglio del tutto diverso, di tipo marcatamente interdisciplinare. Questo approccio è d'altronde pienamente in linea con quello del progetto di ricerca biennale, finanziato da una borsa Marie Skłodowska-Curie, che è stato condotto dal curatore di questo volume presso l'Institut für Romanische Philologie della Freie Universität di Berlino. Di questo progetto, la giornata di studi in questione costituisce uno dei punti d'approdo finali, insieme a diverse pubblicazioni scientifiche individuali del curatore. Obiettivo del progetto è stato quello di delineare una teoria generale della rima e anche, in una certa misura, di approfondire la sua storia tra Medioevo e Rinascimento, ponendo esplicitamente, anziché eluderle, quelle fondamentali domande sulla sua origine e la sua funzione di cui si diceva sopra. Nel far questo, si è messo al centro della ricerca un interesse teorico piuttosto che meramente descrittivo e analitico, cercando inoltre di integrarlo al meglio attraverso la pluralità di prospettive di un approccio interdisciplinare, che, in risposta alla stessa natura 'trasversale' dell'oggetto di studio, chiami in causa, oltre alla metricologia, anche la teoria della letteratura, la retorica, la semiotica, la musicologia, la filologia e persino la filosofia e la psicoanalisi.

Sulla base di queste premesse, la giornata di studi *La rima tra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento*, tenutasi presso la Freie Universität di Berlino il 22 giugno 2018, è stata ideata e organizzata dal curatore in collaborazione con il prof. Bernhard Huss e con l'ausilio e il supporto tecnico dell'Italienzentrum. Il titolo stesso che le si è dato ne sottolinea appunto l'approccio interdisciplinare. La scelta è parsa d'altronde altrettanto imprescindibile anche al curatore del recente volume collettivo *On Rhyme*, che testimonia di un certo rinnovato interesse per l'argomento che sta forse emergendo anche al di fuori dei confini, spesso piuttosto angusti, della metricologia: "An interdisciplinary approach to rhyme yields

² Per qualche osservazione sull'argomento, cfr. DI SANTO, Federico: "I fenomeni metrico-stilistici sono quantificabili? Problemi teorici illustrati attraverso gli esempi della rima e del distico finale nell'ottava tassiana", in: *Atti del XXIII congresso nazionale dell'ADI*, Pisa, 12-14 settembre 2019, di prossima pubblicazione.

³ BURT, Stephen: "Cornucopia, or, Contemporary American Rhyme", in: BIDDINGER, Mary/ GALLAHER, John (a cura di): *The Monkey and the Wrench: Essays into Contemporary Poetics*, Akron 2011: 59-77, ripubbl. in: CAPLAN, David (a cura di), *On Rhyme*, Liège 2017.

significant results. Just as individual rhymes migrate across genres and cultures, the subject of rhyme crosses scholarly fields”.⁴ L’obiettivo della giornata di studi berlinese era dunque quello di guardare alla rima da una pluralità di prospettive che, pur nei limiti di un numero ridotto di interventi, ne rendesse però il più possibile un’immagine a tutto tondo, suggerendo, senza pretese di sistematicità, la complessità di questa figura poetica. Va da sé che una simile impostazione, con i suoi pregi o con i suoi difetti, è da imputare interamente al curatore e non agli autori dei singoli interventi.

Il contributo di apertura, di Paolo Canettieri (“Storia aurorale di *rima*. Qualche riflessione su una complessa etimologia”), parte da un riesame della controversa etimologia della parola “rima”, nella convinzione che essa sia rilevante per far luce sull’origine, la natura e la percezione che storicamente si aveva di questo artificio: le interferenze che ne emergono, irriducibili a questa o quella alternativa, lasciano intravedere sin dall’etimo della parola quella complessità che abbiamo detto caratterizzare il fenomeno della rima. Manuel Pedro Ferreira (“Internal and External Rhymes in Galician-Portuguese *Cantigas*: Musical Strategies”) adotta invece una prospettiva prettamente musicologica, indagando con precisione le possibili interazioni del fenomeno testuali della rima e della rima al mezzo (e delle rispettive tipologie accentuative) con la struttura melodica e fraseologica delle relative intonazioni musicali nelle *cantigas* galego-portoghesi: egli giunge così alla conclusione che “the music does not necessarily relate to the text in a simple, direct way”, e che invece, anche a seconda del genere, si possono osservare “different melodic strategies, just as in metrics there are different strategies”. Il curatore del volume, Federico Di Santo (“*Verba modulationi armonizata*: l’attendibilità della teoria dantesca della canzone fra schemi di rime e fraseologia musicale”), propone poi una radicale reinterpretazione della teoria dantesca della canzone nel *De vulgari eloquentia* per quanto riguarda il rapporto formale tra strutture rimico-strofiche e melodiche, riesaminando le note discrepanze fra il trattato e le melodie trobadoriche tradite alla luce di un fattore sempre trascurato ma forse decisivo, quello dell’oralità. Segue, a completare la trattazione, un’appendice in cui l’autore risponde punto per punto alle critiche rivolte alla sua ipotesi da Maria Sofia Lannutti in una “Postilla su rima e musica”. Il contributo conclusivo di Ida Campeggiani (“Appunti sulla rima nella satira rinascimentale”) esamina con finezza l’uso della rima nella satira cinquecentesca, concentrandosi inevitabilmente su Ariosto, ma senza tralasciare la breve storia precedente e successiva di questo genere nella letteratura italiana: ne emerge una ricca e dettagliata tipologia dei modi di sfruttare la rima in rapporto alle esigenze stilistico-espressive della satira, che consente anche di cogliere, da una prospettiva prettamente stilistica, alcuni tratti essenziali dell’evoluzione storica del genere letterario. Un quinto intervento di Paolo Di Luca, presentato anch’esso nella giornata di studi sulla rima del 2018, non è incluso in questo volume in quanto pubblicato in altra sede: esso, combinando l’approccio metricologico a quello retorico, ricostruisce entro la poesia trobadorica l’evoluzione storica del *rim dictional*, in cui sulla “funzione di richiamo fonico fra la parte terminale di due o più voci in fine di verso” viene gradualmente a prevalere quella di “figura di parola con uno specifico significato”; concentrandosi dunque in particolare sul *rim derivatiu*, lo studioso toccava uno degli aspetti nodali dell’interazione tra ricercatezze formali e *ornatus* che stanno alla base dell’arte del *trobar*.

Il progetto di ricerca di cui questo volume di atti fa parte è stato finanziato dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell’Unione Europea in base al Marie Skłodowska-Curie grant agreement n. 699899. Il finanziamento è stato poi prolungato per un anno dalla Freie Universität Berlin per consentire di portare a conclusione l’ampio progetto. I ringraziamenti del curatore vanno in primo luogo al prof. Bernhard Huss, direttore dell’Italienzentrum della Freie Universität Berlin, che ha apprezzato e sostenuto il progetto con entusiasmo sin dalla sua prima ideazione, consentendo che fosse portato avanti presso una delle istituzioni più prestigiose e più attive per la romanistica a livello internazionale. Un sentito ringraziamento va anche all’Italienzentrum e all’eccellente organizzazione di Sabine Greiner e del suo staff, che hanno permesso lo svolgersi della giornata di studi sulla rima e la pubblicazione degli atti, nonché a tutti i colleghi del dipartimento (Alice Spinelli, Alessandra Origgi, Irene Fantappiè, Siria De Francesco, Selene Vatteroni, Thea Santangelo, Linda Schmidt, Alberto Comparini, Salvatore Renna, Alan Pérez Medrano, Alexander

⁴ CAPLAN, David, Introduzione a CAPLAN (a cura di), *On Rhyme*, 2017, 7.

Winkler, Daniel Melde, Gerd König e altri), con i quali si è subito creato un clima di amicizia ma anche di proficua discussione scientifica, e infine all'aiuto sempre indispensabile di Kerstin Gesche.

Storia aurorale di *rima*. Qualche riflessione su una complessa etimologia

Paolo Canettieri

Quella dell'etimologia della parola *rima* è una questione annosa, "eine alte Streitfrage" (GÜNTHER 1973: 718). L'evidenza della complessità del problema è data proprio dalle due voci etimologiche che troviamo nel *FEW*: in quella scritta da ZUMTHOR (1964: 385-86) si sostiene la derivazione da *rhythmus*, a sua volta dal greco ῥυθμός; nell'altra, a firma di V. GÜNTHER (1973: 716-19), si riconnette la parola al germanico *rîm*. A queste due ipotesi se ne è aggiunta di recente un'altra, la più economica dal punto di vista sia formale sia fonetico sia evolutivo, che postula, come possibile etimo, il latino *rîma* (ANTONELLI 2004).

In questo saggio, piuttosto che avanzare altre proposte, cercheremo di indagare direttamente i testi, soprattutto quelli più antichi, e di ricostruire la storia primigenia del vocabolo.

Diremo subito che, probabilmente, tutt'e tre gli etimi sembrano concorrere, da un'ottica cognitiva, alla formazione del portato semantico del lemma.

Iniziamo con un passo famoso di Brunetto Latini:

La grant partison de tous parliers est en .ii. manieres, une ki est en prose et .i. autre ki est en risme. Mais li enseignement de rectorique sont commun d'ambes .ii., sauve ce que la voie de prose est large et pleniere, si comme est ore la commune parleure des gens, mais li sentiers de risme est plus estrois et plus fors, si comme celui ki est clos et fermès de murs et de palis, c'est à dire de pois et de nombre et de mesure certaine de quoi on ne puet ne ne doit trespasser. Car ki bien voudra rimoier, il li convient a conter toutes les sillabes de ses dis, en tel maniere que li vier soient acordables en nombre et que li uns n'en ait plus que li autres. Après li covient il amesurer les .ii. derraines sillabes de ses dis en tel maniere ke toutes les letres de la derraine sillabe soient samblables, et au mains la vocal de la sillabe qui va devant la derraine. Après ce li covient il contrepeser l'accent et la vois, si ke ses rimes s'entracordent en lor accens. Car ja soit ce que tu acordes les letres et les sillabes, certes la risme n'ert ja droite se l'accent se descorde (BRUNETTO LATINI, *Tresor* 3,10).

L'autore dice che si può discorrere in prosa e in rima e che il discorso poetico è più stretto, come una sorta di strada chiusa da mura e palizzate, secondo i principi di peso, numero e misura. Con questo tritico di origine biblica Brunetto Latini identifica il parlare poetico. Chi vuole rimare in maniera corretta - dice Brunetto - deve contare le sillabe con le dita, in maniera che ogni verso si accordi con gli altri nel **numero**: la parità sillabica deve essere perfetta, nel senso che in nessun verso dovrà esser presente anche una sola sillaba in più rispetto agli altri. Le sillabe quindi debbono essere tutte dello stesso **numero**: il principio dell'isosillabismo rappresenta il primo elemento del tritico. Bisogna poi misurare le due ultime sillabe - dice Brunetto - sempre con le dita, in maniera che tutte le lettere dell'ultima sillaba siano uguali, procedendo nell'equivalenza almeno fino alla vocale della sillaba che sta di fronte all'ultima. Con questa notazione il retore fiorentino indica precisamente quello che noi intendiamo per rima, chiarendoci che le lettere (i suoni, in realtà) debbono essere uguali a partire dalla fine del verso fino alla vocale che precede l'ultima sillaba, cioè, nella poesia italiana, quasi esclusivamente la vocale tonica.

Questo è un passaggio molto importante, perché mostra che, quando scrive, Brunetto Latini ha in testa la versificazione italiana, non la galloromanza: sta cioè pensando e scrivendo sulla base delle sue conoscenze relative alla poesia siciliana e toscana, dove la rima è quasi sempre piana (femminile, avrebbero detto i trovatori).

Inoltre, ci dice il maestro di Dante, bisogna contrappesare l'accento e la voce in modo che le rime si accordino anche per ciò che riguarda l'accento, perché il rischio è altrimenti che si accordino le sillabe, ma l'accento discordi: se l'accento è collocato in una posizione diversa, non ci sarà rima.

Brunetto è il primo che descrive la rima in maniera precisa; diremmo quasi che anticipa le moderne definizioni, se non fosse che parla di "lettere", che sono entità proprie della scrittura, e non di suoni, come sarebbe appropriato facendo riferimento alla *facies* fonetica del verso.

Dante Alighieri, invece, ci fornisce la fondamentale definizione del *Convivio*, dalla quale possiamo partire per condurre alcuni ragionamenti di natura semantica:

Per che sapere si conviene che 'rima' si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente: strettamente s'intende pur per quella concordanza che nell'ultima e penultima sillaba fare si suole; quando largamente s'intende, [s'intende] per tutto quel parlare che [in] numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade (DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, 4 2 12).

Per Dante la parola *rima* ha quindi un doppio significato: come si vede, qui egli riprende la terminologia spaziale e dimensionale (che oppone stretto a largo) del suo maestro Brunetto Latini. L'accezione *strictu senso* riguarda quella "concordanza che nell'ultima e penultima sillaba fare si suole", dove Dante, come il suo maestro, parla di ultima e penultima sillaba, facendo riferimento al concetto di rima così come lo intendiamo comunemente. Il senso lato, invece, riguarda tutto ciò che ha una struttura formale provvista di versi e rime: tutto ciò che riguarda la poesia, quindi, fondamentalmente, tutto ciò che è rimato, può ugualmente esser chiamato *rima*. Quindi per Dante il lemma *rima* ha un duplice significato: sta ad indicare sia la rima sia la poesia.

Poiché quello che ci interessa è il significato stretto del lemma, la domanda che soprattutto dobbiamo porci è la seguente: in quale momento il significante *rima* ha assunto il significato di concordanza dell'ultima e della penultima sillaba? I testi mostrano che si tratta di un fenomeno relativamente recente, che potrebbe essersi generalizzato, se non addirittura prodotto, solo con la poesia toscana.

Nel trattatello poetico di Ripoll, di ambito catalano della fine del XIII secolo (MARSHALL 1972: 104), si dice che "rima es semblanza d'un mot ab altre en la fi cant a las lettres e al accent": vediamo che, sotto questo rispetto, anche il trattato di Ripoll dà una definizione non precisa come quella di Brunetto, ma comunque parla di somiglianza (*semblanza*) di una parola con un'altra nella sua parte finale, avvicinandosi quindi alla definizione della rima che possiamo dire ingenua, popolare, certamente impropria e imprecisa, ma comunque evidentemente riferita al concetto tecnico che ci riguarda.

Veniamo ora alle definizioni delle *Leys d'Amors*, un trattato tolosano del XIV secolo che tenta una razionalizzazione di tutta l'esperienza trobadorica e che, tuttavia, cronologicamente è posteriore alla produzione letteraria di Dante Alighieri (§§ Il 18.3 e Il 2.2):

Rims es certs nombres de sillabas, ajustat a luy autre bordo per pario d'aquela meteysha acordansa, e paritat de sillabas, o de diversa, am bela cazensa e cert compas fayt de certa sciensa [...] En un rim conven que sian duy bordo [...] Bordo es una partz de rima que al may conte XII sillabas [...] una rima, so es l'acordansa final d'alcu bordo (FEDI 2019: 256-57; 234).

Vengono utilizzati due termini: da un lato abbiamo *rims*, che è maschile, da un altro lato abbiamo *rima*, femminile. Per le *Leys d'Amors* la parola *rim*, indica un verso di un certo numero di sillabe accordato con almeno un altro verso per coppie della medesima accordanza: questo concetto, con tutta evidenza, va oltre le accezioni di rima che abbiamo analizzato fino a questo momento: la *rima*, infatti, è una concordanza che riguarda l'accento e la parola, mentre in apparenza *rims* è una consonanza che guarda l'intero verso. Si noti che, invece, quando le *Leys d'Amors* definiscono il termine *rima*, parlano di "acordansa final d'alcu bordo". Sembrerebbe, cioè, che facciano una distinzione fra la concordanza dell'intero verso (il ritmo, appunto) e la concordanza finale – solo finale, si badi – del *bordo*. Del resto questo dato è confermato dalla definizione di *bordo*: "bordo es una partz de rima que al may conte XII sillabas [...] en un rim conven que sian duy bordo": in un *rims*, in un ritmo, quindi, è necessario che ci siano due versi. Credo che su questo punto abbia sostanzialmente ragione BILLY (1989: 9), che ha studiato analiticamente questo problema e ci dice che il concetto di *rims* al maschile va distinto nettamente dal concetto di *rima* al femminile:

Le *rim* est donc défini comme une paire de vers fondée sur une caractéristique commune: lorsqu'il s'agit de l'homophonie finale à partir de la dernière voyelle accentuée, les *Leys* parlent de rim acordans. L'emploi est en fait étendu à un groupe quelconque de vers dont le nombre est déterminé par les propriétés combinatoires de la caractéristique considérée et ne peut par conséquent être défini comme "un ensemble formé de deux vers, et constituant comme tel une unité de cadence" (ZUMTHOR) [...] Le concept de rim ne se voit associer la rime que comme caractère secondaire.

Le *Leys*, a mio avviso, traggono il concetto di *rims* maschile direttamente da quello di *rhythmus*: l'etimologia di questa parola, dal punto di vista delle *Leys* è trasparente, non c'è qui alcuna *Streitfrage* né ragione di

contendere. Si può leggere la stessa definizione, ad esempio, nell'arte poetica anonima pubblicata dal MARI (1899: 395), dove si dice che

Rithmus est oratio sillabarum **certo numero** comprehensa, et dicitur a rithmos grece, quod est numerus latine, velut consonantia in rithmo ubi connumerantur sillabe.

Il dettato è assolutamente analogo a quello delle *Leys*, che si esprimono nei medesimi termini ("Rims es certs nombres de syllabas"). Fatto fondamentale dal punto di vista della storia semantica di questa parola, il trattato pone anche in correlazione, *rhythmus* e *rhythmos* greco, laddove quest'ultima parola, tuttavia, assume un significato erroneo, venendosi a confondere con ἀριθμός.

Così il ritmo è il numero. Si tratta di una paretimologia, di una interpretazione erronea che troviamo presso i latini sin dall'antichità, però è un accostamento semantico e cognitivo che, dal nostro punto di vista, ha grande rilevanza: *rhythmus*, che ha a che fare con lo scorrere (*rhein*) e che in teoria non avrebbe nulla a che vedere con il numero, viene ad assumere, mediante questa paretimologia, un'accezione "aritmetica", nello stabilirsi di una correlazione fra unità che hanno lo stesso peso, la stessa misura, la stessa identità. Si tratta di procedimenti abbastanza normali, che funzionano anche nell'evoluzione della lingua e per cui bisognerebbe fare una casistica d'insieme ma, per restare all'ambito semantico della matematica, si pensi alla parola "algoritmo", che viene dal nome del matematico al-Khwarizmi, ma che viene ad orbitare anch'essa intorno al termine ἀριθμός: numero, ritmo, insomma; così nella testa dei parlanti, anche odierni, se si chiama algoritmo è perché ha a che fare con i numeri. Possiamo dire che vengono a collimare nella nostra mente fattori che vanno dal significante al significato della parola. Questo processo, tipicamente cognitivo, di associazione metasemantica per paretimologie, fondato essenzialmente sulla somiglianza dei significanti, agisce probabilmente nella mente anche al livello dell'etimologia di *rima* (vedi l'ipotesi di Günter): si tratta quindi di un problema che riguarda anche alcune delle categorie metaforiche che hanno a che fare con la lingua.

La stessa cosa si legge in un passo di Giovanni di Garlandia (MARI 1899: 36), dove è ancora più precisa la somiglianza con il passo delle *Leys*: "Rhythmus est consonantia dictionum in fine similibus sub certo numero sine metricis pedibus ordinata". Non c'è dubbio che qui il trattatista stia parlando di qualcosa di molto simile all'oggetto di cui trattano le *Leys d'Amors*: il ritmo è la consonanza di *dictiones*, di modi di dire, di frasi "simili nella parte finale". Giovanni di Garlandia, quindi, sta trattando di quello stesso oggetto, che sostanzialmente è un insieme verbale la cui unità minima è composta di due versi. Un insieme di versi che consuonano, quindi, che si accordano fra di loro e in cui è necessario che il numero delle sillabe sia simile, se non uguale.

Ecco, mi pare quindi sul significato del termine *rims*, utilizzato dalle *Leys* al maschile, non sussistano dubbi di natura etimologica.

Vorrei ora passare invece a *rima* e ripercorrere brevemente alcuni casi in cui questo termine è stato riconnesso al latino *rima* e al verbo *rimari*, secondo la brillante etimologia proposta da ANTONELLI 1998.

Il primo genio che ha messo in opera questa connessione, che è a mio avviso la meglio fondata dal punto di vista scientifico, è Lope de Vega nella *Dorotea*. Il brano in questione è riportato nel *Diccionario de autoridades*, s. v. *rima*:

Composicion de versos en cuyos fines se van correspondiendo unos a otros en consonante. Especialmente se aplica à la composicion que llaman Octavas. Viene del verbo Rimar. Lat. Rhythmus. Lope de Vega, Dorot. fol. 158. Ninguna cosa debe disculpar al poeta: piense, borre, advierta, elija y lea mil veces lo que escribe, que Rimas se llamaron de Rimar, que es inquirir y buscar con diligencia: assí le usó Cicerón y assí Estacio (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 1726-1739, 2: s. v.).

La definizione della *rima* come "composicion de versos en cuyos fines se van correspondiendo unos a otros en consonante", per noi italiani appare normale, sembra essere correlata con la terminologia tuttora in uso nel nostro paese (sappiamo che in spagnolo, invece, il nostro *rima* si traduce 'consonante', le rime non vengono generalmente chiamate *rimas*).

Tuttavia, dice il dizionario, questa parola, che "especialmente se aplica a la composicion que llaman octavas", sarebbe un deverbale di *rimar* e deriverebbe dal latino *rhythmus*. Però, subito dopo, troviamo il

passo in cui Lope de Vega ci dice che “ninguna cosa debe disculpar al buon poeta. Piense, borre, advierta, elija, y lea mil veces lo que escribe; que rimas se llamaron de **rimar**, que es inquirir y buscar con diligencia. Así le usó Cicerón, así Estacio”. Dal punto di vista di Lope de Vega, quindi, *rima* viene da *rimar*, che a sua volta viene da *rimari*, e il significato qui rimane ‘buscar’, quindi – è sempre Lope a chiarirlo – ‘ricercare con diligencia’. Subito dopo, sempre nella stessa voce, si legge “*rimar*: inquirir y buscar, latino *rimari*”, e poi il dizionario, riportando sempre lo stesso passaggio della *Dorotea*, chiarisce: “Pero volviendo a *rimar* o *hallar*, que es lo mismo que *inventar*, y de quien agora en Italia y en España se llaman *rimas* las obras sueltas, la misma voz manifiesta lo que se debe pensar”. Quindi, dal punto di vista di Lope de Vega, la parola *rimar* intesa in senso lato viene dal latino *rimari*: la *rima* è la ricerca di qualcosa.

In questo caso l’etimologia proposta da Lope de Vega è accertata almeno per ciò che riguarda la prima delle accezioni enucleate da Dante Alighieri, quella per cui “largamente si intende”: in questo modo la rima si riconnette al concetto di *inventio*, ed è ricondotta alla nozione che i trovatori individuano, appunto, come *trobar*. Il *trobar* è, *in primis*, ricerca di qualcosa: si **trova** nel momento in cui si **cerca** (su questo ora potremmo aprire un ulteriore capitolo sempre di argomento etimologico: su questo si veda FASSÒ 1999).

Tutti i dati di cui abbiamo trattato fino a questo momento andrebbero quindi connessi insieme, riportati ad un reticolo cognitivo: qui faccio solamente notare che *rimari* latino è un componente che integra, dal punto di vista terminologico, i concetti di ‘trovare’ e di ‘ricercare’. La rima, quindi, da questo punto di vista, sarebbe il corrispondente di quello che i trovatori richiama la *troba*, che viene da *trobar* (‘trovare’). Abbiamo un esempio di questa parola in uno dei trovatori più antichi, Marcabru, che la forma probabilmente come deverbale di *trobar* (293,31):

Ja non farai mai plevina
ieu per la troba n’Eblo.¹

Come si vede, quindi, si può istituire una proporzione per cui *trobar*: *troba* = *rimar*: *rima*.

Si vedano ora i significati che ci dà il Castiglioni-Mariotti (1997) s. v. *rima* ‘fessura, screpolatura, spaccatura’, con brani tratti dai maggiori *auctores* della letteratura latina:

‘fessura, screpolatura, spaccatura’ **Hor.**, Ep. 1, 7, 29 “per angustam rimam repere in cumeram” ‘introdursi in un cestone per un’angusta fessura’ - **Verg.** “naves rimis fatiscunt” ‘le navi si aprono per le falle’ - **Cic.** “rimas agere” ‘fendersi, screpolarsi’ (**Ov.** anche “rimas facere” o “ducere”); **Cic.** “rimas explere” ‘colmare i vuoti’; **Verg.** Aen. 8,392 “igne rima” ‘una striscia di fuoco, un fulmine’; anche fig. **Pl.** “aliquam reperire rimam” ‘trovare una scappatoria’; **Prop.** 4, 1 1, 146 “persuasae fallere rima sat est” ‘se si è proposta di ingannare, le basta il minimo appiglio’; Ter. “plenus rimarum sum” ‘son pieno di buchi, non so tenere segreti’.

Ivi, s.v. rimabundus Apul. M, 2, 5 ‘che osserva minuziosamente’.

Ivi, s.v. rimator **Arn.** ‘ricercatore’.

Ivi, s.v. rimor 1 tr. dep. ‘fendere, spaccare, rompere, aprire’ **Verg.** G. 3, 534 “rastris terram rimantur” ‘rompono le zolle con i rastrelli’; ‘frugare, scavare, sondare’ **Verg.** “(volucres) rimantus prata Caystri” ‘gli uccelli vanno frugando i prati di Caistro’; **Verg.** “rimari epulis” ‘frugare in cerca del cibo’; fig. ‘ricercare, scrutare, indagare’ **Cic.** e al. **Tac.** “omnium secreta rimari” ‘spiare i segreti di tutti’; **Manil.** “rimari (‘cercar di sapere’) commissa”; **Tac.** H. 4, 11 “rimandis offensis sagax” ‘abile a scrutare i malumori’.

Ivi, s.v. rimosus ‘screpolato, bucato, pieno di fessure’; **Verg.** “cumba multam accepit rimosa paludem” ‘la barca piena di fessure lasciò entrare molta acqua della palude’; **Hor.** S. 2, 6, 46 “quae rimosa bene deponuntur in aure” ‘ciò che si può confidare ad un orecchio bucato (che non sa tenere i segreti)’.

Ivi, s.v. rimula ‘piccola fessura’ **Aug.**

Proprio sulla base della documentazione lessicale latina, ANTONELLI (1998) aveva sostenuto che *rima* latino potesse costituire un’etimologia proponibile anche da un punto di vista semantico: poiché si tratta di una fessura, una screpolatura, una spaccatura, allora il concetto di rima può essere connesso con quello di verso.

Infatti, quella di *versus* è una nozione in origine desunta dall’agricoltura: si tratta del solco che fa l’aratro. Il verso poetico era concepito sulla base di un *frame* che potremmo definire ‘bustrofedico’, cioè come

¹ Le citazioni dei testi trobadorici sono tratte da DISTILO 2001. I nomi dei trovatori sono forniti in abbreviazione secondo le convenzioni di FRANK 1953-1957; le cifre che seguono il nome abbreviato fanno riferimento a PILLET – CARSTENS 1933.

qualcosa che va avanti e indietro come l'aratro trainato dai buoi (il *versorium* appunto: SANTANO MORENO 2003).

Il verso, secondo ANTONELLI (1998), si può riconnettere alla nozione di fessura proprio perché è concepibile come qualcosa che si viene a rompere, tagliare, screpolare. Lo stesso meccanismo, proiettato all'interno e non all'estremità versale, dà luogo alla cesura (CANETTIERI 1999b). Da un lato abbiamo quindi la fessura, la screpolatura, la frattura del *continuum* fasico e dall'altro lato l'*inquirir*, la ricerca, l'attività di colui che cercando trova la forma e il contenuto della poesia.

Il passaggio da *rīma* a *rīmari*, dalla fessura al cercare e al ricercare e poi al trovare e al *trobar* potrebbe esser legato alla nozione della *rīma palpebralis*, che comporta lo stringere o il socchiudere le palpebre, per ricercare meglio e scrutare più lungi. D'altro canto, lo vedremo bene connesso anche con lo scrutare attraverso una fessura, al guardare da una fessura all'altra, poiché guardando in essa, ossia scrutando da qualcosa che è fessurato, la visione si ingrandisce.

Ora la domanda è: in che direzione vanno le prime attestazioni della parola *rīma* nelle lingue romanze? Vediamo da un lato *rīma*/*rīme* e dall'altro il verbo relativo, *rīma*/*rīmere* (nel provenzale e nell'antico francese). Le più antiche attestazioni che abbiamo sono quella di Jaufrè Rudel, forse la prima in assoluto, e quella di Philippe de Thaon, probabilmente di poco più tarda:

JauRud 262,3:

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

Philippe de Thaon, Compoz, vv. 113-114:

que unc ne soi rimer
ne raisun ordener.

Nel passo del trovatore il *chantar* è collegato al *so* e al *dir*, il *trobar vers* 'trovare versi' alle *parole* e al *fare* e la *rīma* è collegata con la *razo* e con il fatto di intenderla in sé ('Né conosce come funziona va la rīma, chi non intende in sé la *razo*').

Il problema a questo punto è: cos'è la *razo*? Perché mentre ci è chiaro cosa sia il *chantar* (è il canto); cosa sia il *so* (è la melodia); cosa sia il *vers* (è il prodotto di questa attività); cosa sia il *trobar* (è la medesima attività di composizione); cosa siano i *motz* (le parole) e la locuzione *faire motz* (l'applicare parole alla melodia, al fine di *trobar vers*); invece *rīma* resta in una sorta di indeterminatezza. Avrà qui l'accezione stretta o quella larga (per dirla con Dante)?

Il secondo degli esempi citati, quello di Philippe de Thaon, è inserito in un computo composto intorno al 1120, quindi è anch'esso molto antico, più o meno contemporaneo dell'attestazione rudelliana. Philippe dice di sé "que unc ne soi rimer, ne raisun ordener" 'non so rimare né ordinare la ragione'. È interessante che anche in questo caso *rīmare* sia collegato con l'altro concetto chiave, che è appunto la *ratio*, nella locuzione "ordinare la ragione". Si tratta evidentemente di una professione di modestia, ma quel che ci interessa è che sia il verbo sia il sostantivo nelle loro primissime attestazioni sono collegati con la nozione della *razo*/*raisun*.

A questo punto, sarebbe fondamentale capire cosa significhi per Philippe de Thaon e per Jaufrè Rudel questo secondo termine. Purtroppo, anche in questo caso, esso è passibile di interpretazioni non univoche. Paul ZUMTHOR (1964), l'autore che ha sostenuto l'etimologia di *rīma* da *rhythmus*, lo collegava, con finissima intuizione, ad un passo del *De arte metrica* di Beda (XXIV *De rhythmo*): "Metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione" ('il metro è una ragione provvista di una modulazione, il ritmo è una modulazione senza ragione'). Certo, qui si apre un problema ulteriore, ossia come vada interpretato *modulatio*, ma essendo un termine tecnico della musicologia e della metricologia, questo discorso ora ci porterebbe troppo in là. Un dato che invece Zumthor non adduce, ma che a nostro avviso si potrebbe tener

presente nello studio di questa dittologia, è quello della connessione fra la ragione e la rima, che invece si trova nel dizionario di GODEFROY (1880-1902), s.v. *rime* che così glossava la locuzione “ou il n’y a raison ni rime”: ‘qui est absurd’. A supporto era addotta una citazione da un’opera della fine del XIII secolo: “Veu qu’il n’y a raison ne rime” (*Mist. du Viel Test.* 8765):

La dittologia *rime ne raison* può essere meglio capita leggendo le voci di due importanti dizionari del francese medio e del francese moderno (cfr. ATILF 2020):

DMF, s.v. *rime*

Loc. fig. [Associé a raison en phrase nég. Pour qualifier un comportement déraisonnable et absurde] Rime ne raison. Car se ti yes cheüs en peine Par sa mutation soudeinne, Et quant tu bien la congnoissoies, Estrange, diverse et sauvage [de Fortune], Qui fist chanseller ton corage, Certes, amis, tu n’ies pas seuls ; Car autant en fait elle a ceuls Qui demeurent en paiennime, Sans resgarder raison ne rime, Ne pour toy seul ne fu pas faite, Ne pour toy ne sera deffaite Sa roe qui se fait congnoistre Entre les mondeins et en cloistre. (MACH., R. Fort., c.1341, 93). A l’estat et au port dyable resablèrent. Ne rime, ne raison, ne honneur n’y moustrèrent, Ains faisoient ensy que gent qui empruntèrent (God. Bouillon R.B., t.3, c.1356, 116). Vueilliez consentir orendroit Qu’estre curee selon droit Puist la plaie contagieuse, Qui cueurt si pestilencieuse Que les hommes tous envenime, Si qu’entr’eulx n’a raison ne rime, Par le desir qu’ilz ont d’acquerre Ce qui fait mouvoir entr’eulx guerre, Dont il s’ensuit maulx infinis. (CHR. PIZ., Chem. estude P., 1402-1403, 123). ...che n’est mie bon D’ouvrer trop caudemment, sans rime et sans raison. (Geste ducs Bourg. K., c.1410-1419, 527). Il n’y a ne rime ne rayson En tout quancque vous rafardez. (Path. D., c.1456-1469, 168). LE JUIF. La conscience me remort Et de long temps ay ung remort Touchant nostre loy de juifrie. De nulz seigneurs n’avons support. Crestiens partout ont grant port, Dont j’ay une griefve resverie. (...) Nostre loy est jus Du tout jusque(s) au bas. (...) Pour le vray, je ne sçay que dire : Mon cueur si est tout emply d’ire. Je n’y voy rime ne raison De vouloir nostre loi desdire. (Mir. st Nic. juif, c.1480-1500, 78). Poulles, pigons, chappons de Saint Genis Il y avoit sans ryme et sans raison. (LA VIGNE, V.N., p.1495, 183).

TLFI, s.v. *rime*

Sans rime ni raison. Sans cohérence, sans explication plausible et rationnelle, dépourvu de sens. Ces mots, dont je ne sais même pas le sens (...) me sont venus à la bouche, sans rime ni raison (Proust, Prisonn., 1922, p. 338).

La locuzione è presente nella lingua francese in una frase negativa per qualificare un comportamento privo di ragione e assurdo. Quindi è chiaro che in questi casi (ma probabilmente questo ragionamento potrebbe essere esteso anche a testi più antichi), se qualcosa è privo di rima e ragione, significa che non ha alcun senso, perché è privo di un ordine, di una logica.

È chiaro che *ratio* ha due accezioni, una è simile alla nostra ‘ragione, ragionevolezza’; l’altra ha a che vedere, ancora una volta, con una dimensione aritmetica e – in parte – musicale: si pensi soltanto che, ancora oggi, per dire ‘rapporto’ matematico in inglese si dice *ratio*, perché questo termine è correlato con la ripartizione, la suddivisione, quindi la divisione, la *divisio*: il ragionamento, con le sue partizioni interne, è qualcosa che si tende ad associare con l’aritmetica e con la matematica. Si pensi anche a un altro dato, che adduciamo qui perché rientra in un altro complesso reticolo semantico-cognitivo: le parole *conter* e *racconter*, contare e raccontare, associano la dimensione locutoria e affabulatrice e quella aritmetica (del resto, anche in tedesco troviamo la medesima matrice concettuale con *zählen, erzählen*); fondamentalmente l’azione di contare e raccontare nasce dal suddividere, ripartire una unità più o meno magmatica in struttura episodiche che hanno un loro senso. Ecco, lo stesso avviene nei passi che stiamo analizzando, dove *ratio* ha a che vedere con la ragione, ma anche con la proporzione numerica e la partizione del discorso.

Ora, quindi, che cosa significherà “ni conois de rima co-s va / si razo non enten en si”? Sono molto propenso a credere che qui *rime*, in realtà, vada inteso più nel senso lato fornito da Dante e meno nel senso stretto: la rima sarebbe qui un modo di organizzare il discorso e il ragionamento secondo un principio di corrispondenze e risposdenze melodiche ed armoniche.

Si rilevi infine che nelle due più antiche attestazioni del macrolemma, in un caso il sostantivo *rime* è all’interno del verso e nell’altro il verbo *rimer* è in rima e dà luogo ad una facile rima desinenziale.

Per comprendere perché queste parole hanno avuto fortuna e diffusione, non sarà neppure irrilevante notare come l’elemento che farà sì che la parola *rime* assuma la rilevanza che ha oggi in ambito poetico è proprio il fatto che a un certo punto essa *diviene rima*, cioè si fa rimante, viene posta in rima.

Su questo punto gli etimologi non si sono interrogati affatto: che cosa succede quando la parola *rima* diviene rima? Quando avviene per la prima volta? Sicuramente, l'inventore di questo procedimento metapoetico e metaretorico è il trovatore Raimbaut d'Aurenga, che colloca in rima sia *rim*, come verbo, sia *rim* e *rima* come sostantivi e che produce una notevole messe di attestazioni del lemma anche internamente al verso. Li riporto qui di seguito:

RbAur 389,3:

Tant ai **prim**
mon cor qand **rim**
que · ls adiratz
tem de loing;
[...]
Amors, **rim**
co · s vuoilla **prim**;
pos m'etz de latz
en que poing?
C'ab colp de loing
son pres nafratz;
tot m'es croi
qan d'autre joi
sol me tocatz.

RbAur 389,26:

En aital rimeta prima
m'agradon lieu mot e **prim**
bastit ses regl'e ses linha,
[...]
de la falsa genz qe **lima**
e dech'e ditz (don quec **lim**)
ez estreinh e mostr'e guinha
[...]
Si que · l cor m'art, mas no · m **rima**
ren de foras, mas dinz **rim**;

RbAur 389,40:

Una chansoneta fera
voluntiers laner'a dir;
don tem que m'er a murir
e far l'ai tal que sen sela.
Ben la poira leu entendre
si tot s'es **en aital rima**;
li mot seran descubert
al quec de razon deviza.

RbAur 389,10:

Après mon vers vueilh sempr'ordre
una chanson leu per bordre
en aital rima sotil

RbAur 389,7:

A mon vers dirai chansso

ab leus motz ez **ab leu so**
ez **en rima vil'e plana**
puois aissi son encolpatz
qan fatz avols motz als fatz.

RbAur 392,5:

E si·m saubra·l chantars a mel
ab mon vers qu'ai fait pres d'an nou,
quan guarengals e gingibres
an lur sazo ab mains gasurs,
e Mos Estreups qu'es part Jaca
no faria tal per dos dams,
en aquesta **rima braca**,
ab qu'en fos sieus Acres e Surs,
e de sai Peitaus e Roams.

Si noti che i lemmi relativi assumono tutti i sensi possibili, tranne quello considerato *strictus* da Dante, che poi è quello che ci interessa. Si osservi il caso di Raimbaut d'Aurenga 389,26 ('in questa rimetta sottile, mi piacciono parole lievi e sottili'): Raimbaut pone il termine *rimeta*, diminutivo di *rima*, all'interno del verso, correlandolo subito dopo con un aggettivo rimante di grande pregnanza retorica, *prima* cioè 'sottile', applicando un gioco di *rimas derivatius*. La parola, così, viene messa a interagire fonicamente con *lima-lim* e con *rima-rim*. In questo caso, tuttavia, *rima* non ha il senso tecnico che gli attribuiamo comunemente, ma è un verbo che significa 'fuoriuscire': "no·m rima / ren de foras, mas dinz rim", ('non mi esce niente di fuori, / ma dentro ardo'), dove *rima* è parola che certo proviene direttamente dall'omofono latino proposto da Antonelli 1998 come etimo del termine che ci riguarda. "Mas dinz *rim*": qui il verbo è la prima persona presente di *rimar* che significa 'bruciare' (i lessici rendono questo lemma con termini che stanno addirittura per 'rosolare'). Del resto, il verbo *rimar* viene utilizzato frequentemente in dittologia con *ardre* 'ardere'.

L'utilizzo della parola *rima* in rima porta con sé tutta una serie di lemmi semanticamente importanti: *in primis*, quello che ritroveremo sempre in rima con *rima*, cioè *lima*. Questa parola è fondamentale nella costituzione di un particolare ambiente semiorimico, perché evidentemente si rifà a – e attrae su di sé – tutto ciò che in poesia ruota intorno all'immagine oraziana del *labor limae*, insieme al sistema metaforico che da essa discende: una metafora tipicamente fabbrile, propria della dimensione artigianale del fare poetico. Un ulteriore elemento da tenere nel debito conto è che questa rima *rima* è una rima tecnicamente difficile. Si consideri che i trovatori avevano la straordinaria capacità di distinguere precisamente quelle che loro chiamavano le rime *care*, cioè preziose, dalle altre rime facili, che definivano vili, in quanto reperibili in grande abbondanza.

Le rime care erano quelle preziose in quanto rare, secondo il principio fondamentale per cui "omnia praeclara rara": tutto ciò che è eccellente è raro, poiché è la rarità che dà *valore* alle cose (CANETTIERI 1999a). Tale principio determina l'utilizzazione, da parte dei trovatori della maniera preziosa, ossia quelli che hanno coltivato il *trobar car*, di rime anche molto rare e rarissime. Si pensi che Arnaut Daniel, nella ricerca spasmodica della rima più rara, arrivò a comporre la sestina, in cui i vari rimanti, di fatto, rimano solo con sé stessi: perché erano talmente rare, quelle rime, che non trovavano altre parole con cui appaiarsi: con Arnaut la ricerca della rima più rara porta il *trobar car* alle sue conseguenze più estreme.

Detto questo, si consideri che il rimante *rima* non ha molte parole con cui appaiarsi (SANTINI 2007: 172-82): se ne porta dietro, in provenzale, al massimo una decina (si veda il rimario di SANTINI 2010 con questo dato indiscutibile: pochissimi rimanti in *-ima*, soprattutto se confrontati al numero delle rime facili). La rima *rima* è dunque una rima difficile, utilizzata dagli autori del *trobar car*. Attraverso Raimbaut d'Aurenga e il suo utilizzo di questa parola in rima, si arriva alla metafora fabbrile di Arnaut Daniel in *Ab guai so cundet e leri*, dove *rima* va con *lima* e con la funzione poetica che questo termine ha in Orazio:

ArnDan 29,10:

Ab guai so cuindet e leri
fas motz e capus e doli,
que seran verai e sert
quan n'aurai passat la **lima**,
qu'Amor marves plan'e daura
mon chantar que de lieis mueu
cui Pretz manten e governa.

[...]

No vuelh de Roma l'emperi
ni qu'om m'en fassa postoli
qu'en lieis non aia revert
per cui m'art lo cors e · m **rima**
e si.l maltrait no · m restaura
ab un baizar anz d'annueu,
mi auçi e si enferna.

Ges pel maltrag que · n soferi
de ben amar no · m destoli;
si tot mi ten en dezert
per lieis fas lo **son** e · l **rima**:
piegz tratz, aman, qu'om que laura,
qu'anc non amet plus d'un hueu
selh de Moncli Audierna.

“Quando ci avrò passato la lima”: tutto considerato, il significato metapoetico che esso veicola, la ragione per cui Dante chiama Arnaut Daniel “miglior fabbro del parlar materno”, sta proprio in questo verso. Ebbene, sembra certo che Arnaut Daniel abbia utilizzato qui la parola *lima* proprio perché essa era veicolata in rima da *rima*.

D'altronde, i trovatori usano spesso *rima* insieme a *rim*, giocando sull'alternanza di femminile e maschile e producendo, quindi, un gioco metapoetico di *rimas derivatius*. In un caso una rima femminile, *rima*, in un altro caso una rima maschile, *rim*. Il trovatore Gavaudan ci dice questa cosa in maniera abbastanza precisa:

Gavaud 174,8:

Lo vers dech far en tal rima,
mascl'e femel que ben rim,
qu'ieu trac lo gran de la palha,
de sen qu'om no ss'i empalh;
e meti selhs en bavec
de nescia gent baveca
que tornon dos en amar
per fals'amistat amara.

Questo passo, pur variamente interpretato, è fondamentale perché potrebbe rappresentare la prima attestazione precisa della parola *rima* nel senso stretto di Dante, visto che l'aggettivazione *mascl'e femel*, maschile e femminile parrebbe essere tecnica: nella metricologia galloromanza si distingue la rima maschile (tronca) dalla rima femminile (piana). Tuttavia, va detto che qui Gavaudan non sta parlando di rime maschili e femminili, in quanto i due aggettivi non vanno concordati con *rima*: questo dato è accertato non tanto per il primo termine, che è eliso, quanto per il secondo, che è un termine maschile, perché quell'aggettivo fa *femel* al maschile e *femela* al femminile. E se si aggiunge una “a” il verso ne risulta ipermetro. Quindi questa dittologia *mascl'e femel* è in entrambe al **maschile** e quasi certamente va riferita non alla rima, maschile e femminile, ma al *vers*: quindi ‘il *vers* devo fare in una certa maniera di comporre, e lo devo fare maschile e femminile’: il *vers* non è composto come di consuetudine (molti dei *vers* presentano esclusivamente rime maschili), ma sarà insieme maschile e femminile, “que ben rim”. Anche in questo caso,

quindi, pur prezioso nella storia evolutiva del vocabolo, non ci rende la certezza che la parola *rima* sia da intendere *stricto sensu*. Gavaudan sta spiegando il meccanismo di derivazione strutturale nel componimento, con l'alternanza di versi maschili e femminili derivati gli uni dagli altri (*rim-rima; palha-empalh*); quindi andrà inteso: 'devo comporre il *vers* in questa rima (struttura), con versi maschili e femminili che rimino bene (che siano ben accordati): dopo la premessa i versi che seguono, non solo presentano rime derivative, ma strutture sintattiche con legami di tipo causale o simili (...*de sen...*; ...*de nescia...*; ... *per falsa...*)

Dall'altro canto, la parola, insieme al gioco paronomastico che abbiamo delineato, diviene via via più frequente nei trovatori più tardi, dove si ripresenta con puntuale regolarità secondo le modalità che abbiamo ora tracciato. Se ne possono addurre numerosissimi esempi. Un altro si trova già in Arnaut Daniel.

ArnDan 29,6:

obri e lim
mots de valor
ab art d'Amor
[...]
dreis es lacrim,
arga e rim
qui contr'Amor janglueilla.

Ma ancora più esplicito è Aimeric de Peguillan che se in 10,38 distingue, sia pur in dittologia, la *chanso* dalla *rima*, assumendo quindi del termine la semantica larga, in 10,47 fa proprio il reticolo semiorimico che incorpora in una sola *cobla* la lima, la sottigliezza e l'eccellenza poetica sotto il segno del *trobar car*:

AimPeg 10,47:

Ses mon apleich non vau ni ses ma lima,
ab que fabreich motz et aplan e lim,
car ieu non veich d'obra sotil e prima
de nuilla leich plus sotil ni plus prim,
ni plus adreich obrier en cara rima
ni plus pesseich sos digz ni mieills los rim.
mas el destreich d'Amor, tant no m'escrim,
sui, fe que·us deich, e no m'en val escrima.

Sotto questo rispetto il brano di Aimeric de Peguillan viene così a consuonare con un passo di Raimon de Miraval 406,3, in cui il gioco inaugurato da Raimbaut d'Aurenga viene portato alle estreme conseguenze semiorimiche:

RmMirav 406,3:

Quar etz de pretz al sim
en la plus alta cima,
e de valor al prim
que part las valens prima;
abdos son senes crim
que Beutatz vos escrima;
vas vos mon cor aym
que ren tan non s'ayma,
que tan vos dezir prim,
prima men, que m'aprima;
no faria hom tan prim
fil prim ab prima lima.

E mon cor port la lima
ab que mos cars motz lim,

e · ls fatz en cara rima
quar de car loc los rim;

Ancora Arnaut Catalan 27,2, d'altronde, assume del vocabolo solo l'accezione più ampia:

ArnCat 27,2:

e nulhs om ben non deschanta,
s'en la rima, en qu'om chanta,
non era faitz lo deschans.

Anche Guiraut de Calanso in 243,9, un componimento molto arnaldeggiante in cui "belha razos cara se pert", fa rimare, sia pur a distanza da una cobla e l'altra, *rima* con *lima* ed equivoca fra *cara* aggettivo e *cara* sostantivo (lo stesso procedimento di rima a distaza si incontra anche in Elias Cairel 133,4 e in molti altri testi del *trobar car*). In Bertran Carbonel, "car rims" è associato a *prims* e in un caso sembrerebbe avere senso tecnico:

BtCarb 82,20:

Alcun nessi entendedor,
cais yeu soi dels autres pus **prims**,
an fag coblas en tan **cars rims**
c'om no · y troba respondedor,
don alcus fort se glorifia.
[...]
atressi sel que cobla fa
deu donar **rims** segon razo
que · y puesca hom far responsio.

BtCarb 82,27:

Bertran lo Ros, yeu t'auch cobla retraire
en tant **cars rims** que huey non es persona
qu'en lo semblan respost te pogues faire;

In Cerveri de Girona, infine, il ricorso a questi giochi rimico-retorici e l'uso della parola, in rima o all'interno del verso, sono particolarmente insistiti:

Cerv 434a,14:

Per que, · ls amanz entendenz volh preyar
si 'n mon xantar motz ne rima · s desvia,
que · m rayzo non, c'atretal lor faria.

Cerv 434a,4:

S'auzon lo be dir xantan,
o 'n rima, o pla, ses so,
fujon, e prezon-se tan
que no · ls platz neys c'om for so.

Cerv 434,13:

D'on Catala son repres
que no sabon primfilar
motz, ne rimas afilar;
e s'il an d'autres re pres.

Cerv 434a,43:

Obra subtil, prim'e trasforia
volgra polir si agues prim engeyn;
mas tot ades entayll e plan e lim
homils motz clars, e un leuger sonet
c'ai trayt, notan, d'un armari ses clau,
per far un vers als plasenz agradables.

Si la gentil, ab bel'ystoria
pogues servir, que·ls enemics destreyn,
ab totz los chans e ditz que, dictan, rim,
pus als amics dona joy e tramet,
agra be gran, qu'er, can gari, estau
pus durs que fers, qu'en be no soy estables.

Il più delle volte, d'altronde, come si è intravisto, il sostantivo *rima* viene aggettivato in maniera consona alla sua eminente e propria funzione stilistica. In Arnaut Daniel (29,8) sia ha la "rim'estrampa" e in Guillem de Berguedan 210,21 la "rim'estraigna"; in Torcafol 443,2 la "rima clausa", e in Cerveri 434,15 la "rima trencada" e in 434a,23 la "greu rima ritxa"; sull'altro fronte, non potremo non rilevare la "bella rima" di Guiraut de Calanso 243,9, la "leu rima" di Elias Cairel 133,4 e la "rima corteza" di Aimeric de Belenoi 9,5.

D'altronde, se questa è la situazione presso i trovatori, va detto che i passi antichi delle altre lingue romanze non portano all'individuazione chiara del senso stretto che ci riguarda. Il più vicino è un luogo del *Guillaume d'Angleterre* di Chrétien, dove l'uso dell'aggettivazione tecnica propria della rima (consonante o leonina) potrebbe portarci nella direzione che ci riguarda, senza che però se ne possa essere del tutto certi:

Chrestien se viaut antremetre,
sanz rien oster et sanz rien metre,
de conter un conte **par rime**
ou **consonante** ou **leonime**.

Dubbi anche i riscontri in Marie de France, dove *rime* potrebbe stare anche per 'andamento poetico':

Yonec

Les aventures que je sai
tut par rime les cunterai.

Fables

Mes n'i a fable de folie
u il nen ait philosophie
[...]
a mei ki la rime en dei faire.

Anche nei primi testi della tradizione castigliana, del resto, la dicotomia semantica individuata da Dante pende a favore del significato più largo. Se ad esempio Gonzalo de Berceo nella *Vida di San Millán de la Cogolla* (475b) sembra riferirsi al senso stretto, senza che anche in questo caso se ne abbia la certezza ("Los nomnes son revueltos, graves de acordar, / non los podemos todos **en rimas acoplar**"), nel *Duelo de la Virgen* si riferisce solo a quello largo (v. 4: "querrìa del su duelo componer una **rima**"). Ugualmente, in Juan Ruiz *rimas* va insieme a termini generici del comporre (*Libro de Buen Amor*, § 7): "Compòselo otrosì a dar [a] algunos leçion e muestra de metrificar e rrimar e de trobar; ca [à] trobas e notas e rrimas e ditados e versos, que fiz conplidamente".

Quello che dunque crediamo di poter dire, con questa serie di esempi antichi, è che la questione della nascita e dello sviluppo semantico di questa parola va affrontato in maniera molto più complessa e reticolare di quanto non sia stato fatto. Il processo di formazione di questo lemma, nella sua struttura formale e semantica, non va visto in maniera lineare e monodirezionale, ad esempio procedendo concettualmente da

rhythmus a *rim*, quindi da *rim* a *rimare* e infine da *rimar* al suo deverbale *rima*, ma va studiato piuttosto come un insieme composito, una struttura reticolare in cui alcune parole variamente convergono nel campo associativo costituito dalle serie di rimanti e dai vari costrutti retorici ad esse sottesi. Essi, anche per via letteraria, concorrono a formare una o più nozioni che nella realtà storica vediamo solo nei trattati tardoduecenteschi e trecenteschi di poetica provenzale e in contemporanea nel *Tresor* di Brunetto Latini e nel *Convivio* di Dante Alighieri, e che quindi trovano una sistemazione teorica definitiva solo molto più tardi.

In questo senso, rima e solco, ritmo e *arithmos*, numero e grande campo bianco solcato dal verso, rima come fessura e come poesia, un po' come la rima rara abrasa dalla lima, sono i tanti versanti che agiscono, come un versorio, a solcare la mente dei poeti, collegando fra loro tutte le loro ragioni del comporre, dello scrivere, forse dell'esistere.

Bibliografia

Testi

- CHRÉTIEN: *Guillaume d'Angleterre*, Patrizia SERRA (a cura di), Milano 2018.
- GONZALO DE BERCEO: *Obra completa*, Isabel Uría MAQUA (a cura di), Madrid 1992.
- JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA: *Libro de buen amor*, Giorgio CHIARINI (a cura di), Milano/Napoli 1964.
- Las leys d'amors: Redazione lunga in prosa*, Beatrice FEDI (a cura di), Firenze 2019.
- MARI, Giovanni: *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano 1899.
- MARIE DE FRANCE: *Fables*: Harriet SPIEGEL (a cura di), Toronto 1987.
- MARIE DE FRANCE: *Lais: The Lais of Marie de France*, Claire M. WATERS (a cura di), Peterborough 2018.
- The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, John H. MARSHALL (a cura di), London/New York/Toronto 1972.
- PHILIPPE DE THAON: *Comput (MS BL Cotton Nero A.V.)*, Ian SHORT (a cura di), London 1984.

Studi e strumenti

- ANTONELLI, Roberto: "Tempo testuale e tempo rimico", in: *Critica del testo* 1.1 (1998) 177-202.
- ATILF/Équipe "Moyen français et français préclassique" (2020), in: *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF).
<http://zeus.atilf.fr/dmf/> [ultimo accesso: 11.05.2022]
- BILLY, Dominique: *L'Architecture lyrique médiévale*, Montpellier 1989.
- CANETTI, Paolo: "Lo captals", in: *Quaderni di filologia romanza* 14 (1999) 77-101. (CANETTI 1999a)
- CANETTI, Paolo: *La metrica romanza*, in Piero BOITANI/Mario MANCINI/Alberto VARVARO, *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. 1 *La produzione del testo*, t. 1, Roma 1999, 493-554. (CANETTI 1999b)
- CASTIGLIONI, Luigi/MARIOTTI, Scevola: *Vocabolario della lingua latina*, Torino 1997.
- DISTILO, Rocco: *Trobadors. Concordanze della lirica trobadorica*, Roma 2001.
- FASSÒ Andrea: "Sulle tracce del trovatore", in: *Rivista di Studi testuali* 1 (1999) 109-17.
- FRANK, István: *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- GODEFROY, Frédéric Eugène: *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, 10 voll., Paris 1880-1902.
- GÜNTHER, Veronika: "rim", in: *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. 16 (1973) 718.
- PILLET, Alfred/CARSTENS, Henry: *Bibliographie der Troubadours*, Halle 1933.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de Autoridades*, Madrid 1726-1739.
- SANTANO MORENO, Julián: "Il solco e il verso. Il luogo della metafora", in: *Rivista di filologia cognitiva* 1 (2003).
<http://w3.uniroma1.it/cogfil/solco.html> [ultimo accesso: 11.05.2022]
- SANTINI, Giovanna: *Rimario dei trovatori*, Roma 2010.
- SANTINI, Giovanna: *Tradurre la rima: sulle origini del lessico rimico nella lirica italiana del Duecento*, Roma 2007.
- ZUMTHOR, Paul: "rhythmus" in: *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. 10 (1964) 385-86.

Internal and External Rhymes in Galician-Portuguese *Cantigas*: Musical Strategies

Manuel Pedro Ferreira

It is well known that in Medieval Latin poetry proparoxytonic and paroxytonic rhymes are pervasive, with accents falling respectively on the antepenultimate or the penultimate syllable of a line. Romance poetry kept the paroxytonic variety [p], while the proparoxytonic [pp] gave way to oxytonic verse, accented on the last syllable. The historical connection between these two systems is indirect: in many words the antepenultimate accented syllable became the penultimate and the penultimate, in turn, became the last by apocope. In sonic perception, however, the secondary accent on the last syllable of a proparoxytonic verse prefigures the oxytonic; Latin verse can thus serve as a structural model for later poetry.

Musically, the end of a phrase becomes accented, in a psychological sense, by melodic release or rhythmic pause; its coordination with lexical accent, be it secondary or primary, on the last syllable of a verse can be taken for granted and does not, therefore, require a specific compositional strategy, unless its reinforcement is actively sought by the composer for special effect.

In Galician-Portuguese verse, rising and falling rhymes, oxytonic and paroxytonic, are referred to respectively as *rima aguda* and *rima grave*. I remarked above that the rhyming accent in *agudo* endings is by default a melodic point of reference, even though it often coincides in medieval music with a relatively low note, the tonal goal of the final descending line in a melodic arch. If we want to establish how Galician-Portuguese song related creatively to rhyme, this leaves us the *rima grave* as the central object of our inquiry.

Among the extant Galician-Portuguese troubadour poetry, written between c. 1170 and 1350, we have the original music for only seven *cantigas de amor* (high-register love songs) by King Dinis of Portugal (1261-1325) and six *cantigas de amigo* (female-voiced songs) by Martin Codax (a Galician minstrel, presumably active around 1240-1270); to this narrow corpus more than four hundred devotional songs, the collection of *Cantigas de Santa Maria* devised by King Alfonso X of Castile and León (1221-1284) during the last two decades of his life, can be added.

These genres show different preferences regarding rhyme. Only about 13% of the *cantigas de amor* in the Ajuda songbook¹ have paroxytonic rhymes, a proportion rising to approximately a third among the *cantigas de amigo*, while the *Cantigas de Santa Maria* have a balanced distribution of oxytonic and paroxytonic rhymes.² Not surprisingly, all of the extant notated *cantigas de amor* by King Dinis have *agudo* endings, therefore we can ignore them for the present purposes. In the *cantigas de amigo* by Martin Codax, on the contrary, the first five songs present *rima grave*.³

¹ The *Cancioneiro da Ajuda*, copied around 1300, is the earliest source for the texts of the Galician-Portuguese *cantigas de amor*. Edition: VASCONCELLOS 1904 (reprint 1990).

² PARKINSON 2000: 131-44; MASSINI-CAGLIARI 2015: 164 and Annexes. According to Parkinson, among 413 poems there are 153 just with *agudo* endings, 156 with *grave* endings, and 104 that combine both; however, the distribution changed in time, for nearly 70 per cent of *cantigas* in the early collections use *agudo* rhymes at some point, while only 40 per cent of the last hundred do so.

³ Edition: FERREIRA 1986. New editions of *cantigas* II, III and V, used here, are found in FERREIRA 2018a: 1-35.

1. End-rhyme in *cantigas de amigo*

2.se vis - tes me - u a - mi - go?
 4.se vis - tes me - u a - ma - do?
 6.o por que e - u sos pi - ro?
 8.o por que ei - gran coi - da - do?

Ex. 1a: Martin Codax, *Ondas do mar de Vigo*, phrase two.

It is quite clear that the melodies in the Vindel MS (the notated source for Martin Codax)⁴ do not always aim at, or achieve coordination of musical accent with rhyme accent, which can otherwise be accomplished by means of relative acuity, density, length, or pulse. In *Ondas do mar de Vigo*, the first and most famous of these parallelistic songs, the text underlay in the initial phrase is unclear in the source and can be diversely interpreted; but in the second line (Ex. 1a) we can see that acuity on the accented, penultimate syllable is not contrasted with the preceding passage.

However, in order to understand the composer's decisions, we need to realize that this melody is actually an adaptation of the third psalmodic tone (Ex. 1b).

Ter - ci - um to - num sus - pen - de in me - di - o, et sic - fi - ni - to.

Ex. 1b: Third psalmodic tone, as presented in a treatise by Amerus, *Practica artis musice* (1271)

This tone consists of an intonation formula of three notes G-AC, a reciting tone on C, a medial clause D-C-(C)BA-C – preceded in some versions by the leading motif B-C – presupposing lexical accents on D and B (or on the optional C), and, after a return to the reciting tone, a terminal clause CB-AB-A-G, calling for a lexical accent on the penultimate note. The only lexical accent associated with melodic acuity is the first of the two medial accents; of three syllabic positions having two notes, only one is supposed to carry an accent; and there is no underlying pulse. Thus, the connection between the music and the lexical accents in whatever text is sung with this formula is not immanent, but conventional.

Comparison of this psalmodic tone with the Codax melody, which uses the leading motif twice, reveals that the medial accent is disregarded but there is some effort to anticipate the final accent on “(a)-mi-(go)” to coincide with the melodic peak, and to give it more notes than the preceding syllable. Still, the psalmodic structure and the neumatic style of syllabic articulation tend to override this differentiation attempt.

The case of *cantiga Ai Deus, se sab'ora meu amigo*, the fourth in the Codax series, is not so different, in spite of the fact that it is a free composition (Ex. 2).

1 Ai Deus, se sa - b'o - ra meu a - mi - go

Ex. 2: Martin Codax, *Ai Deus, se sab'ora meu amigo*, phrase one (edition: FERREIRA 1986).

⁴ The following page provides access to the sources of Galician-Portuguese lyrical poetry, including the Vindel MS, written in the late 13th century: <https://cantigas.fcsb.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1308&pv=sim> [last access 31.08.2020].

Here the first line has the last syllable as its melodic goal, not the accented, penultimate one “(a)-mi-(go)”; the only aspects of the music mirroring the placement of the rhyming accent are the extended length and higher density (four notes) on “(a)-mi-(go)” relative to the preceding syllable.

1.Man - da - d'ei co - mi - go
 3.Co - mi - gu'ei man da - do
 5.Ca - ven - meu a - mi - go
 7.Ca - ven - meu a - ma - do
 9.Ca - ven - sa - n'e - vi - vo
 11.Ca - ven - vi - v'e - sa - no

2.ca ven meu a - mi - go:
 4.ca ven meu a - ma - do:
 6.e ven sa - n'e - vi - vo:
 8.e ven vi - v'e - sa - no:
 10.e d'el rei a - mi - go:
 12.e d'el rei pri - va - do:

Ex. 3: Martin Codax, *Mandad'ei comigo*, strophes. Parallelism is seen at work here, as in all the other songs belonging to this cycle. The initial melodic phrase serves semantically equivalent verses (e.g. 1 and 3), but also, due to *leixa-pren* technique, those that first appeared with the second phrase (2 and 4 become respectively 5 and 7).

The second of the songs by Codax, *Mandad'ei comigo*, featuring a freely composed melody (Ex. 3), has the melodic peak coincide with the third syllable in the line (no correspondence between melodic acuity and rhyme); the note-density of each syllable varies only slightly: it tends to be higher on the fourth, antepenultimate syllable; the lexical accent on the penultimate occurs in the middle of a descent and its musical importance depends entirely on the beat, or rather, the hypothesis of a beat return.

1.Mi-a ir - ma - na fre - mo - sa, trei - des co - mi - go
 3.Mi-a ir - ma - na fre - mo - sa, trei - des de - gra - do
 5.A la,i - gre - ja de Vi - g'u é o mar le - va - do,
 7.A la,i - gre - ja de Vi - g'u é o mar sa - li - do,

2.a la,i - gre - ja de Vi - go u é o mar sa - li - do:
 4.a la,i - gre - ja de Vi - go u é o mar le - va - do:
 6.e ver - rá i mi - a ma - dr[e] e o meu a - ma - do:
 8.e ver - rá i mi - a ma - dr[e] e o meu a - mi - go:

Ex. 4: Martin Codax, *Mia irmana fremosa treides comigo*, strophes.

On the contrary, the melody for cantiga III, *Mia irmana fremosa treides comigo* (Ex. 4), uses both acuity and prolongation to underline the penultimate syllable at both “(co)-mi-(go)” and “(sa)-li-(do)”. Correlation between melodic and lexical accents is not so clear in cantiga V, *Treides comig' a lo mar de Vigo* (Ex. 5), because relative pitch does not play a role; we can argue nonetheless that the higher note density and durational weight of “(a)-mi-(go)” relative to the preceding syllable (plus, as far as we can reasonably imagine, the return of a periodic beat) are enough to provide musical reinforcement to the accented, penultimate syllable.

E - no quan - no - me de Ma - ri - a
 de quan - t'al fez Nos - tro Se - nnor
 cin - que le - tras non mais i - á.
 nen que fa - zer po - de - ri - a.

Ex. 6: Alfonso X, *Cantiga de Santa María* nº 70; first two phrases, applied to refrain and *vuelta*.

Turning to the music:⁸ in the first phrase, the same passage (a four-note descending line from C to G) serves two kinds of termination (falling at *Maria*; rising at *Senno*). The music can only stress (by melodic goal or prolongation) the last syllable, or, if we consider the preceding notes, also the antepenultimate. In fact, the final, descending part of the melody fits a hypothetical proparoxytonic model (as in *Ondas do mar de Vigo*). The second phrase ends on AB-A (B being an ornamental plica-note): two long notes, ornamented or not, over the same scale degree, provide a neutral ending. Since notes of equivalent length on the same degree, depending on vocal delivery, can either equalize or easily convey a lexical accent, this accent may indifferently fall either on the last syllable (*á*) or on the penultimate (*i-a*).

If this song can be taken as example of a common practice among Galician-Portuguese songwriters (some of whom certainly collaborated with Alfonso X, himself a troubadour, in building up the CSM collection), we can imagine that in parallelistic *cantigas de amigo* composed according to Mussafia's Law, the music could either privilege the last syllable in the rhyming word, or be accentually neutral.

3. Medial accent in *cantigas de amigo* and internal rhyme

Another feature of the parallelistic *cantiga de amigo* is the importance of accentual verse design, either as an alternative to, or in conjunction with isosyllabic design. This was recently explored by Stephen Parkinson.⁹ Accent was an important feature of Latin rhythmic verse, as uncovered by Dag Norberg, in both line-end and hemistich; this accentual structure was a prerequisite for the development of rhyme.¹⁰ A 12th-century Latin example will suffice, featuring distichs of eight paroxytonic syllables [8p] with regular accents on the third and seventh, developed through *leixa-pren*, a technique that would become pervasive in the *cantigas de amigo*:

Ihesu Christe, miserere,
fac me digne penitere;

penitere fac me digne,
ne eterno tangar igne;

igne tangar ne eterno,
regno frui fac superno.¹¹

In Martin Codax we can examine the musical treatment of the medial accent in four songs: II, IV, V, and VII following the order found in the sources (since the notation in cantiga I is compatible with different text-

⁸ The original musical notation for all the CSM transcribed here can be seen in FERREIRA 2017; available at <http://cesem.fcs.unl.pt/en/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/> [last access 31.08.2020]. The newly edited examples presented here were prepared by Mariana Lima at CESEM.

⁹ PARKINSON 2016: 29-42.

¹⁰ NORBERG 1988.

¹¹ Example taken from the 12th-century treatise *De rithmico dictamine*, cit. by FASSLER 1987: 177.

underlays, and cantiga III has a lacuna mid-way in the stanza). In all of them there is some musical feature that underlines the medial accent. For instance, in cantiga IV, *Ai Deus se sab' ora meu amigo* (Ex. 2), the fourth syllabic position is clearly lengthened by its association with a *virga* (signifying a long note in mensural notation); in cantiga II, *Mandad'ei comigo* (Ex. 3), the third syllabic position receives the higher acuity. It can be concluded that in the *cantiga de amigo*, the music is much more likely to mirror the medial accent than the last one.

Rip Cohen has recently called attention to another aspect of the *cantigas de amigo* that relates them to the evolution of the *muwashshah* in al-Andalus (southern Iberia): in many cases the mid-accent gave rise to an internal rhyme but in the refrain only.¹² We should keep this in mind when we turn to the *Cantigas de Santa Maria* (hereafter CSM) to see how music relates to rhyme and medial accent.

There is an aspect of internal rhyme that is difficult to explore, because the only example of this aspect identified so far is found in the *Cancioneiro da Ajuda*, a medieval songbook that was never completed; as a consequence, the music was never entered in the space reserved for it. One cannot study the music here except indirectly. I did examine in this *Cancioneiro* the blank spaces occurring within the first stanza of *cantigas de amor*. These are very interesting, because sometimes there are spaces left between two syllables in the same word, and we can say with assurance that these spaces were meant to allow the writing of an extended group of notes (a melisma) over the first of these two syllables; otherwise the copyist would not have divided a word in a line. I remarked that although these melismas normally coincide with the penultimate syllable of a rhyming word, be it *rima grave* or *rima aguda*, there was an internal, inter-strophic rhyme being marked in the same way.¹³

In fact, in the poem by Vasco Gil, *Non soube que x'era pesar*, the word that ends the first half of the stanza is *viver*; its last syllable is written in the manuscript as *ve_r*, implying a prolonged *e* (a melisma sung at this point) and the paragogic articulation of the final *r* (*r^e*). Counting the total number of syllables in the strophe, the placement of the melisma is mathematically exact, but puzzling. Why would the mid-point of the strophe require a sonic marker? It just happens that the mid-syllable in all three strophes carries the sound either of rhyme *ér* (with vowel sound /ɛ/) or of rhyme *êr* (with vowel sound /e/);¹⁴ together with the corresponding external rhymes, including the *fiinda* lines at the end of the poem, a palindrome is formed: *êr êr êr êr / ér ér ér / ér êr êr êr*. The line carrying the central *ér* rhyme atypically starts a new syntactic period and rephrases the triggering idea or *razon* of the poem (being spared of the pains of love). Thus the central melisma serves as a key to deciphering an unusually sophisticated poetic structure.

4. End-rhyme and medial accent in the *cantigas de Santa Maria*

The typical approach to rhyming segments among King Alfonso's cantigas is exemplified by CSM 153. The poem has short lines of either seven or five metrical syllables, the former featuring *rima aguda*, the latter *rima grave* (in short, according to Franco-Italian and Portuguese academic convention: 7 or 5):

*Quen quer que ten en desden
a Santa Maria,
gran mal lle verrá poren.*

Daquest' avêo assi,
temp' á, en Gasconna,

¹² COHEN 2014, at <https://blogs.commonsgorgetown.edu/cantigas/> [last access 31.08.2020]. The pioneering role of the refrain in the emancipation of the hemistich from its 15-syllable frame had already been remarked by LAPA 1965: 188.

¹³ FERREIRA 1998: 47-61, translated in ID. 2009: 49-70, at 54-56. See also *ibidem*, 120-129.

¹⁴ On the systematic distinction between the two kinds of rhyme in Galician-Portuguese, see MONTERO SANTALHA 2002: 107-143.

que hũa dona ouv' y
de pouca vergonna,
(etc.)¹⁵

This is equivalent to the alternation of 7pp and 6p in the 12th-century Latin *versus* from Compostela, *Dum pater familias, / rex universorum / donaret provincias / jus apostolorum*, etc.¹⁶ In fact the music associated with this *versus* in the Codex Calixtinus, influenced by psalmody, makes clear that the last word in proparoxytonic lines is given two musical emphases, the first on the antepenultimate syllable through relative acuity, the second on the last syllable through extended, melismatic vocalization. In paroxytonic lines there is a slight emphasis on the penultimate syllable (two notes instead of one on the last syllable). Melodic sensitivity to lexical accent in rhyming segments is also found in CSM 153 (Ex. 7), illustrating a common situation in this repertoire.

R./ Quen quer que ten en des - den
a San - ta Ma - ri - a, gran mal lle ver - ra por - en.
I. Da - ques - t'a - vẽ - o as - si,
tem - p'á, en Gas - co - nna, que hũa - a do - na ou - v'i
de pou - ca ver - go - nna, que sol non ti - i - nna en ren
d'ir en ro - ma - ri - a; a - tan - t'e - ra de mal sen,

Ex. 7: Alfonso X, CSM 153, refrain and first strophe

Here the second syllable of *desden* carries the rhyming accent; the melody emphasizes it by contrasting *-den* with the preceding syllable through acuity (C versus B), prolongation (long versus short) and density (three notes against one); however, the antepenultimate syllable *en* is given prominence as well, using acuity, length and coincidence with the periodic pulse. On *Maria*, only acuity reinforces the accent on *-i*. At *verra poren*, a rising rhyme, the melody emphasizes, as before, both the antepenultimate syllable and the last (here with recourse to prolongation, beat coincidence and modal repose on the *finalis*). At *Daquest' avẽo assi*, and *ouv'i* the situation found at *desden* is replicated. At *Gascogna* –falling rhyme – the music is more or less neutral, because it features two long notes (with or without ornamental plica) on the same degree; while melodic emphasis gained through beat coincidence, prolongation and relative acuity is given to the second, accented syllable of *vergonna*.

¹⁵ METTMANN 1986-1989: 142; <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/153> [last access: 31.08.2020].

¹⁶ Edition and commentary in FERREIRA 2009: 130-36.

A different situation, not often noticed, is found in cantigas written in long verse but clearly exhibiting a medial accent. For instance, in CSM 50 we find long lines of twelve syllables, always with a rising accent on the last. However, there is also a middle caesura, connected to an invariable accent on the fifth syllable, and this divides the lines into 5'+6, thus:

*Non deve null' ome | desto per ren dultar
que Deus ena Virgen | vëo carne fillar.*

E dultar non deve, | por quanto vos direi,
porque, se non foss' es- | to, non viramos Rei
que corpos e almas | nos julgass', eu o sei,
como Jeso-Cristo | nos verrá joigar.
(etc.)¹⁷

Ex. 8: Alfonso X, CSM 50, refrain. Variants in the Toledo MS provided above the staff.

Here the composer used acuity, prolongation and a periodic beat to bring out the medial accent; notably on *Virgen*, there is not just one note but four notes, the first of which is long. The internal accents are treated musically as being at least as important as, or even more important than the rhyming accents: emphasis on the accented final syllable at *dultar* and *fillar* is naturally implied by a long note, marking both open and closed phrase endings.

5. Medial accent, internal rhyme and *contrafacta*

Just as in some *muwashshahat* and many *cantigas de amigo*, in this repertoire medial accents can be associated with internal rhyme in the refrain, as illustrated by CSM 6. Here, the alternating lines of 7 or 7' syllables in the refrain also recall the *cantiga de amigo*. First, we reproduce the beginning of the poem as it appears in most editions:¹⁸

*A que do bon rey Davi
de seu linnage decende,
nembra-lle, creed' a mi,
de quen por ela mal prende.*

Porend' a Sant' Escritura, | que non mente nen erra,
nos conta un gran miragre | que fez en Engraterra
a Virgen Santa Maria, | con que judeus an gran guerra
porque naceu Jesu-Cristo | dela, que os reprende.

¹⁷ METTMANN 1986-1989: 179; <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/50> [last access: 31.08.2020].

¹⁸ METTMANN 1986-1989: 72; <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/6> [last access: 31.08.2020].

Editors have normally assumed that a rhyming word marks the end of a line, passing over the possible coexistence of medial rhymes and end-rhymes. Although in CSM 6 there are extended lines in the stanzas, they have exactly the same structure found in the refrain, a long line with caesura and a fixed accent on the seventh syllable; there may or may not be an extra one after the medial accent, and the length of the second hemistich can vary. The most recent textual edition, by Stephen Parkinson, acknowledges the common structure of refrain and stanzas, presenting the whole poem in long lines with middle caesura.¹⁹

To

R./ A que do bon rei Da - vi de seu li-mna-ge de-cen - de

To

E

nen-bra lle, cre - e - d'a mi, de quen por e - la mal pren - de.

Ex. 9: Alfonso X, CSM 6, refrain. Edition based on codex T. Variants in MSS To and E provided above the staff.

Gerardo Huseby challenged end-rhyme as the sole determinant of verse length and proposed long ago that the analysis of the music of the CSM can resolve questions of strophic structure.²⁰ In the above example, if the melody is taken into account, it can be seen that the penultimate syllable in each long line, *-cen-* and *pren-*, is highlighted musically by four notes, their rising pitch and the time taken to sing them. At the end of the first hemistich (be it rhymed or not) the medial accent is made to coincide with the beat return and to have extra length, which suspends for a while the melodic movement. The caesura is clear; nonetheless the note on which the melody pauses, B or G, is in both cases structurally unstable and requires resolution (to C or F); as a result, it functions as a pivot, providing a link to the following hemistich. The musical design fits perfectly the poetical design in its long-line interpretation.

There are however cases where the fit is not so perfect. Two related examples will be given here: CSM 380 and CSM 293. The first, a praise song (*cantiga de loor*), is quite singular in that it features very short rhymed lines, 3 3 5' 3 3 5' in the refrain, 6 6 6 6 3 3 5' 3 3 5' in the stanzas:

*Sen calar
nen tardar
deve todavia
om' onrrar
e loar
a Santa Maria.*

Ca ela non tardou
quando nos acorreu
e da prijon sacou
du Eva nos meteu,
u pesar
e cuidar
sempre nos crecia;

¹⁹ PARKINSON 2015: 26-31.

²⁰ HUSEBY 1983: 81-101.

mais guiar
 e levar
 foi u Deus siia.
 (etc.)

The musical form can be described as A B A B' / C D C D' A B A B'; phrase A covers two lines, but in fact is made of two separate cells, the second of which is a variation of the first (x+x'); here musical rhyme underlines poetical rhyme; the accented third syllable in each line is moreover given prominence by both acuity and prolongation (Ex. 10).

R./ Sen ca - lar nen tar - dar de - ve to - da vi - a om' onr -
 rar en lo - ar a San - ta Ma - ri - a.
 I. Ca e - la non tar - dou quan - do nos a - cor - reu e da
 pri - jon sa - cou d'u E - va nos me - teu, u pe -
 sar e cui - dar sem - pre nos cre - ci - a mais gui -
 ar e le - var foi u Deus si - i - a.

Ex. 10: Alfonso X, CSM 380, refrain and first strophe.

Clever musical design can be also seen in the fact that, contrary to the usual arrangement of an open-ended section followed by a tonally closed one, here seen in the refrain (cadences at B and B'), the new material at the start of the stanza (*mudanzas*) inverts the order (cadences at D and D'), thus requiring a resolution, provided by the return of the refrain melody (*vuelta*).

The only apparently dissonant trait in the musical treatment of this poem is the fact that the rhyming words *todavía* and *Maria* in the refrain and all the corresponding rhymes on *i-a* within the stanzas (the only ones used in the *veltas*) have their melodic emphasis on the last syllable, not the penultimate one as expected.

One should be aware that at least three clear and exceptional cases of *Maria* sung as “Mariá” exist in previous stages of the collection: CSM 70 and 160, both *cantigas de loor*, and CSM 108, a narrative song.²¹ The exceptional prosody in the first two has poetical justification, but such an explanation is lacking in CSM 380, as in the suspected *contrafactum* CSM 108.²² CSM 380 may also be a *contrafactum*, replicating the music made for a poem exclusively composed of oxytonic lines of three and six syllables; but more likely, it assumed

²¹ On CSM 108, see FERREIRA 2018b: 11-28.

²² On the medieval *contrafactum*, a conscious imitation of pre-existing lyrics using its melody, see the recent contributions by CHAILLOU-AMADIEU/RILLON-MARNE 2015: 91-110 and FERREIRA 2016: 197-220.

a purely syllabic metrical structure, thus adhering to a prosodic license already present in the *loor* repertoire in the approach to *i-a* end-rhymes (see CSM 70 above). In fact, it would be easy to change the text setting to bring out the rhyming accent at the cadence by aligning the penultimate syllable with the F, and the antepenultimate with the preceding E.

The most striking aspect of this cantiga remains the fact that the pairing of three-syllable lines, sharing the same rising rhyme, is musically corresponded by paired, and rising melodic cells. Since King Alfonso X personally shaped the CSM collection and contributed compositions himself,²³ I suggested long ago that his secular poems should be taken into account when dealing with individual cantigas.²⁴ Before turning to CSM 293 and 297, I propose to examine one of these troubadour songs:

*O genete
pois remete
seu alfaraz corredor:
estremece
e esmorece
o coteife con pavor.*

Vi coteifes orpelados
estar mui mal espantados,
e genetes trosquiados
corrian-nos arredor;
tiinhan-nos mal aficados,
[ca] perdian-na color.
(etc.)²⁵

This is a satire about cowardice in war. The metrical scheme in the refrain, 3' 3' 7 3' 3' 7 is very unusual in Galician-Portuguese cantigas; among those undoubtedly written during the 13th century, the only one that comes close to it was penned by Fernão Soares de Quinhones, who was personally connected to King Alfonso; its refrain, in the form 3' 3' 7 7', reads: *Lop'Anaia / nom se vaia / ca, senhor, se s'ora vai / e lhi frorecer a faia, / a alguém jogará lai.*

In fact, notwithstanding the structural connection of the CSM with the Andalusian *zajal*, whose metrics is undoubtedly rich but still a matter of scholarly debate, these arrangements mirror a common metrical structure in medieval Latin poetry, 15-syllable lines composed of two hemistiches 8p+7pp, often in the form (4p+4p)+7pp, as illustrated by the verses *Adam vetus, / tandem letus | novum promat canticum; O Maria, / vite via, | nobis perge previa*,²⁶ *Christus pendens / et atendens | matrem amarissimam*; or *Bone pater, / cujus mater | Sancta est Ecclesia*.²⁷

In CSM 293 we can see a poem made up of 15-syllable lines with caesura and an accent before caesura (thus: 7' 7), strictly equivalent to the Latin precedent, and very common in Alfonso's devotional collection:

²³ FERREIRA 2006-2007: 117-37. Reproduced in FERREIRA 2009: 282-302.

²⁴ FERREIRA 2001.

²⁵ LAPA 1998: 33. See also <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=495&tr=4&pv=sim> [last access: 31.08.2020]. On the metrical models related to this poem, see LAPA 1965: 189-91, and especially ALVAR 1993: 203-209. Graça Videira Lopes takes up the observation of Carolina Michaëlis de Vasconcellos that *O genete* and the sirventès *Un trichaire*, by Guillem de Berguedà, have some metrical similarity, and transcribes them in parallel columns to allow comparison: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cfcantiga.asp?cdcont=29&cdcant=495> [last access: 31.08.2020]. ROSSELL 2013: 123-27, acknowledges the influence of Latin poetry and proposes, unconvincingly, to apply to *O genete* the music of an Aquitanian *versus*, *Novus annus*. The 'Leonoreta' song, once attributed to a 13th-century troubadour, is now regarded as an early 14th-century composition. See BELTRÁN 1991: 47-64, 341; also in ID. 2007: 119-32.

²⁶ The initial verse is quoted by NORBERG 1988: 110-11. The second is taken from Johannes de Garlandia, *Parisiana Poetria de arte prosayca, metrica et rithmica*, cit. and commented upon by GÖLLNER 2003: 23-25.

²⁷ Examples attested in the Iberian Peninsula, respectively copied into a MS. from Alcobaça, quoted by LAPA 1965: 190, and into a MS. from Ripoll, quoted by ALVAR 1993: 205.

*Par Deus, muit' é gran dereito | de prender grand' ocajon
o que contrafazer cuida | aquel de que á façõn.*

Ca, segund' escrit' achamos, | Deus a fegura de ssi
fez o ome, e porende | dev' amar mui mais ca ssi
o om' a Deus. E daquesto, | segundo eu aprendi,
avõo mui gran miragre, | onde fiz cobras e son.
(etc.)²⁸

The music (Ex. 11a) tells us something that the text alone cannot convey: the first hemistich features musical rhyme of the kind found in CSM 380, a repeated cell that rises up to the third and then to the seventh melodic element, and even starts the next passage, as if to underline a 3' 3' 7 metrical scheme.



Ex. 11a: Alfonso X, CSM 293, refrain (notation in codex E, from diplomatic edition).

However, there is no such scheme in this cantiga. This is all the more striking given that in the first stanza the author states that he composed both the poem (*cobras*) and the melody (*som*). I argue elsewhere that this literary voice is that of the King himself.²⁹ But why would he, or anyone, devise music for a new song on the basis of rising, repeated cells, when not only internal rhymes, but also the first of the corresponding medial accents are missing (or not evident) in the poem? Moreover, the copy of CSM 293 is marred with inconsistencies, the most obvious being the result of the additions in the text made by the music annotator that reveal a failed attempt to adapt the verse to the melody.³⁰

A possible explanation for this state of affairs is that the music was not composed anew for this specific poem. The King had previously written another song that fits this melodic form exactly: *O genete*, presented above. He knew the melody by heart; he could also anticipate that it would fit the Marian song and imagine the result, possibly with a different syllabic distribution. This kind of license was common in *contrafacta*, and certainly would pose no problem in this case, one of simple musical borrowing with no metrical imitation. Thus, he could have instructed his collaborators to listen to and notate the music of *O genete*, as played or sung by one of his jongleurs, and then apply it to CSM 293; and the same process, namely transcription from oral tradition (or re-use of a previous transcription) and adaptation of the written result, was later replicated in CSM 297.

²⁸ METTMANN 1986-1989: 81; and <http://cantigasdesantamaria.com/csm/293> [last access: 31.08.2020].

²⁹ FERREIRA 2006-2007.

³⁰ This kind of problem in the CSM was systematically examined by PARKINSON 2014: 15-32. A thorough discussion of the problems raised by CSM 293, including its possible relation to secular song, can be found in WULSTAN 2009: 191-227. According to Andrew Casson on his CSM site (footnote on the Lyrics tab for CSM 293), "it seems that when the music scribe came to add the notation, the melody that had been composed did not fit, having apparently been written for lines with a 7' | 8 metre rather than 7' | 7. But instead of altering the music, the text of the refrain and first stanza were padded out, adding an eighth syllable in the second hemistich of each line [...] this ill-thought-out solution completely destroyed the fit of the other eight stanzas to the music". To clean up the mess Casson in his musical edition removes the first note of all of the extended hemistichs, and realigns the words to fit. However, the scribe's confusion could rest only on a wrong expectation concerning syllabic count and distribution; the music can easily fit the correct poetic meter if a note written in isolation is sung together with another; there is no need to change the melody.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled '300' and contains a single neumatic element. The middle staff is labeled '293' and contains a sequence of neumatic elements, with a large bracket on the left side. The bottom staff is labeled '297' and contains a sequence of neumatic elements, also with a large bracket on the left side. The notation is in square neumes on a four-line staff.

Ex. 11b: Alfonso X, melody of CSM 293 compared with CSM 300 and CSM 297

This hypothesis takes into account the melodic variants found in the two cantigas (Ex. 11b), which preclude the possibility that one of the versions was copied from the other; these variants also suggest that a single written exemplar could not have formed the basis of both of them, unless it was written in Aquitanian notation, then the most current in the Iberian Peninsula: in fact, it is difficult to imagine that, written on the staff, *F G A A G F G A* could have been read as *GB CBAGA*, or vice-versa (here italics represent *plica* notes), but in Aquitanian notation, where intervals are calculated taking as reference a single line, one can easily misread a passage by an interval of a second.

The CSM 293 version replicates every single note of a cadential formula also found in CSM 300, a composition where the King's voice, reaffirming his resolve to praise the Virgin in song and complaining about those unsympathetic to it, is unmistakable; CSM 297 reproduces this formula only partially, and presents the melodic cell *DFGFFE* in a truncated form, without the initial note.

In both versions the melodic transcription for each line amounts to 16 neumatic elements. This fits the *7'+7'* metric scheme of CSM 297 but apparently not the *7'+7* scheme of CSM 293, whose lines have only 15 syllables; the music is written as if an extra syllable existed somewhere. Apparently, the annotator assumed a repeated rhythmic pattern: either two short notes followed by two longs (*B B L L*) or, after an initial anacrusis, a mixed rhythmic mode (*B L L B*) were envisaged. *Extensio modi*, the possibility that two adjacent rhythmic values were sung with the same syllable, was not contemplated. Perhaps the melody had been heard without its lyrics, played on an instrument.

One wonders which of the songs, CSM 293 and CSM 297, had priority over the other. If the original melody had been shaped as it appears in CSM 297, starting on *F*, its adaptation to become that of CSM 293 would have posed no problem for the copyist: the last, supernumerary *D* note could easily have been dropped or added to the preceding neume. That the copyist of CSM 293 was at pains to adjust the melody to the text previously written into the MS, and decided to add extra syllables to every second hemistich of the refrain and initial stanza, means that for him the melody started on *D* and had special authority.

On the contrary, if CSM 293 mirrors the original melody (as already suggested by the integrity of its motivic design and coincidence with the cadential formula found in CSM 300), it is easy to imagine how the CSM 297 version was arrived at. The falling rhyme required a neumatic element put after the final melisma: the problem was solved by displacing back by one syllabic position the whole melody; the first note was dropped and the initial *D* of the second phrase became the last of the preceding one. The mechanical nature of the process means that it was based on a previously available melodic transcription.

In conclusion, the original melody is that seen in CSM 293 but its copyist failed to realize that one neumatic element had to be joined to another to fit the syllable count. Since *O genete* coincides in syllabic count with CSM 293, the same principle of *extensio modi* could apply, and the hypothesis advanced above, that the melody originated with *O genete* and was later borrowed, can stand.

Now we can reverse the process and present *O genete* with the music of CSM 293 (Ex. 11c); an adaptation of the melody to CSM 293 that is faithful to the notation, while adhering to the correct version of the poem and taking into account its medial accents (Ex. 11d), has been proposed below. Here *extensio modi* is associated with the rhetorical emphasis on the second syllable, *Deus* (sung as *De-us*); it is replicated for every syllable appearing afterwards in the same metrical position. Notes and durational values represent the original notation as faithfully as possible (some ambiguity cannot be resolved) and are kept unchanged from

one version to the other. The original notation does not give any hints concerning rhythmic framework and metrical grouping (see Ex. 11a). Indications of metre with the corresponding bar-lines, and pauses, are my own suggestions for performance, and can be potentially disregarded. To illustrate different interpretative possibilities, for the satirical troubadour context, I assume a regular (binary) pulse, but irregular groupings; for the devotional narrative context I assume a regular (ternary) pulse, and regular groupings. Both hypotheses are completely plausible interpretations of the notation in the manuscript.

O ge - ne - te pois re - me - te seu al - fa - raz co - rre - dor
 es - tre - me - ce e_es - mo - re - ce o co - tei - fe com pa - vor.

Ex. 11c: Alfonso X, *O genete*, with melody of CSM 293.

R./ Par Deus, mui - t'è gran de - rei - to de pren - der gran o - ca - jon
 o que con - tra fã - zer cui - da a - quel de que à fã - çon.

Ex. 11d: Alfonso X, CSM 293, refrain, newly edited.

6. From external to internal rhyme

The last song I want to talk about is the very first one in the Alfonsine collection (not counting the Prologue): CSM 1. Its first strophe runs like this:³¹

Des oge mais quer' eu trobar
 pola Sennor onrada,
 en que Deus quis carne fillar
 bẽeita e sagrada,
 por nos dar gran soldada
 no seu reino e nos erdar
 por seus de sa masnada
 de vida perlongada,

sen avermos pois a passar
 per mort' outra vegada.

This illustrates exactly the opposite of what we observed in the preceding examples. It was remarked earlier that the musical treatment can point to a certain internal subdivision. In this case, as in the refrain of CSM 6, the music points to conflation of what are normally regarded as separate, mid-sized lines; here, strophic verse of seemingly 8 or 6' syllables (Ex. 12).

³¹ PARKINSON 2015: 22-25. See METTMANN 1986-1989: 56; and <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/1> [last access: 31.08.2020].

T

E

I. Des o - ge mais quer' eu tro - bar po - la Se - nnor onr - ra - da, en
que Deus quis car - ne fi - llar bẽ - ci - ta e sa - gra - da, por
nos dar gran sol - da - da no seu rei - no e nos er - dar por
seus de sa mas - na - da de vi - da per - lon - ga - da, sen
a - ver - mos pois a pas - sar per mor - t'ou - tra ve - ga - da.

Ex. 12: Alfonso X, CSM 1, initial stanza.

In fact you do not have in this song different musical phrases for each rhymed line. At the start you have two instead of four phrases. First one hears, with the line *Des oge mais quer' eu trobar*, a reiterated A, surrounded by a G below and a B above; this is not a melody, really, it is the start of a melody that ends only when the second line comes to a close, at *onrada*. Another long phrase follows, up to *sagrada*. Thus, we are led to read the text as two lines with internal rhyme (corresponding to melodic phrases A and B), not as four lines:³²

Des oge mais quer' eu trobar | pola Sennor onrada,
en que Deus quis carne fillar | bẽeita e sagrada,

And then you have a different period, with a separate, short line:

por nos dar gran soldada

The gesture at the cadence is the same as in *(on-)rada*; and afterwards, we find exactly the same conflat, long phrase B as before:

no seu reino e nos erdar | por seus de sa masnada,

and then again another, tonally contrasting small line,

de vida perlongada,

and finally two balanced phrases, the first with an open ending, the last with a closed one:

sen avermos pois a passar
per mort' outra vegada.

³² This song is included by HUSEBY 1983: 99, among the CSM with internal rhyme. See also FERREIRA 2001.

The result is that instead of ten lines, alternating (irregularly) 8 and 6' syllables, we actually end up with seven lines, arranged as follows:

14' [8+6']
 14' [8+6']
 6'
 14' [8+6']
 6'
 8
 6'

This corresponds to three sections in the proportion 4:3:3, the first formed by the two initial lines (rhymes a b a b), the second by the next two lines (rhyme scheme b a b), the third, by the three remaining ones (rhyme scheme b a b). If hemistiches are assimilated to lines and both internal and external rhymes are taken into account, the two last sections form a double palindrome (6'b 8a 6'b | 6'b 8a 6'b). The proportions (in syllabic count) correspond to harmonic consonances (4:3 = fourth, 4:(3+3) = 2:3 = fifth).

Let us be reminded that the subject of the song, its *razon*, is the Seven Joys of Mary. Numbers three and seven have strong sacred associations in the Middle Ages. Seven Joys, seven lines: it would be a clever way to write the song, and the King was a clever writer. One does not perceive this possible arrangement unless one is aware of the music.

7. Concluding remarks

In short: the music does not necessarily relate to the text in a simple, direct way. In the medieval Galician-Portuguese tradition we have observed different melodic strategies, just as in metrics there are different strategies. When the music is extant (for it is lost for most songs) or left a vestige, however faint, it is very important to look at it, to see what kind of things the composer or the copyist was thinking of, what guided him, what kind of things he gave value to. Although one cannot hope that the music will give us all the answers, it can enlighten, challenge and puzzle us in more ways than one.

For instance, in the *cantigas de amigo* by Martin Codax, it is clear that there is not great concern with the end-rhyme; but the composer is very much aware of the middle accent; and the refrains tend to disregard accent constraints. The kind of refrain that exists in the *Cantigas de Santa Maria* is completely different; in this repertory, Mussafia's Law is also quite exceptional. Thus, strategies depend a lot on the genre. But here we examined songs that are clearly shaped to achieve a certain effect in relation to rhyme or in relation to metrical structure. And there are also some instances of rhymes being developed from internal accents, but only in the refrain, something that is talked about by Ibn Bassam of Santarém when he discusses the evolution of the *muwashshah*.

The issue of musical borrowing is also interesting. In the Middle Ages most ecclesiastical music was notated, therefore we can compare melodies and trace their relationship; but normally we cannot compare surviving secular melodies with other music that surrounded them at the time, because it was just not written down. Thus, many *contrafacta* or simple instances of melodic borrowing cannot be recognized. Sometimes one can tell that the music does not fit the text very well, and in those cases we can suspect that the music was taken from somewhere else. For instance, in CSM 218 there are two long lines in the refrain:

*Razon an de seeren | seus miragres contados
 da Sennor que ampara / aos desamparados.*

The corresponding melodic structure comprises, however, four phrases. If one applies the melody to the secular song by Rui Fernandez de Santiago, *Quand' eu vejo las ondas*,³³ it has rhymes coinciding with the caesuras, where the CSM has none. It fits very easily a quatrain; it can be suspected that the composer of the

³³ FERREIRA 1986: Appendix III, Cantiga 5.

CSM borrowed the melody from a secular *cantiga de amigo*. Although we cannot prove the hypothesis that *Quand' eu vejo las ondas* featured this melody, nothing prevents us from following such a suggestion in performance, and in so doing, recover the emotional beauty of a long-forgotten, voiceless gem.

Bibliography

Editions

- COHEN, Rip: *500 Cantigas d'Amigo*, Porto 2003.
- CUNNINGHAM, Martin: *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Looor*, Dublin 2000.
- FERREIRA, Manuel Pedro: *O som de Martin Codax – Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa 1986.
- FERREIRA, Manuel Pedro (ed.): *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática | The Notation of the Cantigas de Santa Maria: Diplomatic Edition*, 6 vols. [e-book], Lisboa 2017.
- METTMANN, Walter: *Cantigas de Santa Maria*, 3 vols., Madrid 1986-1989.
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de: *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols, Halle 1904 (reprint Lisboa 1990).

Studies

- ALVAR, Carlos: “O genete alfonsí (18,28). Consideraciones métricas”, in: Aires Augusto NASCIMENTO, Cristina Almeida RIBEIRO (eds.): *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, vol. II, Lisboa 1993, 203–208.
- BELTRÁN, Vicenç: “Tipos y temas trovadorescos. VII. Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís”, in: *Cultura Neolatina* 51 (1991) 47-64, 341; also in ID.: *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Compostela 2007, 119-32.
- CHAILLOU-AMADIEU, Christelle/RILLON-MARNE, Anne-Zoé: “Emprunter et créer: quelques réflexions sur le *contrafactum*”, in: Claude ANDRAULT-SCHMITT/Edina BOZOKY/Stephen MORRISON (eds.): *Des nains ou des géants? Emprunter et créer au Moyen Âge*, Turnhout 2015, 91-110.
- CLARKE, Dorothy Clotelle: “Versification in Alfonso el Sabio's *Cantigas*”, in: *Hispanic Review*, 23:2 (1955) 83-98
- COHEN, Rip: “Internal Rhyme and the History of Strophic Song”, Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric, vol. 2 (2014). <https://blogs.commonsgorgetown.edu/cantigas/> [last access 31.08.2020].
- FASSLER, Margot: “Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises 'De rithmis'”, in: *The Journal of Musicology* 5/2 (1987) 164-190.
- FERREIRA, Manuel Pedro: “The Layout of the Cantigas: a Musicological Overview”, in: *Galician Review*, 2 (1998) 47-61.
- FERREIRA, Manuel Pedro: “Afinidades musicais: as cantigas de loor e a lírica profana galego-portuguesa”, in: *Memória dos Afectos – Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani*, Lisboa 2001, 187-205.
- FERREIRA, Manuel Pedro: “Alfonso X, compositor”, in: *Alcanate. Revista de Estudos Alfonsíes*, nº 5 (2006-2007) 117-37.
- FERREIRA, Manuel Pedro: *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular, vol. 1: Música palaciana*, Lisboa 2009.
- FERREIRA, Manuel Pedro: “Parody and Music. Iberian Examples”, in: Margarida MADUREIRA/Carlos CARRETO/Ana Paiva MORAIS (eds.): *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Paris 2016, 197-220.
- FERREIRA, Manuel Pedro: “Martin Codax: a história que a música conta”, in: *Medievalista online* nº 24 (2018) 1-35. (FERREIRA 2018a)
- FERREIRA, Manuel Pedro: “Hermeneutics of the *Cantigas*: recovering notational sense”, in: Madelena SOVERAL/Sara ZURLETTI (eds.): *Performance Analysis: A Bridge between Theory and Interpretation*, Newcastle-upon-Tyne 2018, 11-28. (FERREIRA 2018b)
- GÖLLNER, Marie Louise: *Essays on Music and Poetry in the Late Middle Ages*, Tutzing 2003.
- HUSEBY, Gerardo V.: “Musical Analysis and Poetic Structure in the *Cantigas de Santa Maria*”, in: John S. GEARY (ed.): *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison 1983, 81-101.
- LAPA, Manuel Rodrigues: “Da versificação medieval”, in: *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro 1965, 177-201.
- LAPA, Manuel Rodrigues: *Cantigas d'escarnho e de mal-dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses. Edição crítica e vocabulário por – 4ª edição, ilustrada*, Lisboa 1998.
- MASSINI-CAGLIARI, Gladis: *A música da fala dos trovadores. Desvendando a prosódia medieval*, São Paulo 2015.
- MONTERO SANTALHA, José-Martinho: “Existe rima de vogal aberta com vogal fechada na poesia trovadoresca galego-portuguesa?”, in: *Revista Galega de Filoloxía*, 3 (2002) 107-143.
- NORBERG, Dag: *Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Age et leurs répliques rythmiques*, Stockholm 1988.
- PARKINSON, Stephen: “Phonology and Metrics: Aspects of Rhyme in the *Cantigas de Santa Maria*”, in: Alan DEYERMOND (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium*, [PMHRS, 30], London 2000, 131-44.

- PARKINSON, Stephen: “Concurrent Patterns of Verse Design in the Galician-Portuguese Lyric”, in: Jane WHETNALL/Alan DEYERMOND (eds.): *Proceedings of the Thirteenth Colloquium* [PMHRS, 51], London 2006, 19-38.
- PARKINSON, Stephen: “Text-Music Mismatches in the *Cantigas de Santa Maria*”, in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1:1 (2014) 15-32.
- PARKINSON, Stephen: *Alfonso X, The Learned. Cantigas de Santa Maria – An Anthology*, Cambridge 2015.
- PARKINSON, Stephen: “Métrica acentual nas cantigas de amigo”, in: Graça VIDEIRA LOPES/Manuel Pedro FERREIRA (eds.): *Do canto à escrita: novas questões em torno da lírica galego-portuguesa*, Lisboa 2016, 29-42.
- ROSSELL, Antoni: “La música del Amadís de Gaula: La 'Leonoreta' y su tradición métrico-melódica”, in: *Medievalia* 16 (2013) 123-27.
- SPAGGIARI, Barbara: “Parità sillabica a oltranza nella metrica neolatina delle origine”, in: *Metrica* 3 (1982) 15-105.
- WULSTAN, David: “A Pretty Paella: The Alfonsine *Cantigas de Santa Maria* and their Connexions with Other Repertories”, in: *Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean*, 21:2 (2009) 191.

**“Verba modulationi armonizzata”:
l’attendibilità della teoria dantesca della canzone fra schemi di rime e fraseologia musicale¹**

Federico Di Santo

1. Le formulazioni generali del *De vulgari eloquentia* su musica e poesia

Il trattato dantesco *De vulgari eloquentia* (d’ora in poi *DVE*)² fornisce la più ampia e dettagliata descrizione coeva che abbiamo, per la lirica volgare delle origini, riguardo al rapporto fra il testo verbale e la musica su cui esso veniva intonato, nella fattispecie per il suo genere più importante, la canzone. Nei trattati in provenzale sull’arte del *trobar*³ la dimensione musicale della poesia romanza delle origini, a parte pochissimi cenni molto generici, è quasi completamente ignorata, e persino i coevi trattati sulla musica, come quello di Johannes de Grocheo,⁴ forniscono informazioni solo molto vaghe sulla musica dei trovatori e non dicono quasi nulla, nello specifico, sulla relazione tra forma metrica e forma musicale. Anche il *DVE*, in effetti, non ci dice molto, ed è evidente che i cenni alla musica sono solo marginali e asistematici rispetto a una trattazione il cui obiettivo è quello di fornire una sistematizzazione delle strutture metriche della poesia volgare; ma quei pochi cenni costituiscono comunque le informazioni più precise e più preziose che abbiamo sulla questione.

Come è noto, tuttavia, la teoria dantesca della canzone risulta clamorosamente smentita dall’effettivo repertorio delle 315 melodie trobadoriche tramandateci dai manoscritti, che diverge in larga parte dalle norme esposte nel *DVE* proprio per quanto riguarda il rapporto fra lo schema metrico-strofico e la struttura della relativa melodia. L’incongruenza principale consiste nel fatto che Dante individua, per la canzone volgare, due possibili tipologie di strofa, in cui la struttura metrica e quella melodica si corrispondono: secondo il *DVE*, la struttura musicale dell’*oda continua* corrisponde a quella metrica delle *coblas dissolutas*, mentre la stanza musicalmente bipartita in due sezioni dalla *diesis* corrisponde a una coincidente bipartizione metrica in fronte (o piedi) e sirma (o volte). Nel repertorio trobadorico tràdito, invece, moltissime canzoni che sono bipartite dal punto di vista metrico sono intonate nella forma musicale dell’*oda continua*, in aperta contraddizione con la teoria dantesca.

Questa incongruenza principale e tante altre secondarie, come vedremo meglio più avanti,⁵ sono state spiegate in due modi dagli studiosi: o negando l’attendibilità della testimonianza dantesca, che sarebbe una sistemazione puramente teorica e normativa, astratta, slegata da una conoscenza diretta della prassi musicale trobadorica, o al contrario sostenendo che la contraddizione sarebbe solo apparente, in quanto Dante non metterebbe mai direttamente in relazione gli schemi di rime con la struttura melodica e farebbe riferimento solo alla struttura teorica di una possibile intonazione musicale e non a una melodia effettiva, reale, concreta.

La soluzione del problema, a mio parere, come espongo in alcuni miei recenti interventi (in particolare DI SANTO 2019c), sta invece in una terza ipotesi che finora non è stata mai presa in considerazione. Ma prima di accennare in breve alla mia ipotesi di soluzione, è opportuno riconsiderare nel dettaglio ciò che il *DVE* ci dice sul rapporto fra strutture metriche e melodia, a partire da alcune espressioni introduttive di carattere generale sul ruolo della musica che Dante premette all’esposizione dell’*ars cantionis* nel secondo libro del *DVE*. Già da queste, infatti, si evince chiaramente che la contraddizione da tempo evidenziata fra teoria dantesca e repertorio c’è eccome. È vero che Dante sembra ammettere esplicitamente la possibilità che la

¹ This project has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 699899.



² Le principali edizioni del *DVE* sono MARIGO 1957, MENGALDO 1968, TAVONI 2011, FENZI 2012.

³ Si ricordino almeno le *Leys d’Amors* (ANGLADE 1919) e i trattati editi in MARSHALL 1972.

⁴ ROHLOFF 1972.

⁵ V. *infra*, § 3.

canzone possa essere recitata anziché cantata quando parla di un'esecuzione "sive cum soni modulatione [...], sive non", cioè "sia con la melodia che senza" (*DVE*, II, VIII, 4), come sottolinea Maria Sofia Lannutti.⁶ Riconsiderando l'espressione nel suo contesto, tuttavia, ci si rende conto che essa non fa direttamente riferimento alla canzone come genere e neppure specificamente alla poesia volgare, ma al cantare in relazione all'attività poetica in generale. L'espressione si riferisce infatti al cantare inteso come esecuzione del testo poetico (*passio*); ma appena due righe prima, parlando invece del cantare inteso, parallelamente, come atto compositivo (*actio*), Dante fa riferimento all'uso del verbo *canere* nel proemio dell'*Eneide* virgiliana, "arma virumque cano", dove "cantare" significa appunto comporre in qualità di autore:

Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ab autore suo, et sic est actio; et secundum istum modum Virgilius primo Eneidorum dicit "Arma virumque cano"; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio. (*DVE* II, VIII, 4)

Il rinvio a Virgilio prova che in questo passo Dante, quando parla di esecuzione "sive cum soni modulatione [...], sive non", non si riferisce alle modalità esecutive specifiche della canzone in volgare, ma a quelle della poesia in generale, di qualunque epoca o genere, che possono prevedere la sola recitazione, come accade proprio per l'*Eneide*, oppure l'esecuzione cantata, come per la canzone romanza o altre forme di poesia cantata. D'altronde, è solo una ventina di righe più avanti che Dante specifica che si parlerà, da quel punto in poi, solo della canzone in volgare e non della poesia latina ("regolata"), circoscrivendo così l'argomento specifico della trattazione successiva: "Sed quia sola vulgaria ventilamus, regulata linquentes, dicimus vulgarium poematum unum esse supremum, quod per superexcellenciam cantionem vocamus" (*DVE*, II, VIII, 7). È solo da questo punto in poi, come qui si chiarisce, che il termine *cantio* sarà inteso come equivalente alla sola canzone in volgare: prima di questa precisazione, il termine denota genericamente la composizione poetica (neppure soltanto lirica) intesa come prodotto di un atto creativo. D'altra parte *cantio* è un termine in uso già nel latino classico e poi medievale a designare, seppure senza riferimento a un genere specifico, un componimento in versi destinato al canto: in questo senso lo usano anche grammatici tardoantichi e medievali noti a Dante, come ad es. Vittorino nell'*Ars grammatica* (VI, 39, 14). Né bisogna dimenticare che il termine *cantio* designava, in epoca medievale, anche componimenti epici di ampie proporzioni (*Canso d'Antioca*, *Chanson de Roland* ecc.) proprio in quanto eseguiti in una particolare forma cantata. Pertanto, l'espressione "sive cum soni modulatione [...], sive non" non prova affatto che la canzone volgare poteva essere eseguita, secondo Dante, sia in forma cantata che recitata.

Nel *DVE*, d'altronde, il rapporto costitutivo della poesia romanza con la musica, oltre che descritto nei dettagli tecnici, è sottolineato sia nella definizione specifica della canzone (II, VIII, 6: "actio completa dictantis verba modulationi armonizzata"), sia in quella della stanza (II, X, 2: "omnis stantia ad quandam odam recipienda armonizzata est"). In genere però si considerano queste due formulazioni come se fossero equivalenti e affermassero la stessa cosa, cioè che la canzone è l'armonizzazione interna alle strutture del solo testo verbale, vale a dire armonizzazione puramente *metrica*, presupposto per un successivo abbinamento con una melodia solo eventuale. E la seconda definizione, quella relativa alla stanza, dice effettivamente questo. La prima, invece, non dice affatto che la canzone – come in genere si intende – consiste in "parole armonizzate *per la musica*" (così traduce TAVONI 2011: 1477) o "*in vista* della modulazione melodica" (così FENZI 2012: 203). Il dativo "modulationi" è infatti una reggenza diretta del verbo *armonizzare*, quello che in linguistica si dice un suo *argomento* ("armonizzare aliquid alicui rei", cioè "armonizzare o adattare qualcosa a qualcos'altro") e come tale ha un solo significato possibile: esso designa, nel caso del verbo *armonizzare*, ciò a cui viene adattato o armonizzato l'oggetto indicato in accusativo. Quel dativo, insomma, non può avere un valore genericamente finale o di vantaggio, che significhi "in vista di, in funzione di una melodia": in dipendenza dal verbo con questo costrutto, un dativo non può avere altro valore che quello previsto dal costrutto stesso. Intendere diversamente non è solo una forzatura del testo, ma una vera e propria sgrammaticatura, un errore di traduzione. Che il significato sia inequivocabilmente questo è

⁶ LANNUTTI 2017: 90.

⁷ Per la conoscenza di Vittorino da parte di Dante, cfr. *Enciclopedia dantesca* s.v. "Vittorino, Caio Mario".

d'altronde confermato anche dall'uso che poco prima Dante stesso fa esattamente dell'identico costruito grammaticale, in quello che è un perfetto parallelo per l'espressione in questione, quando dice "Quomodo [...] pexis yrsuta [*vocabula*] sint armonizanda" (*DVE* II, VII, 7): il che significa ovviamente "armonizzare i vocaboli irsuti a quelli pettinati", e non certo "armonizzarli *in vista* di quelli pettinati". La grammatica del testo, insomma, non lascia adito a dubbi. La canzone consiste in un testo adattato a una melodia.

A differenza che nelle altre occorrenze del verbo "armonizare" nel *DVE*, dunque, nella definizione della canzone data in II, VIII, 6 Dante non sta parlando dell'armonizzazione solo metrica e interna al testo verbale,⁸ ma sta dicendo che la canzone è l'adattamento, l'armonizzazione di un testo verbale ad una melodia: una melodia concreta, reale, non solo teorica; sta dicendo cioè che le strutture metrico-strofiche del testo verbale sono adattate ad una melodia, e per questo costruite *in funzione* della struttura di quella melodia. Il che mi pare confermato anche dall'altro passo in cui Dante dice che "la stanza è una compagine di versi sotto una determinata melodia" ("sub certo cantu") (*DVE* II, IX, 6), dove l'aggettivo "certus" indica evidentemente una melodia concreta e specifica per la singola canzone: dunque non una melodia soltanto teorica e opzionale. Ciò non vuol dire che poeta e compositore non potessero essere anche due figure distinte, come sicuramente accadeva sempre più spesso, né significa che la composizione della melodia dovesse precedere quella del testo verbale o viceversa. Significa piuttosto che il prodotto *compiuto* dell'atto compositivo (la "actio completa", come dice appunto la definizione della canzone) è un testo associato ad una sua propria melodia, mentre un testo senza melodia è, appunto, un prodotto incompleto, incompiuto, parziale. Non c'è dubbio che questa situazione è poi destinata ad evolversi verso una progressiva emancipazione del testo dalla melodia, certamente già in corso soprattutto in ambito italiano, ma la situazione descritta da Dante nel *DVE* è quella *precedente* a tale evoluzione.

Si può anche notare che l'uso del verbo "armonizare" in questi due passaggi implica non già una mera sovrapposizione di testo e musica, ma ben più specificamente un rapporto generalizzato di corrispondenza e congruenza fra le loro parti: gli elementi in cui si articola la struttura metrica della stanza sono costruiti e organizzati in funzione della melodia, in una relazione che per di più non è simmetrica: sono i "verba" a essere adattati e armonizzati alla "modulatio", cioè alla melodia, e non viceversa, così come è la "stantia" ad essere strutturata in vista dell'"oda" che dovrà accogliere e non il contrario. Dante intende certamente sostenere, nel suo trattato, la piena dignità poetica della lirica volgare, ma non lo fa mai a scapito della musica, a cui anzi riconosce chiaramente il ruolo fondamentale di essere l'*unica* motivazione che spiega le strutture formali di quel tipo di poesia. Anche nel passo in cui si discute se il termine "cantio" vada riferito al testo ("fabricatio verborum armonizantium") o alla melodia ("ipsa modulatio"), l'affermazione che "numquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos", mentre "armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatores iacentia cantiones vocamus" (*DVE*, II, VIII, 5) non implica affatto né una svalutazione del ruolo della musica, né tantomeno l'autonomia e indipendenza del testo dalla melodia, tant'è vero che la conclusione che se ne trae immediatamente dopo è proprio che la canzone consiste in "verba modulationi armonizata" (*DVE*, II, VIII, 6). Anzi, proprio questo passo presuppone che per *cantio* si intenda in generale l'abbinamento di un testo a una melodia, altrimenti non avrebbe senso specificare quale delle due componenti si possa chiamare così anche in assenza dell'altra, se proprio si deve distinguere. Dante, insomma, non sta dicendo altro se non che il termine "canzone", esattamente com'è ancora nell'italiano d'oggi, non può riferirsi a una melodia *suonata*, ma solo a una melodia *cantata* da voce umana (dunque anche cantata necessariamente su uno specifico testo verbale); lo stesso termine si applica però anche ai testi poetici (indipendentemente da una loro eventuale intonazione) appartenenti alla forma metrica che va sotto questo nome. Si tratta cioè solo di una precisazione terminologica, non di una affermazione della superiorità della poesia o della sua indipendenza dalla musica, che sarebbe d'altronde in aperta contraddizione con il rilievo primario che Dante riserva al ruolo della musica in tutta la sua trattazione dell'*ars cantionis* del *DVE*.

⁸ Per TAVONI 2011 (1491) questa è l'unica accezione in cui Dante nel *DVE* usa il verbo "armonizare", che a suo parere "si applica sempre e soltanto all'interno del testo verbale, non all'incontro fra questo e la musica": a dire il vero, non si vede come Dante potesse applicare più esplicitamente questo verbo al rapporto fra testo e musica che con l'espressione "parole armonizzate a una melodia". Né si vede come l'uso nelle altre occorrenze debba condizionare il senso di questa.

2. Le due tipologie poetico-musicali di stanza secondo il *DVE*

Ma ben al di là di queste indicazioni chiare ma ancora generiche, il trattato di Dante (unico in questo nel panorama della trattatistica medievale, sia poetica che musicale) procede poi anche ad analizzare nel dettaglio il modo in cui i due livelli del testo e della melodia interagiscono sul piano formale, strutturandosi l'uno in relazione all'altra come due aspetti complementari della “**habitus partium**”, ossia della struttura formale della canzone definita dalla disposizione reciproca delle sue componenti metriche e musicali. La “habitus” consiste espressamente, per Dante, nel rapporto che la “cantus divisio” (la “partizione della melodia”, cioè, in termini moderni, la struttura fraseologica musicale) intrattiene sia con il “contextus carminum” che con la “rithimorum relatio” (cioè rispettivamente lo schema metrico e lo schema di rime, equivalenti dunque nel complesso allo schema strofico): “Videtur nobis hec quam habitudinem dicimus maxima pars eius quod artis est: hec etenim circa **cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit**” (*DVE*, II, XI, 1). L'aspetto fondamentale da tener presente per la questione di cui qui ci occupiamo è che anche lo schema di rime (“rithimorum relatio”) è direttamente coinvolto in questo sistema di relazioni strutturali fra testo e musica. È vero, come sottolineano Maria Sofia Lannutti e Maria Clotilde Camboni,⁹ che secondo Dante la rima in sé non ha direttamente a che fare con l'arte della canzone, poiché è pratica comune innovare le rime da una strofa all'altra.¹⁰ Subito dopo, però, egli afferma altrettanto esplicitamente che invece *gli schemi di rime* (“rithimorum relatio”) hanno a che fare eccome con essa: “Si quid autem rithimi servare interest huius quod est ars [*ossia la tecnica della canzone*], illud comprehenditur ibi cum dicimus ‘partium habitudinem’ [*che è appunto il cuore di questa tecnica*]” (*DVE*, II, IX, 5).

La corrispondenza, l'armonizzazione formale tra strutture metriche e melodiche è poi descritta dettagliatamente nei capitoli IX-XIII del tratto, in cui a ciascuna delle tre componenti della “habitus” è riservata una sezione specifica. Prima di analizzare l'incongruenza fra questa descrizione e il repertorio musicale tradito, riesaminiamo dunque nel dettaglio la testimonianza del *DVE* relativa alle due tipologie di stanza di canzone lì individuate e descritte.

a) *Oda continua e coblas dissolutas*

Riguardo alla prima tipologia di strofa, Dante fa chiaramente corrispondere le strutture musicali dell'*oda continua*, in cui la strofa è intonata da un unico periodo musicale senza bipartizione (“sine diesi”) entro il quale i motivi musicali non si ripetono mai (“sine iteratione modulationis cuiusquam”), alla struttura metrica della “stantia sine rithimo”, cioè alle *coblas dissolutas*, le stanze prive di rime entro le singole strofe (aventi cioè solo rime interstrofiche ma non intrastrofiche). Riporto a confronto i due passi da cui si evince questa corrispondenza (trattati separatamente da Dante solo per maggiore chiarezza, non perché siano irrelati):

Quedam [stantie] sunt **sub una oda continua** usque ad ultimum progressive, hoc est **sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi** – diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur) –; et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra.

(*DVE*, II, X, 2: sezione relativa alla cantus divisio)

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

⁹ LANNUTTI 2000: 18-20 e CAMBONI 2012: 15.

¹⁰ “De rithimo vero mentionem non facimus, quia de propria cantionis arte non est. Licet enim in qualibet stantia rithimos innovare et eosdem reiterare ad libitum: quod, si de propria cantionis arte rithimus esset, minime liceret” (*DVE*, II, IX, 5); cfr. anche: “Rithimorum quoque relationi vacemus, nichil de rithimo secundum se modo tractantes: proprium enim eorum tractatum in posterum prorogamus, cum de mediocri poemate intendemus” (*DVE*, II, XIII, 1).

¹¹ “Videtur nobis hec quam habitudinem dicimus maxima pars eius quod artis est” (*DVE*, II, XI, 5).

Se·m fos Amor de ioi donar;

et nos dicimus

Al poco giorno.

(DVE, II, XIII, 2: sezione relativa alla rithimorum relatio)

È vero, come di nuovo sottolineano Lannutti e Camboni negli articoli citati,¹² che i due passi sono collocati in due capitoli distinti e non sono messi esplicitamente in correlazione fra loro da Dante. Essi si riferiscono però, con ogni evidenza, *esattamente* allo stesso gruppo di liriche, cioè la maggior parte dei testi di Arnaut Daniel (“fere in omnibus cantionibus suis” = “frequentissime”) – ben 10 su 19 sono infatti a *coblas dissolutas* – e la sestina di Dante stesso: nel primo passo citato se ne descrive la struttura fraseologica musicale (*oda continua*), nel secondo lo schema di rime (*coblas dissolutas*). Dato che il gruppo di testi a cui si fa riferimento è chiaramente lo stesso, ne consegue evidentemente che per Dante le *coblas dissolutas* sono fatte per essere musicate in forma di *oda continua*. D'altronde, anche se i due passi sono separati e non esplicitamente messi in relazione, è Dante stesso a lasciarci intendere che vanno messi in relazione quando dice, nel passo citato all'inizio di questo paragrafo n. 2 (DVE, II, XI, 1), che la corrispondenza fra le parti della canzone (“habitus partium”) è data dall'interazione della struttura melodica (“cantus divisio”) non solo con la struttura sillabica e ritmica (“contextus carminum”), ma anche con gli schemi di rime (“rithimorum relatio”), invitandoci dunque a leggere i capitoli relativi a questi argomenti in stretta correlazione gli uni con gli altri. Si noti, inoltre, che nel caso dell'*oda continua* ogni singolo motivo musicale corrisponde a una singola “desinentia”, ossia a una diversa rima (che dunque in questo caso è una rima solo interstrofica): alla struttura metrica in cui i versi della stanza *non rimano mai fra di loro* (“nulla rithimorum habitudo actenditur”) corrisponde cioè un'intonazione musicale in cui *i singoli motivi melodici* (ciascuno dei quali coincide con un verso) *non si ripetono mai* entro la strofa musicale (“sine iteratione modulationis cuiusquam”). Né d'altra parte Dante ammette la possibilità che all'*oda continua* musicale corrisponda una stanza metricamente bipartita, come si evince da quanto afferma dopo riguardo alla stanza con *diesis* (v. *infra*).

b) Stanza bipartita (con *diesis*)

Il secondo caso, quello della stanza con *diesis*, è più complesso, ma ciò che risulta certo è che, nella descrizione di Dante, tale tipologia di strofa è bipartita in due sezioni (fronte e sirma)¹³ che sono tali *sia dal punto di vista rimico-strofico che musicale*: le partizioni strofiche del testo coincidono esattamente con le partizioni della fraseologia musicale in periodi (ripetuti o meno che siano). Anche in questo caso, la motivazione che spiega questa struttura della strofa sta tutta nella musica, nella “cantus divisio”: lo schema metrico non ne è che la necessaria conseguenza, come Dante ribadisce inequivocabilmente sia nel capitolo relativo alla struttura musicale (DVE, II, X), sia in quello relativo alla forma metrica (DVE, II, XI):

Quedam vero [stantie] sunt diesim patientes: et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, **nisi reiteratio unius ode fiat**, vel ante diesim, vel post, vel undique. (DVE, II, X, 3: sezione relativa alla cantus divisio)

Nec etiam pretermittendum est quin iterum asseramus pedes ab invicem necessario carminum et sillabarum equalitatem et habitudinem accipere, **quia non aliter cantus repetitio fieri posset**. Hoc idem in versibus esse servandum astruimus. (y, II, XI 13: sezione relativa al contextus carminum)

Come si vede, la strutturazione simmetrica richiesta tanto ai piedi e quanto alle volte, che devono ripetere la stessa tipologia di versi nelle stesse posizioni, ha una motivazione unicamente musicale: “quia non aliter cantus repetitio fieri posset”. D'altronde, dato che i piedi, così come le volte, devono essere perfettamente simmetrici fra loro dal punto di vista metrico-strofico, per tipologia e disposizione dei versi (“carminum et sillabarum equalitatem et habitudinem”), e dato che la relativa struttura fraseologica consiste nella ripetizione

¹² V. sopra, nota n. 9.

¹³ Uso i due termini secondo la consuetudine moderna, parzialmente diversa dall'uso dantesco.

di un medesimo periodo musicale, ne consegue che partizioni metriche e melodiche non possono che coincidere. D'altronde, Dante usa la stessa terminologia (*pedes, versus, frons, sirma*) in riferimento sia alle partizioni musicali (in *DVE*, II, x, 4) che a quelle metriche (in particolare, ma non solo, in *DVE*, II, XIII, 6-11).

Il primo dei due passi citati afferma anche che la ripetizione di un periodo musicale, ossia di una struttura melodica compiuta composta di almeno due frasi, è il solo elemento che permette di individuare una *diesis*, cioè la divisione o passaggio tra le due sezioni dalla strofa: “et diesis esse non potest [...] nisi reiteratio unius ode fiat”. Il sistema musicale della monodia modale, infatti, è privo di una sintassi armonica che permetta di individuare senza ambiguità i confini di un periodo musicale sulla base di funzioni sintattiche puramente interne al periodo musicale stesso, come sarà invece possibile nella polifonia rinascimentale e soprattutto nella musica tonale: il solo modo per distinguere inequivocabilmente due periodi è dunque la ripetizione melodica di brevi raggruppamenti di frasi. È per questo che la bipartizione della stanza in due periodi musicali separati dalla *diesis* può essere individuata solo dal fatto che uno di questi due periodi o entrambi siano ripetuti due volte di seguito, “vel ante diesim, vel post, vel undique”: si hanno così la stanza con 2 piedi + sirma indivisa (ripetizione musicale prima della *diesis*), quella con fronte indivisa + 2 volte (ripetizione dopo la *diesis*) e infine quella con 2 piedi + 2 volte (ripetizione duplice, sia prima che dopo la *diesis*):

Si ante diesim repetitio [*del periodo musicale*] fiat, stantiam dicimus habere pedes; et duos habere decet, licet quandoque tres fiant, rarissime tamen. Si repetitio fiat post diesim, tunc dicimus stantiam habere versus. Si ante non fiat repetitio, stantiam dicimus habere frontem. Si post non fiat, dicimus habere sirma, sive caudam. (*DVE*, II, x, 4: sezione relativa alla cantus divisio)

Come nel caso precedente dell'*oda continua*, la descrizione della struttura musicale e di quella metrica si trovano in capitoli diversi del secondo libro (x e XI-XIII), ma stavolta la loro relazione, mi pare, è espressa chiaramente e non più solo deducibile da un parallelismo implicito. Innanzitutto infatti, come si è detto, i termini con cui Dante si riferisce alle partizioni strofiche sia a livello metrico che musicale, nei rispettivi capitoli relativi alla *cantus divisio*, al *contextus carminum* e alla *rithimorum relatio*, sono esattamente gli stessi: “pedes”, “versus”, “frons” e “sirma” o “cauda”. Ciò implica che con questi termini egli si riferisca alle medesime partizioni, semplicemente considerandole prima dal punto di vista musicale e poi da quello metrico, e che consideri inoltre perfettamente coincidenti per estensione le partizioni metriche e musicali indicate con uno stesso nome. Ma – cosa ancor più rilevante – in un caso egli dice anche, a chiare lettere, che l'esistenza stessa delle partizioni metrico-strofiche è dovuta *esclusivamente* a permettere la ripetizione musicale: nel cap. XII relativo alla struttura metrica della strofa (*carminum habitudo*), Dante, nell'affermare che la disposizione uguale dei differenti tipi di versi tra le partizioni che comportano ripetizione serve a consentire la ripetizione melodica, dice espressamente: “Non aliter ingeminatio cantus fieri posset, ad quam pedes fiunt” (II, XII, 9): i piedi come partizioni metriche sono fatti o esistono (“fiunt”) affinché possa darsi la ripetizione melodica (“ingeminatio cantus fieri posset”). Il valore finale dell'espressione “ad quam... fiunt” non potrebbe essere più esplicito. E quel che è vero per i piedi vale anche per le volte, con l'eccezione della *concatenatio pulchra* e della *combinatio* (II, XIII, 11), le quali si configurano come eccezioni che alterano la struttura delle volte proprio sullo sfondo di una norma generale per cui la ripetizione metrico-melodica delle volte, per il resto, funziona esattamente come quella dei piedi.¹⁴

È chiaro inoltre che la relazione così affermata, benché in *DVE*, II, XI si riferisca nello specifico alla disposizione dei versi (“carminum et sillabarum equalitatem et habitudinem”), riguarda però innanzitutto il rapporto fra schema di rime e schema melodico: ciò che individua piedi e volte dal punto di vista metrico, infatti, sono essenzialmente le rime, mentre lo schema metrico-sillabico è un fattore secondario che interviene solo in contesti di polimetria e che, soprattutto, di per sé non è affatto sufficiente a individuare le partizioni strofiche. Non mi pare pertanto cogliere nel segno la critica che Lannutti rivolge alla mia interpretazione su questo punto:

¹⁴ Come si vedrà più avanti, anche questa apparente eccezione si spiega forse in relazione al rapporto tra strutture melodiche e rimiche: v. *infra*, § 7.

Posto il rapporto biunivoco tra neuma e sillaba proprio della monodia medievale, la melodia non potrebbe essere ripetuta se i piedi o le volte non fossero costituiti dallo stesso tipo di versi nella stessa disposizione, cioè□ dallo stesso numero di sillabe nella stessa partizione, mentre l'eventuale differenza nello schema delle rime sarebbe da questo punto di vista irrilevante.¹⁵

L'osservazione tralascia il fatto che quando Dante parla di piedi e di volte sta parlando innanzitutto, implicitamente, di schemi di rime. Inoltre, è vero che una differenza nello schema di rime fra i piedi oppure fra le volte sarebbe *in teoria* irrilevante per la ripetizione della melodia; il punto però è che *di fatto* non è così: nei testi della lirica romanza lo schema di rime si mantiene uguale nei piedi o nelle volte, in perfetto accordo con il *DVE*, e le eccezioni a questa norma generale sono rarissime e sempre problematiche proprio perché violano un principio fondamentale della metrica romanza. Ad ogni modo, è Dante stesso ad affermare in modo del tutto esplicito – e questo è per noi il punto più importante – che la simmetria delle partizioni testuali atta a permettere la ripetizione musicale non si limita solo al “*numerus sillabarum*” e al “*contextus carminum*” (numero di sillabe e disposizione reciproca dei versi), cioè al solo schema metrico in senso stretto, ma **riguarda indubbiamente anche la “*rithimorum relatio*”, lo schema di rime** (anche se questo non implica necessariamente la ripetizione delle stesse rime). Lo si desume, in modo a mio parere inequivocabile, dal seguente passo:

Et si in altero pedum exsortem rithimi desinentiam esse contingat, omnimode in altero sibi instauratio fiat. Si vero quelibet desinentia in altero pede rithimi consortium habeat, in altero prout libet referre vel innovare desinentias licet, vel totaliter vel in parte, **dumtaxat precedentium [rithimorum] ordo servetur in totum.** (*DVE*, II, XIII 10: sezione relativa alla *rithimorum relatio*)

Senza scendere troppo nei dettagli della minuziosa analisi dantesca, il *DVE* afferma che fra i due piedi o fra le due volte le rime specifiche possono restare le stesse oppure cambiare, del tutto o in parte, o anche subire permutazioni nell'ordine, ma in ogni caso una condizione resta imprescindibile: qualunque variazione subiscano le rime, lo *schema di rime* deve però rimanere identico fra primo e secondo piede o fra prima e seconda volta: “*dumtaxat precedentium [rithimorum] ordo servetur in totum*”.¹⁶ Ad esempio la fronte della stanza di canzone *Madonna, quel signor che voi portate* di Dante (*Rime*, LVII) ha le rime ABbA BAaB: fra il primo e il secondo piede l'ordine delle rime effettive subisce una permutazione, ma lo schema rimico entro ciascun piede resta identico: XYyX. Dato che, come Dante ha affermato nel capitolo precedente (II, XII, 9), le partizioni metriche sono funzionali alla “*ingeminatio cantus, ad quam pedes fiunt*” (e il discorso è valido anche per le volte, con l'eccezione della *concatenatio* e della *combinatio*) e che tali partizioni sono individuate, dal punto di vista metrico, innanzitutto dalle rime, ne deriva necessariamente che l'identità di schema rimico prevista fra i piedi così come fra le volte è direttamente correlata alla ripetizione melodica. Pur sostenendo che la rima in sé non è parte integrante della tecnica della canzone, dato che l'effettiva elaborazione degli schemi strofici dipende, a differenza che nelle forme fisse, dalla libera scelta del poeta, Dante include senz'altro gli schemi rimici nel rapporto reciproco fra le componenti da mettere in relazione nella strutturazione delle stanze: anch'essi sono correlati alla struttura della fraseologia musicale.

Inoltre, il rapporto fra ripetizione melodica e simmetria delle partizioni metrico-strofiche implica anche, come accennavo sopra, che per Dante non è ammissibile la possibilità che l'*oda continua* musicale corrisponda ad una stanza metricamente bipartita in piedi o volte, come invece sostiene M. C. Camboni:¹⁷ se infatti la *diesis* è possibile soltanto quando ci sia la ripetizione di un periodo musicale (“*diesis esse non potest... nisi reiteratio unius ode fiat*”) e se le partizioni metriche in piedi e volte esistono solo in funzione di questa ripetizione melodica (“*ingeminatio cantus... ad quam pedes fiunt*”), ne consegue che la struttura musicale dell'*oda continua*, che è appunto priva di *diesis* e di ripetizione melodica, non può neppure avere quelle partizioni metriche interne (cioè piedi e volte) che esistono solo in funzione della ripetizione melodica. Così come le *coblas dissolutas* richiedono la forma musicale dell'*oda continua*, anche l'*oda continua* non può

¹⁵ LANNUTTI 2019: 333.

¹⁶ Una parziale alterazione di questa simmetria può essere determinata nelle volte, come si è detto, dai procedimenti della *concatenatio* e della *combinatio*.

¹⁷ CAMBONI 2012: 17-18.

che presupporre – almeno secondo il *DVE* – un testo a *coblas dissolutas*: la relazione fra queste due strutture è biunivoca ed esclusiva, nella descrizione dantesca.

Anche per la stanza con *diesis*, dunque, come per l'*oda continua*, la strutturazione metrico-strofica del testo è conseguenza di quella musicale (nel caso specifico della ripetizione melodica) e il rapporto tra fraseologia musicale e schemi di rime è indubbio.

Riepilogando, Dante individua nella lirica volgare, sia provenzale che italiana, due tipologie di schema strofico di canzone, la stanza senza rima e la stanza bipartita in fronte e sirma, la cui strutturazione è in entrambi i casi motivata *unicamente da un'esigenza delle forma musicale*. Di conseguenza, la strutturazione rimico-strofica del testo non è in origine un artificio formale che abbia valore autonomo, ma ricalca da vicino la struttura della fraseologia musicale da cui deriva e che ne costituisce la sola motivazione. Lungi dal trattare in modo indipendente struttura strofica e musicale, dunque, Dante afferma che tra di esse sussiste una duplice corrispondenza, concernente sia la tipologia di strofa, sia la relativa strutturazione interna:

1. la corrispondenza rispettivamente dell'*oda continua* alle *coblas dissolutas* e della melodia bipartita con *diesis* alla stanza metricamente bipartita in fronte o piedi e sirma o volte;
2. la coincidenza interna a entrambe queste tipologie di strofa fra la strutturazione metrica e la fraseologia musicale, per cui le eventuali partizioni metrico-strofiche corrispondono esattamente alle partizioni nella fraseologia musicale (nella stanza con *diesis*), così come l'assenza di partizioni nell'una si riflette anche nell'altra (nell'*oda continua*).

3. La contraddizione fra il *DVE* e il repertorio trobadorico

Uno sguardo anche rapido alle melodie trobadoriche tràdite (dato che mancano eventuali melodie originali per il repertorio italiano)¹⁸ mostra che entrambe queste corrispondenze formali fra testo e musica descritte da Dante sono largamente smentite, come si è detto, dall'effettiva prassi poetico-musicale emergente dal repertorio.

1. Quanto al primo punto, si tratta del dato che sembra smentire più clamorosamente la testimonianza del *DVE*, come tutti gli studiosi notano: nelle melodie tràdite, la forma dell'*oda continua*, in cui non c'è alcuna ripetizione di motivi musicali entro la strofa, intona molto più spesso schemi rimico-strofici bipartiti in fronte e sirma che non testi a *coblas dissolutas*, come dovrebbe essere invece secondo Dante. Elizabeth Aubrey, analizzando la struttura musicale di tutti le melodie trobadoriche tràdite (che sono 315 contando anche le versioni multiple, 262 se si considerano solo le melodie distinte), ascrive alla forma dell'*oda continua* (o ad affini strutture non bipartite) ben 121 brani, cioè poco meno del 40% di quelli superstiti (fig. 1):¹⁹

¹⁸ Non sono tràdite melodie, s'intende, per la tradizione italiana aulica, ad esclusione della poesia cantata religiosa dei laudari. Non mutano radicalmente il quadro, ma costituiscono comunque una crepa nella tesi del "divorzio" fra poesia e musica in Italia, i recenti ritrovamenti poetico-musicali del Frammento piacentino e della Carta ravennate, su cui cfr. LANNUTTI-LOCANTO 2005.

¹⁹ AUBREY 1996: 146.

STRUTTURA METRICA			STRUTTURA MUSICALE		
TIPOLOGIA METRICA DELLA STROFA	NUMERO	PERCENTUALE NEL CORPUS MUSICALE TROBADORICO	TIPOLOGIA MUSICALE DELLA STROFA	NUMERO	PERCENTUALE NEL CORPUS MUSICALE TROBADORICO
Strofa bipartita (fronte + sirma)	312	99 %	Melodia bipartita (con <i>diesis</i>)	121	38 %
<i>Coblas dissolutas</i>	3	1 %	<i>Oda continua</i>	121	38 %
–	–	–	Strutture di altro tipo	73	23 %

Fig. 1: Rapporto di proporzione tra tipologie strofiche e musicali nel repertorio trobadorico

Più precisamente, la studiosa distingue due sottocategorie di *oda continua*: melodia continua vera e propria (“through-composed melody”), del tutto priva di ripetizione di motivi, e melodia continua con ripetizioni (“through-composed with repetition”), in cui occasionalmente qualche motivo melodico è ripetuto, ma in una maniera disorganica e irregolare che non individua partizioni strutturali: alla prima categoria essa ascrive 57 brani su 315 (il 18% del totale), alla seconda 64 (il 20%).²⁰ Secondo altre stime, come quella di Gennrich, il rapporto numerico sarebbe addirittura a vantaggio delle forme a *oda continua* (115) rispetto a quelle bipartite (96).²¹ I testi a *coblas dissolutas* nel repertorio musicale superstite sono invece solo tre,²² di cui due effettivamente intonati in forma di *oda continua*, conformemente alle indicazioni del *DVE*, e uno invece bipartito (abcdefgg ≠ ABAB-CDEF).²³ I casi di conformità alle indicazioni dantesche sono dunque appena 2 contro ben 120 che da esse divergono, se ci si attiene alla stima di Aubrey. La quota di testi a *coblas dissolutas* nel corpus musicale è d'altronde del tutto compatibile, in proporzione, con quella nel corpus di tutti i testi tramandati, circa dieci volte più ampio: i componimenti a *coblas dissolutas* giunti sino a noi sono in totale 39 su circa 2500 liriche trobadoriche totali, cioè circa l'1,5 %, una percentuale perfettamente in linea con quella del repertorio musicale (3 su 262). Un esempio fra i tanti che si possono fare è la canzone *Ma dosne fu al començar* di Bernart de Ventadorn (BdT 70,19), in cui uno schema rimico-strofico bipartito corrisponde a una melodia continua priva di ripetizioni:

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

È evidente che nei numerosi casi come questo, in cui la stanza metricamente bipartita è musicata come *oda continua*, schema metrico e struttura fraseologica musicale non corrispondono affatto: manca infatti quella ripetizione di uno o di entrambi i periodi musicali (prima o dopo la *diesis*) che sola motiva, secondo Dante, la corrispettiva partizione metrico-strofica.

2. Anche per quanto riguarda la partizione interna delle strofe, la testimonianza dantesca appare spesso smentita dal repertorio. Nei molti casi in cui la stanza è bipartita tanto dal punto di vista metrico che musicale,

²⁰ Per la verità Dante afferma che l'*oda continua* esclude qualsiasi ripetizione di frasi musicali (*DVE*, II x 2: “sine iteratione modulationis cuiusquam”), dunque a rigore bisognerebbe considerare propriamente come appartenenti a questa categoria solo i 57 brani del primo gruppo.

²¹ GENNRICH 1960.

²² Essi sono: ARNAUT DANIEL, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29,14); PEIRE VIDAL, *S'ieu fos en cort que hom tengues drechura* (BdT 364,42); GUIRAUT RIQUIER, *No-m say d'amor* (BdT 248,58), che è quello in forma musicale bipartita, mentre la forma metrica è a *coblas dissolutas* ma con *combinatio* finale.

²³ Da qui in poi utilizzerò le minuscole per lo schema rimico, indipendentemente dalla tipologia di verso, e le maiuscole per lo schema melodico (ogni lettera rappresenta uno specifico motivo musicale che intona un singolo verso). Il numero in pedice negli schemi melodici indica, come di consueto, la ripetizione variata di uno stesso motivo.

la piena coincidenza fra schema rimico-strofico e melodico è infatti molto rara: ne riporto tre esempi,²⁴ ma quelli totali non sono molti di più:

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

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

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

Ben più spesso, invece, la coincidenza tra schema rimico-strofico e melodico è solo parziale o del tutto assente: il caso più tipico è quello in cui le ripetizioni melodiche corrispondono perfettamente ai piedi, mentre il rapporto si fa molto più confuso nella sirma, come nel primo dei seguenti esempi; nel secondo, invece, l'incongruenza coinvolge anche la fronte:

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

RIGAUT DE BERBEZILH, *Atressi com l'orifanz*
 schema rimico a b b c c - a a d d e e
 schema melodico Ms. G A B C C₁ A₁ - D E F D₁ E F

Nella canzone di Rigaut de Berbezilh (versione del ms. G) è evidente che lo schema metrico della sirma è articolato in tre volte di due versi a rima baciata (aa dd ee), e dunque, secondo le indicazioni di Dante, dovrebbe corrispondere a una parallela partizione melodica affinché “cantus repetitio fieri posset” (*DVE*, II XI 13); invece, troviamo un gruppo di tre motivi diversi ripetuto due volte (DEF DEF, due volte musicali). Non si tratta affatto di una differenza marginale: la simmetria fra i piedi o fra le volte tanto nella struttura metrico-strofica quanto nello schema rimico si spiega per Dante *esclusivamente* in base al fatto che il relativo periodo musicale si ripeta uguale (con l'eccezione della *concatenatio* e della *combinatio*): se al posto della ripetizione possono esserci due periodi diversi o se le partizioni metriche non coincidono con quelle musicali, la simmetria delle partizioni strofiche perde di senso e non c'è motivo per cui esse non potrebbero essere anche del tutto asimmetriche. Abbastanza spesso (ad es. BdT 262,5) accade anche che una fronte metricamente indivisa (ad es. abba o abcd) si articoli musicalmente in due piedi attraverso la ripetizione (AB AB), di nuovo in contraddizione con il *DVE*. Più di rado persino il punto in cui si verifica la *diesis* musicale non coincide con la partizione rimico-strofica tra fronte e sirma, come in BdT 242,51: ab ab - cdd cdd ≠ ABC AB₁C₁ - CA₁DE (oppure CAC₁C₂).

Conseguenza quasi inevitabile di così numerose e così marcate incongruenze del repertorio musicale con la teoria dantesca è stata che gli studiosi, come si è accennato in apertura, si sono trovati costretti a ritenerla sostanzialmente inattendibile quanto al rapporto fra struttura metrico-strofica e musicale: la si è considerata come una sistematizzazione puramente astratta, teorica, normativa, dunque slegata dall'effettiva prassi poetico-musicale coeva o persino inattendibile perché formulata in un contesto – quello italiano del primo Trecento – in cui si suppone che la poesia non fosse più concepita per essere cantata.²⁵ Dante non

²⁴ L'analisi fraseologica delle melodie, se non sia altrimenti specificato, è mia.

²⁵ Su questa posizione cfr. DRAGONETTI 1960, MONTEROSSO 1965, RONCAGLIA 1978, GONFROY 1982, FENZI 2012: 212.

avrebbe insomma un'adeguata conoscenza diretta della musica dei trovatori, ma solo una conoscenza libresca dei loro testi. Come riassume il commento di Fenzi al *DVE*: “gli studiosi hanno ormai accertato che tale rapporto [tra schema metrico e melodico] è in verità assai libero, e in particolare che l'idea di fondo suggerita da Dante di una perfetta corrispondenza tra le due diverse strutture è semplicemente sbagliata”²⁶. Ma è davvero credibile che Dante fosse a tal punto ignaro della tecnica della canzone, della cui storia fu uno dei massimi esponenti? E che senso ha pensare che si sia pronunciato su argomenti che ignorava, quando poteva semplicemente tacerli come fanno tanti altri trattatisti, o che abbia formulato una teoria sul modo di comporre canzoni che contraddice la prassi effettiva?

Più di recente, proprio in risposta a queste serie perplessità che l'opinione vulgata solleva, M. S. Lannutti e M. C. Camboni²⁷ hanno sostenuto invece che la contraddizione sarebbe solo apparente. Dante, nel *DVE*, non metterebbe mai in relazione la struttura melodica della canzone con lo schema di rime: egli farebbe riferimento solo a un modello teorico di melodia, dato che i testi poetici potevano essere anche soltanto recitati e non necessariamente cantati: la struttura metrica doveva essere concepita dal poeta pensando alla struttura teorica di una possibile intonazione musicale e non a una melodia effettiva, reale, concreta. Questa posizione non mi pare però condivisibile: è vero che Dante non dice mai esplicitamente che schemi di rime e strutture melodiche sono correlati, ma questa correlazione emerge inequivocabilmente da un attento confronto, come quello appena fatto, fra i capitoli X e XIII del secondo libro del *DVE*. Ancora più problematico mi sembra poi presupporre un rapporto solo teorico e in nessun modo vincolante della struttura strofica con un'eventuale intonazione: che senso ha creare delle rigorose strutture strofiche in funzione di una melodia teorica se poi l'eventuale melodia concreta può prescindere del tutto da quella strutturazione? In che senso la struttura strofica servirebbe a rendere la canzone semplicemente “musicabile” (TAVONI 2011: 1491) se poi, nel musicarla, questa struttura strofica può essere completamente ignorata?

In breve, nei commenti e negli studi recenti sull'*ars cantionis* del *DVE* è ormai opinione condivisa che il modello descritto da Dante sia puramente teorico e slegato da una qualsiasi prassi musicale reale. A motivare questa opinione, però, a parte una certa sopravvalutazione delle affermazioni dantesche di autonomia della poesia, è in fondo nient'altro che l'ampia discordanza ora illustrata con il repertorio musicale tràdito: se essa non ci fosse, nessuno avrebbe mai sostenuto, credo, che la relazione fra strutture metriche e melodiche affermata da Dante sia solo teorica o che non coinvolga gli schemi di rime. Negare che la teoria dantesca vada riferita a una prassi musicale reale sembra però l'unica strada per evitare di concludere che essa sia del tutto inattendibile. Ma forse, come vedremo, non è così.

4. Inattendibilità del repertorio musicale: alterazioni dovute a tradizione orale e scritta

Come spiegare allora la contraddizione fra teoria dantesca e repertorio trobadorico? La mia ipotesi, esposta altrove e che riassumerò ora molto in breve,²⁸ è che la soluzione non stia né nel negare validità all'*ars cantionis* del *DVE*, considerandola una sistemazione solo teorica e astratta, né all'opposto nel negare la contraddizione stessa. Credo, invece, che ad essere inattendibile, in gran parte, sia il repertorio trobadorico musicale per come è tràdito dai manoscritti. Le melodie trobadoriche hanno infatti attraversato una fase di trasmissione quasi esclusivamente orale per circa un secolo e mezzo, come ormai è opinione nettamente prevalente tra i musicologi.²⁹ A mio parere basta uno sguardo alla quantità, alla distribuzione e alla tipologia delle varianti per togliere ogni dubbio in proposito. Riguardo alla **quantità** delle varianti, Christelle Chaillou-Amadiou ha recentemente calcolato, per ogni coppia di manoscritti (R, G, W, X), la percentuale di note/neumi comuni fra le 51 melodie tràdite in versioni multiple (CHAILLOU-AMADIEU 2018). I risultati sono i seguenti: R-G 27 %, W-G 36 %, R-X 26 %, X-G 45 % (Ivi: 83-84). In tutti e quattro i casi la percentuale è molto bassa, scendendo in

²⁶ FENZI 2012: 212.

²⁷ LANNUTTI 2000, CAMBONI 2012; cfr. anche CAMBONI 2017.

²⁸ Per una dimostrazione più dettagliata dell'ipotesi si rimanda a DI SANTO 2019c.

²⁹ Sulla tradizione orale delle melodie, cfr. almeno PIRROTTA 1970, VAN DER WERF 1972: 26-34, ZIINO 1975: 169-194, AUBREY 1996: 26-34, ROSSELL 2011: 487-503, CHAILLOU-AMADIEU 2013: 11-13.

un caso addirittura fino al 26 %: cioè quasi tre note su quattro sono diverse fra due versioni di una *stessa* melodia, una divergenza di un'entità che è impensabile si produca in una tradizione scritta diretta, foss'anche molto attiva. Nei casi in cui una melodia è trasmessa in tre versioni, la percentuale di note/neumi comuni alle tre si fa ancora più bassa: X-W-G 37 %, X-W-R 25%, R-X-G 21%, R-W-G 17 %. (Ivi: 91-92).

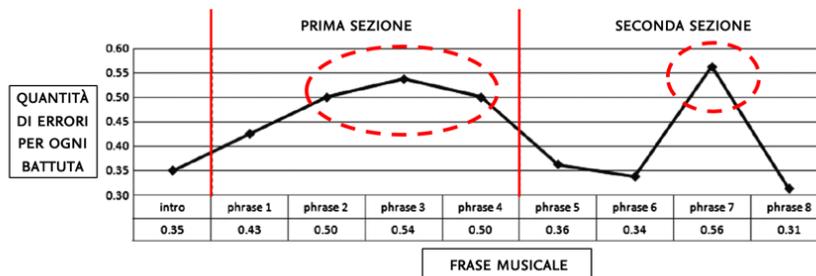
Di seguito riporto un esempio concreto (fig. 2), in cui ho evidenziato in rosso tutte le note strutturali che non sono comuni fra i primi otto versi delle tre versioni, tradite dai manoscritti R, W e G, di una canzone del trovatore Gaucelm Faidit, *No m'alegra chan ni criz* (il verde indica le varianti solo ornamentali). Oltre ad essere numerosissime, le varianti che coinvolgono note strutturali aumentano in maniera molto regolare dai primi agli ultimi versi, secondo una **distribuzione** del tutto incompatibile con la casualità degli errori di copiatura, ma perfettamente spiegabile, invece, come effetto di una tradizione orale che trasmette le melodie a memoria (dove peraltro non ha più molto senso distinguere tra errori di memoria e variazioni deliberate: si può dire semmai che quanto meno l'esecutore ricorda con esattezza una certa parte di una melodia, tanto più facilmente tenderà a variarla e a colmare in modo creativo le lacune della memoria).

The figure displays a musical score for the song 'No m'alegra chan ni criz' by Gaucelm Faidit. It is organized into two columns of staves, each representing a different manuscript version: R (left) and W (right). Each version is shown for eight stanzas, labeled 1 through 8. The notes are color-coded: red dots indicate structural notes that are not common to all three versions, while green dots indicate ornamental variants. The number of variants increases progressively from the first to the eighth stanza, with the first stanza having 1 variant and the eighth having 8. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a common time signature.

Fig. 2: Varianti fra le tre versioni della canzone *No m'alegra chan ni criz* di GAUCELM FAIDIT

Questa peculiare distribuzione è l'esito di quello che in psicologia della memoria si chiama *primacy effect* (GLANZER/CUNIZ 1966), in base al quale, data una serie di elementi in successione da ricordare, dopo i primi elementi la memoria subisce un crollo. Nel caso specifico in cui a dover essere ricordata a memoria sia una melodia, è stato dimostrato che il *primacy effect* si ripete in corrispondenza dell'inizio delle nuove sezioni strutturali del brano, come mostra il grafico nella fig. 3 in alto, tratto da un esperimento (MISHRA 2010): in esso la quantità di errori aumenta progressivamente, poi torna a diminuire drasticamente all'inizio di una nuova sezione, per poi aumentare nuovamente; in basso, ho realizzato un grafico simile per l'incremento del numero di varianti ad ogni verso nella canzone di Gaucelm Faidit: come si vede, succede esattamente lo stesso in corrispondenza delle partizioni musicali del brano e i due schemi risultano quasi sovrapponibili, a riprova che la distribuzione delle alterazioni dipende da una trasmissione a memoria, cioè orale.

1. Distribuzione degli errori nell'esecuzione di un brano a memoria (esperimento)



2. Distribuzione delle varianti in Gaucelm Faidit, *No m'alegra chan ni critz*

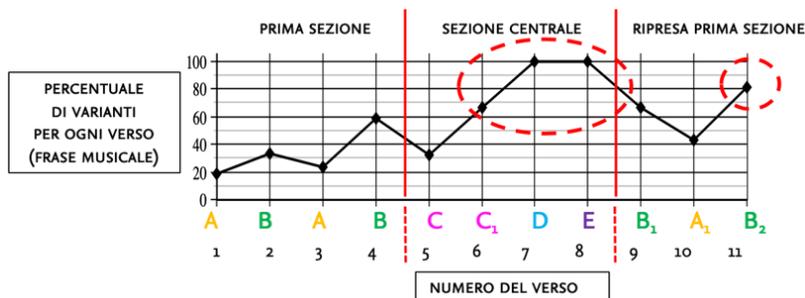


Fig. 3: Errori di memoria in musica e varianti melodiche in una canzone trobadorica: distribuzione a confront

Quanto alla **tipologia** delle varianti, infine, quelle dovute alla trasmissione orale sono distinguibili nel complesso (seppure non in ogni singolo caso) da quelle dovute alla trasmissione scritta perché tendono ad alterare il profilo melodico di cellule o intere frasi musicali senza però renderlo irriconoscibile, anziché sopprimere o duplicare gruppi contigui di note per errori di copiatura. E il primo genere di varianti, chiaramente riconducibile allo stratificarsi di variazioni dovute alla *performance* esecutiva o alla trasmissione a memoria implicate dall'oralità, nel repertorio tràdito è di gran lunga più frequente del secondo.

Nella fase di trasmissione orale, dunque, le melodie si sono vistosamente alterate rispetto alla loro forma originaria: ce lo mostra chiaramente un confronto fra le 51 melodie tràdite in più di una versione. Il punto fondamentale è che l'alterazione da esse subita non è stata solo melodica, bensì anche strutturale, relativa alla fraseologia musicale: si è cioè fortemente alterato, entro la strofa, anche l'ordine di successione e di ripetizione dei motivi melodici che intonano i singoli versi. Questa **alterazione fraseologica** può essere stata determinata essenzialmente da tre fattori:

1. La tradizione orale ha generato alterazioni melodiche (riguardanti intervalli, ornamentazione, direzione del moto ecc.) che, stratificandosi, hanno col tempo reso irriconoscibili le ripetizioni di uno stesso motivo, finendo per trasformare la ripetizione in un motivo diverso e alterare così la struttura fraseologica, come nell'esempio della fig. 4. In una delle due versioni (ms. R), la ripetizione melodica fra i vv. 1 e 3 è così alterata da trasformare apparentemente la melodia del v. 3 in un motivo nuovo (nel ms. X resta invece identica a quella del v. 1): l'alterazione melodica genera così secondariamente un'alterazione anche fraseologica, trasformando l'originario schema melodico ABAB (ms. X) in ABCB (ms. R). Questo genere di modifiche, frequentissime, costituiscono la principale causa di alterazione fraseologica delle melodie trobadoriche.

Manoscritto R:
ripetizione alterata (A ≠ C)

Manoscritto X:
ripetizione identica (A = A)

Fig. 4: Alterazioni melodiche che determinano alterazioni strutturali (fraseologiche)³⁰

2. La tradizione orale ha direttamente alterato o invertito l'ordine dei motivi, come mostrano diversi casi di versioni multiple della stessa melodia. Ad esempio, *Aisi com es genser pascor* di Raimon de Miraval nel ms. G ha struttura melodica ABABA₁CB₁DC₁ mentre nel ms. R ha struttura ABA₁BA₂CDBB₁ (dove per di più il motivo D è del tutto diverso fra le due versioni).

3. Meno di frequente anche alcuni errori della tradizione manoscritta possono alterare la fraseologia musicale quando determinano uno sfasamento fra le sillabe del testo e le note ad esso associate, ad es. con un salto *du même au même* o una diplografia; simili sfasamenti alterano l'esatta individuazione dell'inizio e della fine dei motivi melodici, occultandone le ripetizioni. Nell'esempio (fig. 5), il copista ha eccezionalmente trascritto la musica per le prime due le strofe della canzone *Non es meraveilla s'eu chan* di Bernart de Ventadorn (BdT 70,31, ms. G) e dunque l'errore di copiatura, nella seconda strofa, è subito evidente (è cerchiato nella figura): facendo saltare due note nella copiatura (*fa-so*), esso fa slittare l'associazione fra sillabe e note³¹ e così rende irriconoscibili le ripetizioni melodiche, dato che siamo soliti individuare e delimitare le singole frasi musicali sulla base dell'inizio e della fine dei rispettivi versi. Una stanza bipartita con *diesis* (strofa 1) si trasforma così in un'apparente *oda continua* (strofa 2).³²

	MELODIA: STANZA BIPARTITA
strofa 1	strofa 2
1.	1.
2.	2.
3.	3.
4.	4.
5.	5.
6.	6.
7.	7.
8.	8.
A	A
B	B
C	C
D	D
A ₁	E
B ₁	F
C ₁	G
D	H

Fig. 5: Alterazioni fraseologiche dovute a errori nella tradizione manoscritta (BERNART DE VENTADORN, *Non es meraveilla s'eu chan*)

³⁰ Tutte le immagini di melodie trobadoriche presenti nell'articolo sono tratte dall'eccellente sito web open access <http://www.troubadourmelodies.org> [ultimo accesso: 25.04.2023], molto vicino all'edizione VAN DER WERF 1984.

³¹ Come spiega ZIINO 1991: 124-26, questo genere di errore prova che non di rado testi e melodie di canzoni trobadoriche potevano essere trasmessi separatamente (ad es. i testi per iscritto, le melodie oralmente) e riabbinati soltanto al momento della compilazione di un manoscritto musicale: è facile immaginare che questa delicata operazione potesse facilmente generare sfasamenti nell'abbinare le sillabe alla melodia.

³² Per un esame più dettagliato di questi tipi di alterazione fraseologica delle melodie, cfr. DI SANTO 2019c.

Queste alterazioni strutturali della melodia, frequentissime (in particolare la prima tipologia), spiegano la più macroscopica divergenza fra il *DVE* e il repertorio musicale tràdito: spiegano, cioè, perché l'*oda continua* sia molto più frequente nel repertorio rispetto a quanto dovrebbe essere in base alle indicazioni dantesche. L'alterazione melodica, infatti, nella progressiva stratificazione di varianti ed errori nel corso della trasmissione orale e scritta, ha un effetto per così dire entropico, cioè agisce molto più spesso dall'ordine e la simmetria verso il disordine anziché viceversa: agisce insomma nel senso di una progressiva differenziazione dei motivi ripetuti, che ne occulta le ripetizioni e cancella così le partizioni strofiche della melodia, che da quelle ripetizioni sono individuate. Molte stanze bipartite con ripetizioni regolari finiscono così per alterarsi in melodie apparentemente prive di ripetizioni o con ripetizioni solo occasionali e irregolari, ossia del tipo dell'*oda continua*: per alcuni esempi, v. *infra*, § 5. Proprio la seconda categoria con ripetizioni melodiche irregolari, che E. Aubrey chiama "through-composed with repetition" e che costituisce, secondo la sua stima (AUBREY 1996: 146), il 20 % del repertorio musicale (più della metà delle forme riconducibili all'*oda continua*, che sono il 38 %), nel suo essere intermedia tra le due forme melodiche previste da Dante testimonia l'alterazione strutturale in una sua fase ancora incompleta, in cui solo alcune delle ripetizioni sono state occultate dall'alterazione. Ma in modo simile si spiegano anche gran parte delle divergenze ulteriori fra la testimonianza dantesca e il repertorio musicale tràdito.

È importante sottolineare, inoltre, che la struttura melodica dell'*oda continua* è senz'altro più complessa, musicalmente, delle forme bipartite con ripetizioni melodiche: la trasmissione sembra dunque alterare le melodie in modo innaturale, rendendole più complesse anziché tendere a semplificarle accrescendo il numero di ripetizioni interne, come sarebbe più ovvio per facilitare la trasmissione a memoria.³³ In realtà, le strutture alterate dalla trasmissione sono soltanto *accidentalmente* più complesse, poiché questa complessità non è perseguita intenzionalmente, ma è l'esito involontario di uno stratificarsi di variazioni performative (intenzionali) ed alterazioni di memoria (fortuite) che cancellano progressivamente le simmetrie delle ripetizioni melodiche. L'alterazione *fraseologica* è insomma l'esito secondario e accidentale dell'alterazione *melodica*, e le strutture più complesse che produce sono più complesse solo in quanto alterate rispetto alla forma originale: si tratta di una complessità solo apparente, prodotta dall'alterazione orale e non da un deliberato intento compositivo o esecutivo. Le variazioni melodiche di singole note, volontarie o meno che siano, accumulandosi nel tempo producono come *effetto collaterale* un'alterazione fraseologica involontaria.

È dimostrabile, insomma, che ad essere inattendibile, a causa delle alterazioni dovute per lo più alla tradizione orale, è il repertorio delle melodie trobadoriche nella forma in cui sono tràdite e non il *DVE*: alla teoria dantesca va dunque restituita piena attendibilità. Naturalmente in questa sede non è possibile dare di ciò una dimostrazione esaustiva: si potrà solo fare qualche esempio. Quel che qui importa far presente è che questa ipotesi è dimostrabile a livello filologico: non si tratta cioè di una mera speculazione derivante dall'adozione di una prospettiva oralista, bensì al contrario di un dato *oggettivamente riscontrabile nelle melodie tràdite dai manoscritti* (direttamente in quelle trasmesse in versioni multiple, indirettamente nelle altre, attraverso la comparazione delle ripetizioni melodiche interne): è questo dato che, a sua volta, prova l'oralità della trasmissione precedente la trascrizione sui manoscritti. Riesaminando il *corpus* delle 315 melodie trobadoriche da questa prospettiva, infatti, ci si accorge che, nella forma in cui è tràdito, esso è costellato di indizi e tracce che non solo provano l'avvenuta alterazione delle melodie, ma che molto spesso permettono di ricostruirne la struttura fraseologica originaria. L'entità delle alterazioni e la loro pervasività in tutto il repertorio musicale tràdito è d'altronde finalmente quantificata dal recente studio citato sopra (CHAILLOU-AMADIEU 2018), in base al quale, come si è visto, le note comuni nelle versioni multiple delle melodie risultano essere comprese tra un massimo del 45 % per la coppia di manoscritti X-G a un minimo del 17 % per la terna R-W-G e, cosa ancor più importante, le numerose varianti sono distribuite in modo piuttosto uniforme *sull'intero repertorio* (salvo rare eccezioni, probabilmente riconducibili a fortuiti casi di

³³ Ringrazio il prof. M. S. Ferreira per aver sollevato, in sede di discussione, questo punto importante che necessitava di un chiarimento. La stessa critica è stata avanzata in LANNUTTI 2019, postilla scritta in risposta al mio articolo sopra citato (DI SANTO 2019c): "Ci aspetteremmo insomma che in regime di tradizione orale si assista a un incremento delle ripetizioni piuttosto che a una loro riduzione involontaria" (p. 331). Per una risposta dettagliata, v. *infra*: *Appendice*.

trasmissione scritta diretta delle melodie). Ciò significa che l'alterazione fraseologica, che della densità di varianti è diretta conseguenza, non è un fatto occasionale, ma generalizzato alla quasi totalità del repertorio.

Quanto alla ricostruzione dell'originaria struttura fraseologica musicale, essa è resa possibile, in breve, ogni volta che un certo elemento musicale – dai singoli motivi entro una strofa alle versioni multiple dell'intera melodia – sia ripetuto almeno due volte, permettendo così di comparare le due versioni e stabilire (a livello fraseologico) quale è verosimile che si sia alterata nell'altra, secondo il principio filologico dell'*utrum in alterum abiturum erat*. Si noti che la ricostruzione non è in genere possibile *per le singole note*, come è stato osservato (ad es. VAN DER WERF 1976: 26), dato che a quel livello è impossibile applicare il principio dell'*utrum in alterum*: non è dunque possibile ricostruire con certezza un'effettiva melodia originaria delle canzoni, nota per nota (ivi: 33: "we may not have any chanson in its original form nor we are likely to be able to reconstruct the original from of the versions which have been preserved in the medieval manuscripts"). Ciò che si è finora mancato di osservare è però che il principio può essere applicato, invece, a livello fraseologico, poiché l'alterazione melodica lascia spesso tracce evidenti che consentono di risalire all'originario schema di ripetizione dei motivi melodici, rendendo spesso possibile la ricostruzione della struttura fraseologica originaria. Ad esempio, se una struttura melodica è trasmessa da un manoscritto nella forma ABAB e da un altro nella forma ABCB, ma l'analisi della versione ABCB individua nel motivo melodico C una ripetizione alterata di A (rilevando ad es. fra i due motivi un'identità nota per nota a partire, poniamo, dalla terza nota in poi, per sfasamento fra testo e melodia), è evidente che è stata la prima versione ad alterarsi nella seconda e non viceversa: ABAB non sarà cioè una normalizzazione di ABCB ma la versione originaria. Se infatti fosse invece la forma ABAB ad essere una normalizzazione e ABCA la versione originaria, allora non sarebbe in nessun modo possibile riscontrare all'analisi forti somiglianze tra i motivi A e C, dato che sarebbero stati concepiti per essere motivi musicali diversi. È importante notare, tuttavia, che il principio è perfettamente applicabile anche alle melodie trasmesse in un'unica versione: nell'esempio teorico appena fatto si potrebbe risalire all'originaria forma ABAB anche se la melodia fosse trasmessa unicamente nella forma ABCA: basterebbe comparare i motivi A e C e scoprire la loro originaria identità ($C > A_1 > A$).

5. Esempi di ricostruzione della fraseologia musicale

La struttura melodica della celebre alba *Rei glorios* di Guiraut de Bornelh (BdT 242,64) appare piuttosto semplice, definita da uno schema melodico AABCD (così AUBREY 1996: 157), che condivide con lo schema rimico a a b' b' c' soltanto la ripetizione iniziale e differisce per il resto. A un'analisi più attenta, tuttavia, si nota (fig. 6) che il motivo del v. 4 è in realtà, a partire dalla quinta sillaba, lo stesso del v. 3 (con minime varianti di matrice orale/performativa). Ciò permette di capire che, a far slittare la corrispondenza fra neumi e sillabe, è stato un errore di copiatura della musica, nella fattispecie una **diplografia**: nella scrittura continua e non divisa in versi che caratterizza i manoscritti musicali trobadorici, l'estensore del manoscritto o più probabilmente della sua fonte ha copiato due volte di seguito, per errore, i tre neumi *re - mi - (fa-mi-re)*: nella fig. 6 la diplografia è cerchiata con una linea tratteggiata (il *do* all'inizio del v. 4 altro non è che una duplicazione della nota finale del v. 3, fenomeno frequente nel repertorio tràdito).

	MELODIA APPARENTE	MELODIA RICOSTRUITA	RIME
1.		A	a
2.		A	a
3.		B	b'
4.		C	b'
5.		D	c'

Fig. 6: Diplografia e ripetizione melodica nascosta in *Rei glorios*

Eliminando dunque la diplografia, con due minime integrazioni (indicate nella fig. 7 con parentesi uncinata ed evidenziate con una freccia) si ricostruisce facilmente la fraseologia musicale originaria: la ripetizione del motivo B ai vv. 3-4 fa così tornare a corrispondere esattamente schema rimico e schema melodico: a b'b'c'=AABBC:

	MELODIA RICOSTRUITA	RIME	
1.		A	a
2.		A	a
3.		B	b'
4.		B	b'
5.		C	c'

Fig. 7: Ricostruzione della struttura fraseologica musicale di *Rei glorios*

La ricostruzione è confermata anche dal *contrafactum* del brano, tràdito dal canzoniere Chigi (fig. 8). La struttura del *contrafactum*, secondo la segmentazione dei motivi in base ai versi, risulta apparentemente diversa da quella della melodia di Guiraut de Bornelh, con schema melodico ABCCD: ad essere ripetuto non è più il motivo A ai vv. 1-2, ma il motivo B ai vv. 3-4:

	MELODIA APPARENTE	RIME	
1.		A	a
2.		B	a
3.		C	b'
4.		C ₁	b'
5.		D	c'

Fig. 8: *Contrafactum* di *Rei glorios* (ms. Chigi) nella forma tràdita

Comparando le due versioni, *Rei glorios* del ms. R e il suo *contrafactum*, si nota tuttavia che anche nel *contrafactum* i motivi dei vv. 3 e 4 sono alterati: benché siano quasi identici e rispettino la ripetizione della

versione autoriale, sono comunque anch'essi segmentati in modo errato: la testa del motivo è in realtà in entrambi i casi la cadenza del verso precedente finita nel successivo. Un confronto condotto nota per nota fra le due versioni ci permette di individuare la struttura originaria da cui entrambe derivano (fig. 9):

Fig. 9: Confronto nota per nota fra *Rei glorios* e il suo *contrafactum*

Il *contrafactum* conserva la diplografia (c) evidenziata prima per l'originale *Rei glorios* del ms. R, ma ad essa si aggiunge un errore ulteriore: la ripetizione del motivo A salta, ed è invece il motivo B ad essere copiato tre volte di seguito anziché due (come si vede nella fig. 9). Ciò avviene a causa di un'erronea attribuzione delle note alle sillabe del nuovo testo, che determina una risegmentazione errata del v. 2, a causa della quale la testa del motivo B, quando compare per la prima volta, nella trascrizione finisce per diventare la coda del motivo A (ossia scivola indietro al v. 1). Questo rende irriconoscibile la prima comparsa del motivo B, privato della testa, facendolo sembrare un motivo diverso da quello del v. 3: per ripristinare la ripetizione, B viene dunque ripetuto ancora un'altra volta (vv. 3-4). Le tre ripetizioni di B del *contrafactum*, una delle quali è evidentemente di troppo per la ragione appena spiegata, ci assicurano però che questo motivo era effettivamente ripetuto, nella forma originaria della melodia. La comparazione delle due versioni, insomma, conferma che la ricostruzione fatta autonomamente sulla sola melodia di R era esatta. Nella versione ricostruita, *schema rimico e fraseologia musicale coincidono*.

Un secondo esempio, che proponevo già in DI SANTO 2019c, è ancor più evidente, in quanto l'alterazione è qui ben più complessa e stravolge completamente la melodia, alterando non più solo singole ripetizioni, ma la tipologia stessa della strofa musicale. AUBREY 1996 (157) considera la melodia della canzone *L'ensenhamens e-l pretz e la valor* di Arnaut de Marueilh (BdT 30,17) come un'*oda continua*, dunque senza alcuna ripetizione di motivi: pertanto lo schema melodico è ABCDEFG, completamente diverso dallo schema di rime, che invece è bipartito: a b' b' c- d e d. A un attento confronto fra i motivi melodici, tuttavia, ci si accorge (fig. 10) che dietro l'alterazione melodica dovuta alla tradizione orale e scritta la melodia del v. 1 è ripetuta esattamente al v. 3 dalla quarta sillaba in poi, e così anche il secondo e il quarto motivo melodico si rivelano essere lo stesso, ma sfasato di una nota; fra i vv. 5 e 6 la ripetizione è occultata dall'alterazione di un solo intervallo fra le sillabe 4 e 5, che traspone la seconda parte della frase due note sopra; l'ultimo motivo, invece, è privo di ripetizione. Emerge così una chiara struttura bipartita (indicata come "melodia nascosta" nella figura). Quella che, limitandosi a descrivere la melodia nella forma tradata, sembrava essere un'*oda continua* si rivela in realtà anche musicalmente una melodia bipartita, in conformità allo schema metrico: le ripetizioni melodiche sono state semplicemente celate dall'alterarsi della melodia attraverso la tradizione. Si può poi ragionevolmente supporre che la successione dei motivi nella fronte sia stata normalizzata nella forma ABAB, di gran lunga la più comune a livello musicale per la fronte di canzone: traccia dell'avvenuta alterazione è l'incongruenza nella disposizione dei primi 4 motivi e delle rispettive cadenze con la disposizione delle rime femminili, ossia le due rime b' dello schema, ai vv. 2 e 3 (il neuma di 4 suoni sulla decima sillaba del v. 2 è spezzato in due al v. 4 per adattarlo forzatamente alla rima maschile c, come evidenziato in verde nella fig. 10). Ipotizzando infine che nella sirma abbia finito per essere ripetuto il motivo sbagliato (C anziché D), la struttura melodica torna identica allo schema di rime ("melodia ricostruita"). Naturalmente i vari passaggi di questa ricostruzione hanno un diverso grado di certezza: i primi sono indubbi e filologicamente fondati, gli ultimi plausibili ma solo ipotetici, com'è inevitabile nel confrontarsi con una tradizione alterata dalla

trasmissione orale. Ciò che conta, però, è che la ricostruzione fraseologica, dovunque si arresti, rivela in ogni caso un grado di coincidenza tra forma metrica e melodica molto maggiore di quello apparente.

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

Fig. 10: Ricostruzione della struttura fraseologica musicale di *L'ensenhamens e - I pretz e la valor* di Arnaut de Marueilh

Un ultimo esempio può essere la celebre canzone *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn (BdT 70,43), ricorrendo alla quale LANNUTTI 2019 avanza quella che sembrerebbe la sua critica più seria alla mia ipotesi. Lo schema metrico, infatti, è bipartito in piedi e volte (abab-cdcd) mentre la melodia, testimoniata “con eccezionale omogeneità di lezione” (330) da 12 manoscritti (inclusi i *contrafacta*), è un’*oda continua* (ABCDEFGH, secondo Lannutti). Perciò, “presupporre un’originaria sintonia tra struttura rimica e struttura musicale equivale in questo caso a ritenere che l’intonazione, in origine quadripartita, sia stata interamente riformulata, e in ultima analisi a svalutare del tutto la testimonianza di ben dodici manoscritti” (330-31). La critica mi sembra non cogliere il punto centrale della mia argomentazione: il rapporto fra schema metrico e melodico riemerge solo *dopo* la ricostruzione fraseologica, che non è neppure tentata da Lannutti. Senza operare una ricostruzione è del tutto normale che i due schemi non coincidano. L’inconsueta omogeneità di lezione dei manoscritti è irrilevante in proposito: essi costituiscono con ogni evidenza un unico ramo di tradizione manoscritta in relazione a questa specifica melodia, e la loro conseguente omogeneità non ci dice nulla sulle eventuali alterazioni subite nella precedente tradizione orale. Analizzando la melodia, infatti (fig. 11), ci si accorge che i motivi dei vv. 4 e 7 sono identici in R e quasi uguali in G e W, dunque lo schema già nella forma tràdita sicuramente non è ABCDEFGH (“through-composed melody”, nella terminologia di Aubrey), ma semmai ABCDEFDG (“through-composed melody with repetition”): la ripetizione incongrua del motivo D è già un primo indizio di una struttura più regolare celata dietro quella tràdita. In un’ottica oralista, allora, si nota facilmente che anche il v. 2 è intonato dallo stesso motivo (B) dei vv. 4 e 7, semplicemente trasposto un grado sopra e con qualche fioritura diversa. Ma anche i motivi dei vv. 1 e 3, al netto delle fioriture, si rivelano molto simili dalla quarta nota in poi (v. fig. 12): la differenza nella testa potrebbe essere nient’altro che l’esito di una *recitatio* (*la* ribattuto, dominante della *finalis re*) raggiunta dal basso al v. 1 e dall’alto al v. 3, poiché il precedente v. 2 termina già sul *la* (la melodia, cioè, ha già raggiunto la dominante). Questo genere di adattamento di un motivo al contesto melodico (*ouvert/clos*) non è raro nel repertorio.

	Ms. R	Ms. G	Ms. W	MELODIA APPARENTE	MELODIA RICOSTRUITA	RIME
1.				A	A	a
2.				B	B	b
3.				C	A ₁	a
4.				D	B ₁	b
5.				E	B ₂ ?	c
6.				F	A ₂	d
7.				D	B ₁	c
8.				G	A ₃	d

Fig. 11: Ricostruzione della struttura fraseologica musicale di *Can vei la lauzeta mover* di BERNART DE VENTADORN

Ecco allora riemergere una fronte ABA₁B₁. Del motivo B, che si ripete anche nella sirma al v. 7, un ampio frammento sembra ricomparire anche al v. 5, ma solo dalla terza nota in poi, per sfasamento dell'associazione tra sillabe e note (fig. 11). A questo punto non è difficile notare l'affinità fra i restanti motivi del v. 6 (a partire dal *so*/finale, attribuito nei manoscritti al verso precedente) e del v. 8, trasposti a distanza di terza: entrambi sono verosimilmente alterazioni del motivo A, le quali (come accade di norma) si fanno sempre più marcate quanto più si procede verso la fine della strofa, come mostrato nella fig. 12. Riemergere così un probabile schema melodico bipartito ABAB-BABA perfettamente conforme allo schema metrico abab-cdcd (con riuso dei motivi melodici tra fronte e sirma).

Fig. 12: Progressiva alterazione del motivo A in *Can vei la lauzeta mover*

6. *Oda continua* e stanza con *diesis*: due strutture metrico-musicali, un solo principio

A patto di operare ricostruzioni della fraseologia musicale come queste, l'incongruenza da sempre evidenziata nel repertorio fra lo schema metrico-strofico e quello melodico si riduce drasticamente: si può dire che quanto più in là riesce a spingersi la ricostruzione, tanto più i due schemi tornano a coincidere. E questo – è bene ripeterlo – si può dimostrare non solo per pochi casi isolati, ma *per l'intero repertorio tràdito*, data la distribuzione sostanzialmente omogenea delle varianti al suo interno. Il modello delle due tipologie di strofa di canzone proposto da Dante riacquista così piena credibilità. L'aspetto più importante da chiarire è che, in entrambe le tipologie di stanza, a corrispondere alle partizioni della melodia non sono solo le strutture metrico-ritmiche dei versi, ma anche e soprattutto gli schemi di rime. Questo è appunto l'aspetto più clamorosamente stravolto dall'alterazione delle melodie, perché se in origine c'era una corrispondenza fra schema rimico e schema melodico, è chiaro che, alterandosi la struttura fraseologica della melodia, anche la corrispondenza con le rime salta del tutto o in gran parte, facendo sembrare che i due schemi siano indipendenti quando invece, in origine, non lo erano. Le due tipologie di strofa individuate da Dante sono dunque, esattamente come si evince dal *DVE*, delle strutture non soltanto metriche, bensì *metrico-musicali*.

Data la pervasività delle varianti, solo in qualche raro caso l'originaria corrispondenza strutturale fra schema rimico e struttura fraseologica musicale è rimasta inalterata attraverso la trasmissione. Ne riporto due esempi, verosimilmente rappresentativi di quella che doveva essere l'originaria tipologia delle due forme metrico-musicali descritte da Dante a monte dell'alterazione melodica dovuta alla tradizione orale e scritta:

1. *Oda continua = Coblas dissolutas*
(*DVE* II, x, 2: "sine iteratione modulationis cuiusquam")

ARNAUT DANIEL, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*
RIME a b c d e f
MELODIA A B C D E F

2. Stanza musicalmente e metricamente bipartita (con *diesis*)

PEIRE VIDAL, *Baros, de mon dan covit*
RIME a b a b : c c d d e
MELODIA A B A B : C C D D₁ E
 PIEDI *DIESIS* SIRMA

Nell'*oda continua* l'assenza di ripetizione di qualsiasi motivo melodico entro la stanza ("sine iteratione modulationis cuiusquam") corrisponde all'assenza di rime, ossia alla mancata ripetizione delle *desinentie* entro la strofa. Nella stanza bipartita con *diesis* le partizioni strofiche (piedi, volte, fronte, sirma) corrispondono alle partizioni musicali e, soprattutto, le partizioni che implicano ripetizione melodica, cioè piedi o volte, nonostante la possibilità di permutare o innovare le rime effettive devono imprescindibilmente condividere lo stesso schema di rime: la variazione delle rime è possibile, come Dante afferma, purché l'ordine delle rime sia conservato integralmente (*DVE*, II XIII, 10: "dumtaxat precedentium [*rithimorum*] ordo servetur in toto").

Un volta restituita piena credibilità a queste due tipologie di strutturazione metrico-melodica della stanza enunciate nel *DVE*, ci si accorge anche che esse presuppongono dietro di sé un **principio unico**, di cui le due tipologie di strofa non sono altro che due possibili realizzazioni. Abbiamo detto che, entro la stanza, se nessun motivo melodico si ripete (nell'*oda continua*), allora non si ripete neppure nessuna *desinentia*, cioè non c'è nessuna rima; se invece un certo raggruppamento di motivi melodici, cioè un periodo musicale, viene ripetuto, allora deve ripetersi uguale anche il relativo schema rimico: la presenza o assenza di rima corrisponde alla presenza o assenza di ripetizioni melodiche. Se ne deduce che la rima, cioè la ripetizione di una certa *desinentia*, non è altro che il segnale nel testo della ripetizione del relativo motivo melodico fra i due versi che rimano fra loro. Questo principio, per cui la rima segnala la ripetizione melodica, è valido o per l'intera strofa o almeno entro ogni singola partizione strofica. Ma esso non è solo deducibile dalla teoria dantesca: il punto fondamentale è che esso riemerge nel repertorio stesso delle melodie trādite, a patto di operare una ricostruzione come quelle appena fatte. Il principio di corrispondenza fra melodia e rime si riverbera inoltre a tutti i possibili livelli di ripetizione melodica. Più precisamente:

1. la ripetizione del **singolo motivo melodico** corrisponde alla **rima** (ripetizione della *desinentia*);
2. la ripetizione di un intero **periodo musicale** (piede o volta) corrisponde alla ripetizione dello stesso **schema rimico** fra i **piedi** o fra le **volte**;
3. la ripetizione della **melodia dell'intera strofa** per tutte le successive implica ugualmente che **tutte le strofe** condividano anche lo stesso **schema rimico**;
4. la **contraffattura musicale**,³⁴ infine, prevede come norma generale, salvo piccoli adattamenti, che riprendere la melodia di una canzone precedente comporti la **ripresa** del suo schema non solo metrico, ma anche **rimico**.

³⁴ Il termine "contraffattura", come si sa, è stato utilizzato in modo piuttosto ambiguo: qui lo uso nella sua accezione più comune, che designa la frequente pratica per cui a una melodia preesistente veniva adattato un testo del tutto nuovo: il testo nuovo doveva condividere con quello originario per lo meno la struttura metrica e lo schema di rime, ossia, come dicono le *Leys d'Amors*, il "compas" del testo originario. La definizione del *sirventes* come *contrafactum*

Riguardo alla contraffattura musicale, si può anche notare che, mentre la ripresa dello schema metrico è necessaria e funzionale alla ripresa della melodia (data la corrispondenza fra sillaba e neuma in questo tipo di musica), la ripresa dello schema di rime è invece totalmente superflua per adattare la melodia precedente al nuovo testo: se nonostante questa sua inutilità la ripresa dello schema di rime (non necessariamente delle rime effettive) è comunque richiesta, l'unico motivo che spiega perché lo sia è appunto il principio generale appena enunciato: lo schema rimico, cioè, è la traccia nel testo dello schema melodico e pertanto la ripresa della melodia si trascina dietro anche quella dello schema di rime, che la rispecchia. Ciò costituisce dunque un'ulteriore e relevantissima prova del principio appena individuato. L'obiezione di LANNUTTI 2019 (335), che esistono casi di contraffattura che violano l'esatta ripresa delle rime, mi pare del tutto pretestuosa: tali casi sono eccezionali rispetto alla norma, che è per di più enunciata a chiare lettere in diversi trattati dell'epoca.³⁵

Un unico principio regola dunque l'intera tecnica poetico-musicale e dà ragione delle strutture metriche romanze *in funzione della musica*. Questo principio di corrispondenza strutturale fra schema rimico-strofico e melodico che sta alla base della tecnica della canzone trobadorica, e forse più in generale dei generi isostrofici, è probabilmente quello a cui si riferiscono in qualche caso i trovatori stessi chiamandolo *acort*, come Arnaut Daniel quando dice "Amors / qui·ls motz ab lo son acorda", "Amore che accorda le parole alla melodia".³⁶ Non a caso, il genere del *descort* si fonda appunto sulla negazione dell'*acort*, cioè del principio di corrispondenza metrico-melodica (e non solo metrica) che sussiste di norma fra le strofe e *include il 'son', la melodia*:³⁷ come dice Raimbaut de Vaqueiras all'inizio del suo celebre discordo plurilingue (BdT 392,4), vv. 3-8: "Vuelh un descort comensar / [...] per qu'ieu fauc dezacordar / los motz e·ls sos e·ls lenguatges". A questo stesso principio Dante fa riferimento, nel *DVE*, con il verbo *armonizare*, che è il corrispettivo del provenzale *acordar*: "acorda[r] [los] motz e·l son" equivale esattamente ai "verba modulationi armonizata" di cui si è detto all'inizio. Tanto *acordar* che *armonizare* designano dunque sia il lato specificamente testuale di questa tecnica, ossia l'accordarsi delle rime tra loro (ma pur sempre in funzione della melodia: *DVE*, II, x, 2: "omnis stantia ad quandam odam recipienda armonizata est"), sia l'accordo fra le strutture rimiche e quelle melodiche (*DVE*, II, VIII, 6: "actio completa dictantis verba modulationi armonizata").

Una volta riscoperto, dietro le alterazioni fraseologiche, questo principio generale, se ne comprende anche la funzione in relazione al suo originario contesto orale. Dato che le melodie erano eseguite e soprattutto tramandate essenzialmente a memoria, è evidente che avere nel testo una traccia della struttura della melodia, cioè un'indicazione riguardo all'ordine in cui dovevano susseguirsi o ripetersi i motivi melodici, poteva costituire una utile **mnemotecnica musicale**. Lo schema di rime, in quanto traccia della struttura melodica, doveva aiutare i giullari a ricordare e a tramandare le melodie alterandole il meno possibile. Se poi le melodie si sono comunque alterate, ciò è avvenuto probabilmente perché questa raffinata tecnica padroneggiata e diffusa dai trovatori non era affatto altrettanto ben padroneggiata e rispettata dagli esecutori, a cui era affidata la diffusione e trasmissione delle canzoni: i trovatori stessi, infatti, nei loro componimenti si lamentano spesso di come i giullari alterino le loro canzoni proprio per imperizia, perché non padroneggiano la complessa arte del *trobar*. Un inequivocabile riferimento all'alterazione prettamente musicale è ad esempio in Peire d'Alvernhe (BdT 323,2, vv. 6-8), che dice: "Q'ieu non vuoill avols chantaire, / cel que tot chan desfaissona, / mon doutz sonet torn'en bram" ("io non voglio che un cantore incapace, / di quelli che deformano ogni canto, / trasformi la mia dolce melodia in un raglio"). Lo stesso accade d'altronde per le tecniche delle *coblas capfinidas* e *capcaudadas*, che, pur essendo in origine delle mnemotecniche volte a preservare l'ordine delle strofe dall'alterazione, spesso falliscono in questo intento.

nelle *Leys d'Amors*, ad esempio, prescrive che esso si rifaccia al testo modello "cant a las cobblas e al so, / am l'acort dels meteyshes motz / o d'autres d'ayan semblan vutz / oz am diversa, mas que tenga / l'autre compas e·l so retenga" (ANGLADE 1919: 181). Gli stessi requisiti sono richiesti per il genere galego-portoghese della *cantiga de seguir* secondo l'*Arte de trovar* edita da TAVANI 1999. Sulla contraffattura, cfr. anche MARSHALL 1980 e il controverso SCHULZE 1989.

³⁵ Come riassume MARSHALL 1980 (290): «Dans la pratique normale des troubadours il [le *contrafactum*] implique aussi la reproduction du *sche[ma]* des rimes du mode[le]». Le eccezioni, rare e parziali, non negano affatto la norma generale.

³⁶ ARNAUT DANIEL, BdT 29,5, vv. 8-9. Cfr. anche AIMERIC DE BELENOI, BdT 9,1, v. 7: "per so no puesc motz ni sos acordar". Per altri esempi simili, cfr. NOTO 1998: 209-212.

³⁷ Sulla relazione fra *acort* e *descort*, cfr. CANETTI 1995: 47-55.

7. Probabile origine musicale di alcuni fenomeni metrici descritti da Dante

In quest'ottica si comprendono anche le indicazioni che Dante dà riguardo alla possibilità di **permutare o innovare le rime** fra primo e secondo piede o fra prima e seconda volta, purché lo schema rimico resti inalterato (*DVE*, II XIII, 10):

Et si in altero pedum exsortem rithimi desinentiam esse contingat, omnimode in altero sibi instauratio fiat. Si vero quelibet desinentia in altero pede rithimi consortium habeat, in altero prout libet referre vel innovare desinentias licet, vel totaliter vel in parte, dumtaxat precedentium [rithimorum] ordo servetur in totum.

A una ripetizione melodica ABC ABC, ad es., può corrispondere non solo l'identico schema rimico abc abc, ma anche la forma con inversione, abc bac. Lo schema rimico di ciascuno dei due piedi, però, anche con l'inversione resta lo stesso, cioè xyz: tre *desinentie* tutte diverse l'una dall'altra. In entrambi i casi lo schema rimico fornisce all'esecutore la stessa indicazione a livello fraseologico musicale: nessun motivo va ripetuto all'interno del singolo piede. Questa possibilità di inversione delle rime si spiega perché il suggerimento mnemonico che esse forniscono all'esecutore mentre sta cantando agisce per così dire "a corto raggio": l'esecutore non è certo tenuto ad aver presente mentalmente lo schema astratto delle rime; ciò che gli interessa sapere, piuttosto, è se deve cantare un certo verso su una melodia uguale o diversa dal precedente, o uguale, magari, a quella di due versi prima, al massimo tre; l'indicazione non va più in là di questo, e gli viene fornita dal testo stesso – attraverso le rime – man mano che lo pronuncia. L'indicazione mnemonica si limita cioè alla distanza in cui è possibile ricordare e dunque percepire la rima, la quale, in quanto elemento sonoro, è processata dalla memoria a breve termine, che dura solo una manciata di secondi. Per questo le permutazioni di rime non intaccano il suggerimento relativo all'ordine di ripetizione dei motivi melodici, purché lo schema rimico resti identico ("dumtaxat precedentium [rithimorum] ordo servetur in totum").

Persino le due eccezioni alla normale ripetizione melodica fra le volte individuate da Dante, quei fenomeni che egli chiama *concatenatio pulchra* e *combinatio*, possono forse spiegarsi in origine come fenomeni musicali, di cui ancora una volta il fenomeno metrico non è che il riflesso. Se ne può trovare infatti qualche esempio musicale nel *corpus* trobadorico.

Partiamo dalla *concatenatio*. Essa consiste nella ripetizione dell'ultima rima della fronte all'inizio della sirma: la stessa rima, insomma, è ripetuta due volte a cavallo della *diesis*, del punto di passaggio tra fronte e sirma, creando così un collegamento fra le due parti della strofa bipartita. Nella definizione di *DVE* II, XIII, 8:

Quidam vero [...] desinentias anterioris stantie inter postera carmina referentes intexunt. Sepissime tamen hoc fit in desinentia primi posteriorum, quam plerique rithimantur ei que est priorum posterioris: quod non aliud esse videtur quam quedam ipsius stantie concatenatio pulchra.

Dante qui si limita a parlare della rima, ma è verosimile che la ripresa della rima dalla prima alla seconda parte implicasse, a livello musicale, la ripresa del relativo motivo melodico. Il collegamento *metrico* corrisponderebbe insomma a una parallela transizione resa anche *musicalmente* graduale, in deroga al principio per cui la *diesis* separa due periodi musicali del tutto differenziati. Un esempio (fig. 13) è la canzone *Tres enemics et dos mals senhors ai* di Uc de Saint Circ (BdT 457,40), che ripete appunto il motivo melodico B della prima parte all'inizio della seconda parte. Questo procedimento può determinare, appunto come dice Dante, una asimmetria nelle volte, facendole precedere da un motivo melodico ripetuto (che si porta dietro la relativa rima) in aggiunta alla normale ripetizione fra le due volte, come si vede nell'esempio.

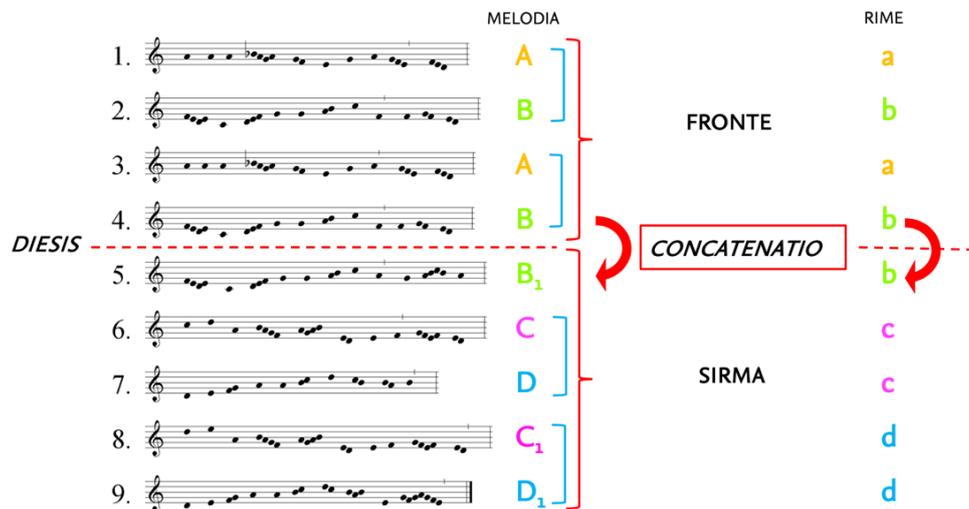


Fig. 13: *Concatenatio* come fenomeno metrico-musicale

Un discorso simile vale anche per la *combinatio*, l'altro fenomeno che secondo Dante può alterare la struttura delle volte. Essa consiste nella chiusura della stanza con due versi a rima baciata, per inserimento di un verso in sovrappiù che si aggiunge, stavolta, non più *prima* delle volte, ma *dopo* di esse, creando una seconda parte della strofa con versi in numero dispari. *DVE* II, XIII, 8: "Pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentie si cum rithimo in silentium cadant". Di nuovo si tratta, a mio parere, di un fenomeno in origine probabilmente metrico-musicale, in cui la rima finale, la ripetizione della *desinentia* in sovrannumero rispetto allo schema delle volte, corrispondeva alla ripetizione dell'ultimo motivo musicale della seconda volta in sovrappiù rispetto al normale schema di ripetizione melodica delle volte. Abbastanza evidente, nonostante l'alterazione dovuta alla trasmissione orale, è il caso di *Us gays conortz me fay gayament fardi* Pons de Capduelh (BdT 375,27, fig. 14): la volta cd è normalmente ripetuta (cdcd), ma la rima finale, con il relativo motivo, è ripetuta una volta in più: dd (=DD); si genera così uno schema di struttura 2+2+1 (due volte più *combinatio*) sia a livello melodico che di rime.

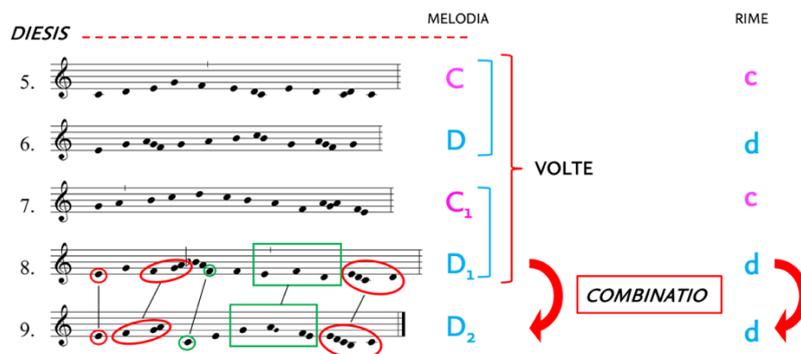


Fig. 14: *Combinatio* come fenomeno metrico-musicale

Un ultimo fenomeno metrico enunciato nel *DVE* che ha forse anch'esso la sua controparte musicale è il verso detto *clavis*, utilizzato, secondo Dante, da alcuni poeti come il non meglio identificato Gotto Mantovano. Si tratta, com'è noto, di un verso che è lasciato senza rima all'interno di una stanza per il resto regolarmente rimata (la trattatistica provenzale lo chiama *rim estramp*). Nella formulazione dantesca: "Hic [*Gottus Mantuanus*] semper in stantia unum carmen incomitatum texebat, quod clavem vocabat; et sicut de uno licet, licet etiam de duobus, et forte de pluribus" (*DVE* II, XIII, 5). In base alla relazione fra rima e ripetizione di motivi melodici enunciata prima, in questo caso la *clavis*, il verso privo di rima intrastrofica, altro non sarebbe se non un motivo melodico privo di ripetizione all'interno della strofa bipartita, a differenza degli altri motivi che invece sono ripetuti almeno una volta e dunque comportano la rima. Un esempio è in *Baros*,

de mon dan covit di Peire Vidal (BdT 364,7, fig. 15): l'ultimo verso è escluso dal gioco delle rime ed è anche all'unico motivo melodico della strofa a non essere ripetuto due volte:

	MELODIA	RIME
1.	A	a
2.	A ₁ (B)	b
3.	A	a
4.	C	c
5.	C ₁	c
6.	D	d
7.	D ₁	d
	E	e

← CLAVIS ←

Fig. 15: *Clavis* come fenomeno metrico-musicale

8. Conclusioni

Per tirare le fila del discorso, l'apparente incongruenza fra la teoria dantesca della canzone esposta nel *DVE* e il repertorio musicale trobadorico si spiega in gran parte, a mio parere, con il fatto che le melodie tràdite, a causa della tradizione orale e in subordine anche di quella manoscritta, si sono nel complesso fortemente alterate a livello fraseologico rispetto alla loro forma originaria, diciamo pure autoriale. Questa forma originaria della struttura fraseologica è tuttavia in buona parte ricostruibile grazie alle versioni multiple e al confronto nota per nota fra i motivi di una singola melodia, che rivela ripetizioni occultate dall'alterazione. Da questo "restauro" filologico della struttura melodica (non delle singole note) si evince che la stretta corrispondenza evidenziata da Dante fra le strutture rimico-strofiche e quelle melodiche, che con Arnaut abbiamo chiamato *acort*, è nel complesso attendibile e risale effettivamente ai trovatori: il principio che la regola è, semplificando, che la rima è il segnale nel testo della ripetizione di un motivo melodico.

È d'altronde comprensibile che una seria ricostruzione filologica delle melodie non sia stata mai tentata finora: lo studio rigoroso delle forme di composizione e trasmissione orale di testi letterari ha meno di un secolo di storia, risalendo agli studi omerici di Parry e Lord, e in ambito musicale la sua acquisizione è ancora più recente. Una filologia musicale orale, per lo meno nell'ambito della musicologia medievale, sembra non disporre ancora di strumenti adeguati o comunque paragonabili a quelli sviluppati per la trasmissione manoscritta.³⁸ Non stupisce, dunque, che di fronte all'assenza di un criterio per scegliere fra le varianti musicali e così produrre una vera edizione critica delle melodie, gli editori si siano sostanzialmente limitati al lavoro paleografico di trascrivere le melodie nella forma tràdita senza intervenire filologicamente su di esse (a parte rari casi di indubbia evidenza), fornendone, tutt'al più, trascrizioni parallele per le versioni multiple (ad es. VAN DER WERF 1984) o un'interpretazione ritmica in notazione moderna, in genere con esiti deleteri³⁹. In assenza di un vero approccio filologico – che cioè si ponga preliminarmente il problema dell'attendibilità del testo musicale tràdito –, le varianti melodiche sono state trattate di fatto come variazioni tutte ugualmente legittime e dunque le alterazioni fraseologiche che ne derivano sono finora passate inosservate.

³⁸ Per il ricorso a metodologie oraliste (desunte essenzialmente dall'etnomusicologia e dai *folksong studies*) in relazione alla monodia medievale, sia sacra (canto gregoriano) che profana, cfr. LABAREE 1989 e soprattutto TREITLER 2003.

³⁹ A prescindere dall'attendibilità della teoria dei modi ritmici in sé, infatti, non si è tenuto conto del fatto che ogni errore anche minimo che comporti aggiunta, soppressione o slittamento di note, con l'applicazione dei modi ritmici genera un ritmo del tutto inattendibile per l'intera frase, stravolgendo la riconoscibilità dei motivi e delle loro ripetizioni ben più di quanto non faccia già di per sé la tradizione stessa delle melodie.

Ma come poteva Dante conoscere, all'inizio del Trecento, questa tecnica poetico-musicale della canzone trobadorica nella sua forma originaria, se a quell'epoca l'alterazione delle melodie, come testimoniano i manoscritti, doveva essere già in gran parte avvenuta?⁴⁰ Io credo che questo sia perfettamente spiegabile sulla base della discrepanza nel livello di conoscenza e nel rispetto di questa tecnica da parte degli autori da un lato e degli esecutori dall'altro: discrepanza di cui, d'altronde, proprio i trovatori spesso si lamentano.⁴¹ Escluderei infatti che Dante abbia formulato le osservazioni musicali della sua teoria sulla base di una sorta di analisi musicologica di melodie effettive, comunque gli fossero note, ossia per consultazione di uno dei manoscritti musicali trobadorici redatti in area italiana, come il canzoniere G, oppure (come testimonia d'altronde l'episodio di Casella in *Purgatorio*, II) sulla base di un ascolto diretto di canzoni eseguite in forma cantata. Analizzare il repertorio per dedurre delle norme è il metodo seguito oggi dal filologo o dal musicologo, non certo dal trattatista medievale, meno che mai se egli è, come Dante, un poeta e non un musicista. Piuttosto, Dante conosceva le norme poetico-musicali di composizione della canzone non per averle dedotte dall'analisi o dall'ascolto di melodie (all'epoca già ampiamente alterate, come testimoniano i manoscritti), ma per averle acquisite a livello teorico, vale a dire come un patrimonio di norme apprese in astratto direttamente da altri autori che le conoscevano, come il Gotto mantovano menzionato nel *DVE* o anche Brunetto Latini, dati i suoi stretti contatti con la cultura galloromanza. Una tale conoscenza prescinde ovviamente dall'alterazione orale delle melodie effettive (che si verifica nella prassi esecutiva, nella trasmissione) proprio perché non è dedotta dall'analisi del repertorio, bensì tramandata autonomamente come un patrimonio di norme insegnate da autore ad autore, da maestro ad allievo, secondo quanto avviene in qualsiasi 'arte' nel senso medievale del termine, qual è appunto anche l'*ars cantionis* cui fa riferimento Dante.⁴² Ed è naturale che tali norme teoriche, relative al modo di comporre una canzone, fossero trasmesse dai veri depositari di questa tecnica compositiva, che erano gli autori piuttosto che i giullari esecutori. L'alterazione *diacronica* delle melodie nella tradizione orale, insomma, non è che conseguenza di questa fondamentale diversità *diastatica* nel padroneggiare e rispettare la tecnica, in quanto a diffondere le melodie erano proprio coloro che meno la dominavano, non essendo in genere interessati, in quanto esecutori, alle modalità di composizione delle canzoni.

L'individuazione e la ricostruzione del principio di corrispondenza fra struttura metrica e melodica che abbiamo designato con il termine di *acort* sono ovviamente ricche di conseguenze: possiamo dire che esse permettono in un certo senso una ridefinizione complessiva della metrica romanza, in cui la musica assume un ruolo centrale nella genesi stessa dell'intero sistema metrico e della tecnica che lo governa. Tale principio fornisce inoltre, come ho mostrato altrove, un rilevante argomento contro la tesi del divorzio fra poesia e musica nella poesia italiana (DI SANTO 2019b). Ma soprattutto questa tecnica, una volta individuata la sua natura metrico-musicale e non solo metrica, mi sembra rivelare chiaramente la sua origine nella poesia strofica arabo-andalusa anziché in quella mediolatina precedente i trovatori, individuando così, a mio parere, un argomento potenzialmente risolutivo riguardo alla dibattutissima questione dell'origine della poesia romanza, per lo meno relativamente ai suoi aspetti formali (DI SANTO 2019a).

⁴⁰ Ringrazio il prof. Paolo Canettieri e la prof.ssa Maria Sofia Lannutti per aver posto indipendentemente, in sede di discussione o in comunicazioni personali, questo importante quesito.

⁴¹ Bisogna certamente evitare schematismi eccessivi: l'opposizione fra trovatori e giullari era senz'altro sfumata e graduale, come si sa; ciò non toglie che un numero elevato di giullari/esecutori dovevano avere una preparazione culturale e specificamente musicale molto bassa, date anche le tante altre attività di intrattenimento che essi offrivano. La professionalizzazione musicale della figura del giullare, per lo meno su larga scala, non deve essere esagerata.

⁴² È evidente, ad esempio, che nel loro incontro testimoniato in *DVE*, II XIII 4, Gotto non si limita a recitare o cantare alcune sue canzoni a Dante, ma gli espone anche a livello teorico, appunto, una norma o prassi propria della sua tecnica compositiva, tant'è vero che gliene comunica anche la denominazione tecnica: "carmen incomitatum [...] quod clavem vocabat". Come in ogni arte o tecnica, le norme che le regolano sono trasmesse come un patrimonio di insegnamenti.

Appendice

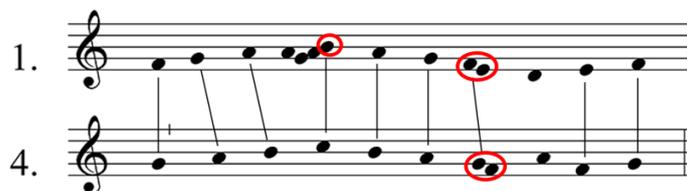
Risposta alla “Postilla su rima e musica” di M. S. Lannutti

L'ipotesi esposta nel precedente contributo, dal titolo “Verba modulationi armonizzata”, era stata da me già sostanzialmente formulata in un articolo pubblicato su *Medioevo Romano* (DI SANTO 2019c): essa suggerisce l'esistenza di una stretta relazione tra schemi melodici e schemi di rime che riemerge a seguito di una ricostruzione della fraseologia musicale delle melodie trobadoriche, alterate dalla tradizione orale e, in subordine, dalla trasmissione manoscritta. In DI SANTO 2019c approfondivo maggiormente l'aspetto musicologico dell'ipotesi, mentre nell'intervento qui pubblicato esamino molto più nel dettaglio il suo principale punto d'appoggio teorico, la teoria dantesca della canzone esposta nel *De vulgari eloquentia* (d'ora in poi *DVE*). La pubblicazione dell'articolo su *Medioevo Romano* era stata accompagnata da una “Postilla su rima e musica” (329-336) di Maria Sofia Lannutti, in cui la studiosa, pur lodando l'impegno e l'ambizione della proposta, ne criticava tutti gli argomenti e ne rigettava le conclusioni, in particolare perché l'ipotesi “confligge con le informazioni che si possono ricavare dalla tradizione manoscritta e dalla trattatistica” (LANNUTTI 2019: 329). Dal momento che la rivista non ha ritenuto opportuno concedermi la possibilità di rispondere alle numerose critiche, approfitto per farlo di questa sede, data la sostanziale identità dell'ipotesi di fondo di quell'articolo e del contributo qui pubblicato. Considerando la novità radicale di questa ipotesi rispetto alla vulgata critica, le perplessità sono legittime e forse inevitabili: colgo dunque l'occasione per sgombrare il campo da numerosi equivoci, rispondendo alle critiche di Lannutti punto per punto.

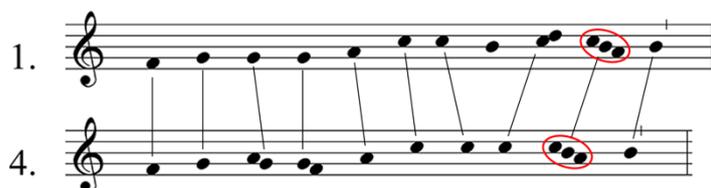
Partirò dal chiarire subito quello che mi pare il vizio principale delle critiche avanzate dalla professoressa Lannutti. L'ipotesi che ho formulato si fonda su un'analisi molto dettagliata dell'intero *corpus* delle melodie trobadoriche tradite, di cui ovviamente, nello spazio limitato di qualche articolo in rivista, non ho potuto dare che pochi esempi selezionati. Quegli esempi, però, mostrano comunque molto chiaramente che l'alterazione orale e talvolta anche scritta subita dalle melodie, che va a celare in varia misura la riconoscibilità delle ripetizioni di motivi musicali e di conseguenza altera la struttura fraseologica della strofa musicale, può essere individuata *solo attraverso l'analisi diretta delle melodie* e, più specificamente, tramite il confronto condotto nota per nota tra motivi successivi o comunque vicini entro la strofa musicale. Soltanto questo confronto diretto e sistematico tra le note effettive consente di individuare delle somiglianze più o meno accentuate nel profilo melodico di motivi che sembrano a prima vista diversi: a delle porzioni identiche nota per nota fra due motivi vicini (talvolta al netto di qualche variazione nell'ornamentazione neumatica) si accompagnano altri punti in cui le due melodie differiscono in misura molto variabile, ma spesso perfettamente spiegabile in un'ottica oralista: si spiegano cioè o come varianti performative entrate nella trasmissione orale della melodia oppure come alterazioni prodotte da carenze mnemoniche dei cantori. S'intende che tra varianti performative e di memoria non è possibile distinguere nettamente ma c'è piena continuità, in quanto i cantori che diffondevano e trasmettevano le melodie erano evidentemente spinti a variarle di più nei punti dove le ricordavano meno bene, per cui è impossibile tracciare un discrimine tra volontari interventi creativi di variazione ed errori di memoria. Resta il fatto che tutto questo può emergere soltanto guardando direttamente alle melodie e confrontando i motivi melodici nota per nota.

Ora: questo tipo di confronto nota per nota, che tenga conto degli effetti della trasmissione orale sulle melodie, non è mai stato affrontato nella breve storia degli studi musicologici sulla monodia medievale profana e in particolare trobadorica. La monografia di Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours* (AUBREY 1996), che resta ad oggi lo studio complessivo di riferimento condotto sull'intero *corpus* delle 315 melodie tradite (versioni multiple incluse), non tenta mai un'analisi di questo tipo: se due motivi musicali di una canzone non sono palesemente quasi uguali, ma presentano delle differenze che vanno anche solo appena al di là di minime variazioni nell'ornamentazione, essi vengono quasi sempre schedati come due motivi diversi e rappresentati nello schema melodico con due diverse lettere maiuscole. Non si fa alcun tentativo di ricercare delle affinità non immediatamente autoevidenti, che possano essere indizio di un'originaria identità di due motivi melodici a cui sia possibile risalire solo attraverso una ricostruzione,

svelando come dietro due o tre alterazioni si celi un'originaria identità nascosta. Ma come si può mancare di notare che motivi melodici come i due seguenti, il primo e il quarto della canzone *Ara·m requier* di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,2), sono evidentemente *lo stesso motivo*, semplicemente trasposto di una seconda?



Soltanto una nota su dieci non corrisponde esattamente (la terzultima). Poco importa che la trasposizione sia dovuta alla *mouvance* dell'esecuzione orale o a un errore al momento della trascrizione della melodia: è comunque indubbio che si tratti esattamente dello stesso motivo, una volta notata la trasposizione. Eppure Aubrey non la nota e considera la melodia dei vv. 1 e 4, che rimano fra di loro, come se fossero due motivi diversi, A e D, celando per errore la corrispondenza tra rima e ripetizione melodica. In *Si be·m sui loing* di Peirol (BdT 366,31) l'identità dei motivi melodici dei vv. 1 e 4 non comporta neppure una trasposizione; i due motivi sono uguali nota per nota, con una sola nota aggiunta al v. 1 (il *si* della quartultima sillaba metrica); eppure inspiegabilmente Aubrey li classifica come due motivi diversi, A e D, occultando nell'analisi una ripetizione melodica evidentissima.



Errori di questo tipo sono molto comuni nelle analisi di Aubrey come di altri musicologi. Affidandosi ad analisi così superficiali, che spesso non riconoscono neppure le identità *evidenti*, come si può pensare di affermare o negare l'alterazione melodica o fraseologica delle canzoni, la cui individuazione richiede una ben più complessa *ricostruzione*? Come si può pensare di valutare la maggiore o minore corrispondenza tra schemi di rime e schemi melodici, se l'analisi di questi ultimi è così palesemente inattendibile? In breve, come si può fare filologia musicale senza guardare direttamente alle melodie?

Le critiche che la professoressa Lannutti rivolge alla mia ipotesi sembrano non tenere minimamente conto di questo, che è il punto principale della mia argomentazione: la studiosa cita gli schemi melodici proposti da Aubrey, o analisi equivalenti, senza mai prendere minimamente in considerazione le note effettive di cui le melodie in questione si compongono. In che senso si può allora negare l'*alterazione* delle melodie trasmesse (che credo di aver mostrato in modo piuttosto inequivocabile) portando come esempio le melodie *così come sono trasmesse*? Che nel repertorio tràdito la corrispondenza tra schemi di rime e schemi melodici sia un fenomeno minoritario è cosa ben nota da tempo, ed è anzi *il punto di partenza* delle mie argomentazioni: come potrebbe allora uno dei tanti esempi di non corrispondenza fra rime e motivi melodici, come il caso di *Can vei la lauzeta mover*, costituire un argomento contro la mia ipotesi? Secondo quale logica descrivere la struttura melodica così come appare dopo una supposta alterazione dovrebbe dimostrare che quell'alterazione non ha avuto luogo? Mi pare che una critica seria ai miei argomenti dovrebbe piuttosto analizzare direttamente le note effettive delle melodie (non gli schemi astratti) e mostrare che le evidenti somiglianze tra motivi contigui che io mostro non sussistono, che le loro affinità melodiche sono soltanto accidentali e che insomma si tratta davvero di motivi melodici diversi: in breve, dovrebbe mostrare che le melodie non sono alterate come io sostengo, non certo descriverne la struttura per come sono trasmesse (cosa che non dimostra affatto né che siano alterate, né che non lo siano).

D'altronde anche per *Can vei la lauzeta mover* il metodo di ricostruzione fraseologica che ho proposto può essere applicato e, proprio come negli altri casi, rivela delle affinità melodiche tra motivi apparentemente diversi. Ciò consente di ricostruire uno schema fraseologico originario del tutto diverso dall'apparente *oda*

continua e, come sempre, molto più vicino allo schema di rime: per la ricostruzione si veda l'articolo che precede questa appendice al § 5. Per di più, anche nella forma trādita lo schema non è ABCDEFGH, come sostiene Lannutti, perché nei manoscritti R e W i motivi dei vv. 4 e 7 sono identici già così come sono. Già questo dovrebbe sollevare forti sospetti: che senso ha, musicalmente, ripetere un solo motivo su otto, per di più in una collocazione del tutto casuale e impropria, cioè prima a metà della melodia e poi di nuovo poco prima della fine? Ma soprattutto questo mostra la superficialità con cui la musicologia medievale ha finora analizzato queste melodie: non solo si manca di notare l'affinità di motivi melodici simili (e di sospettarne quindi l'originaria identità), ma in certi casi non ci si accorge neppure che due motivi sono identici già così come sono trasmessi (negli schemi di Aubrey ci sono numerosi casi di clamorose sviste del genere).

Quanto poi all'argomento del numero di manoscritti ("ben dodici") che trasmettono la melodia di *Can vei la lauzeta mover* in forma simile, esso mi sembra contravvenire ai principi di base della filologia: il numero di manoscritti che attestano una lezione non ha notoriamente alcun valore filologico di per sé; ciò che conta è solo la parentela fra i manoscritti e la loro posizione nello *stemma codicum*, e uno stemma per le melodie (che molto spesso erano trasmesse separatamente dai testi) non è in alcun modo ricostruibile e neppure postulabile. Le affinità potrebbero semplicemente dipendere dall'appartenenza della specifica melodia considerata (non certo dei manoscritti nella loro interezza) a uno stesso ramo di tradizione. Se poi teniamo conto anche del fatto che, prima della trasmissione manoscritta, le canzoni trobadoriche hanno attraversato quasi sempre un periodo di trasmissione orale più o meno lungo, il numero di manoscritti che attesta una certa forma della melodia diventa, dal punto di vista filologico, del tutto insignificante: quella forma potrebbe semplicemente esprimere uno stesso ramo della trasmissione *orale*, ossia la versione della canzone per come veniva cantata in una certa area e in un certo periodo. Su quanto essa sia lontana dalla versione autoriale o comunque originaria non sappiamo nulla. D'altra parte non si tratta neppure di "svalutare del tutto la testimonianza di ben dodici manoscritti" (330): i notatori si limitavano a trascrivere le melodie o sotto la diretta dettatura musicale di un cantore oppure copiando da melodie già annotate su fogli sparsi, su 'libri di giullare' o (meno verosimilmente) su altri codici manoscritti. Se la melodia trascritta si era alterata nella precedente trasmissione orale, i notatori non erano certo tenuti a ricostruirne la versione originale (compito che semmai spetterebbe al musicologo). D'altronde, in un contesto di modalità medievale una melodia alterata è una nuova versione della melodia, reale, che è stata effettivamente cantata, non semplicemente una versione errata, come sarebbe nel caso di un mero accumularsi di errori dovuti solo a trasmissione scritta: non si tratta certo, insomma, di una 'decostruzione' della melodia (330), ma dell'alterazione tipica di una trasmissione orale non particolarmente conservativa. Essa dà luogo a una melodia diversa, plausibile ed effettivamente cantata, ma ormai non più corrispondente alla versione originaria del trovatore (o del musicista che per primo l'aveva composta per lui): di conseguenza neppure l'originario accordo fra rima e melodia, posto che ci fosse come io ipotizzo, sarà più riconoscibile. Non si tratta dunque di 'svalutare' i manoscritti, ma di ricostruire ciò che sta dietro a quanto essi non possono che limitarsi ad attestare.

Chiarito questo, che mi pare il punto fondamentale, risponderò alle altre numerose critiche molto più rapidamente, seguendo l'ordine in cui si presentano nella postilla della professoressa Lannutti. Per ciascuna questione riporterò in corsivo, citandola per esteso, la specifica critica formulata da Lannutti alla mia ipotesi, e farò seguire ad essa, in tondo, la mia risposta.

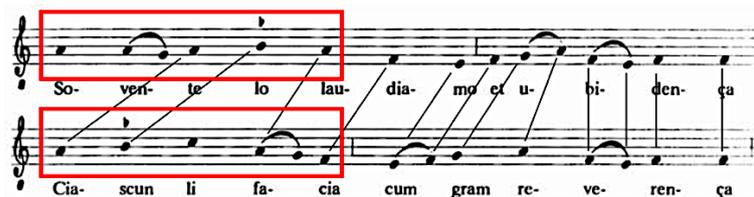
1. *Bisognerebbe anche ammettere che i copisti dei testi poetici erano in grado di comprenderne e rispettarne la conformazione, ma al contrario i notatori, della cui competenza non solo musicale non è lecito dubitare, trascrivevano passivamente le melodie nella forma decostruita* (330). RISPOSTA. Dei notatori non sappiamo nulla, ma di certo non erano esperti dell'arte della canzone profana e della sua tecnica: semmai lo erano di musica sacra, se stiamo parlando degli estensori dei manoscritti. In ogni caso la loro competenza di notatori non è in questione: essi si limitavano a registrare le melodie così come erano arrivate a loro, ossia attraverso un processo di alterazione orale che, come appena chiarito, genera qualcosa di ben diverso da una versione erronea nel senso che il termine avrebbe in relazione a una trasmissione manoscritta diretta; si tratta semmai di un accumularsi di varianti performative che poco a poco produce una nuova versione della melodia, non più rispondente, in molti casi, alle fini corrispondenze strutturali della versione originaria. Il notatore, com'è ovvio, non aveva alcuna parte nella composizione o nell'esecuzione delle canzoni, dunque

non era minimamente tenuto a conoscere il funzionamento della tecnica della canzone (che tra l'altro conoscevano poco e male persino i giullari che le canzoni le cantavano e le diffondevano, come testimoniano spesso i testi stessi dei trovatori: ne ho riportati diversi esempi in DI SANTO 2019c: 294). Meno che mai, ovviamente, il notatore era tenuto a sapere che la melodia arrivata a lui era alterata nella sua struttura fraseologica a causa di un progressivo accumulo di varianti melodiche.

2. *Chi ha scelto di applicare una melodia continua a una strofe suddivisa in piedi e volte in base alla disposizione delle rime [...] non deve aver minimamente avvertito come problematica o anomala la sua incoerenza rispetto all'articolazione del testo poetico* (331). RISPOSTA. L'abbinamento risultava molto verosimilmente aproblematico per la maggior parte degli esecutori, molti dei quali, come si è detto, erano di certo ben poco consapevoli della raffinata tecnica compositiva degli autori. Ricordo che d'altronde in tutta la storia della musica occidentale la non consapevolezza delle tecniche compositive da parte degli esecutori, anche di altissimo livello, è la norma, non l'eccezione. Non c'è alcun dubbio, poi, che l'abbinamento fosse del tutto aproblematico per i copisti, esperti di notazione musicale, non certo dell'arte della canzone. In ogni caso, nella mia ipotesi nessuno 'sceglie di applicare' una melodia continua a una strofa con piedi e volte: è la melodia con ripetizioni che, alterandosi col tempo nella trasmissione orale, diventa *solo apparentemente* una melodia continua. Ho fatto diversi evidenti esempi di questa alterazione nel mio articolo qui pubblicato, incluso proprio quello di *Can vei la lauzeta mover* (§ 5.).

3. *La memorizzazione di qualsiasi testo, e quindi la tradizione orale, è semmai aiutata dalla ripetizione di sequenze. Ci aspetteremmo insomma che in regime di tradizione orale si assista a un incremento delle ripetizioni piuttosto che a una loro riduzione involontaria* (331). RISPOSTA. Ho replicato a questa obiezione nell'articolo che precede questa appendice (§ 4). L'alterazione fraseologica non è perseguita intenzionalmente dagli esecutori, né si produce alterando direttamente la fraseologia (se non in una netta minoranza dei casi), dunque non mira né a semplificare né a complicare la trasmissione orale: essa è solo il prodotto secondario (*byproduct*) di un'alterazione melodica, che agisce cioè non sull'ordine dei motivi musicali ma solo su singole note/neumi o piccole cellule di poche note. Tale alterazione, peraltro, si produce attraverso la stratificazione progressiva in molteplici passaggi di trasmissione orale e non intervenendo direttamente sulla fraseologia. Un incremento delle ripetizioni di motivi sarebbe invece un intervento deliberato e molto più invasivo sulla melodia: in qualche caso si è probabilmente verificato, ad es. in *No·m say d'amor* di Guiraut Riquier (BdT 248,58: rime: abcdefgg – melodia: **ABABCDEF**). Si tratta tuttavia, quantitativamente, di casi molto più rari del fenomeno opposto, ossia la progressiva cancellazione di ripetizioni di motivi dovuta al graduale accumulo di varianti melodiche (riguardanti cioè singole note), che invece è fenomeno diffusissimo sull'intero repertorio. Ricordo inoltre che l'elevatissimo tasso di alterazioni melodiche non è un'opinione che si possa negare o da cui si possa prescindere, ma *un dato di fatto*, la cui pervasività nell'intero repertorio è stata quantificata da CHAILLOU-AMADIEU 2018 comparando le 51 melodie trasmesse in più di una versione. Non conta ciò che "ci aspetteremmo", ma ciò che effettivamente è riscontrabile in modo molto evidente nelle melodie.

4. *Nelle laude l'interazione tra schema melodico e schema rimico è varia quanto nelle canzoni dei trovatori [...]. Ma a differenza dei canzonieri, i laudari registrano un repertorio pressoché contemporaneo, comunque ancora vivo e in uso nelle confraternite a cui appartenevano, che si può difficilmente ritenere stravolto da fenomeni di deterioramento e decostruzione delle melodie dovuti alla stratificazione delle innovazioni nel tempo* (331-32). RISPOSTA. Anche per i laudari, come per le canzoni trobadoriche, ogni discorso sulla struttura melodica che prescinda dalla diretta analisi musicale intesa a ravvisare le tracce (sicuramente presenti) di oralità è un discorso che fa affermazioni del tutto arbitrarie: non è possibile né negare né affermare la presenza di alterazioni orali (eventualmente anche fraseologiche) prime di andarle a cercare. Inoltre quella dei laudari è una tradizione popolare e di argomento sacro i cui rapporti con la raffinata tradizione profana della canzone trobadorica sono ravvisabili piuttosto alla lontana, e non vedo come lo stato delle melodie di un'altra tradizione, per di più senza fare alcun tentativo di ricostruzione, dovrebbe avere implicazioni sul repertorio trobadorico. Ma per mostrare che una qualche ricostruzione è molto probabilmente possibile anche nel repertorio laudistico, faccio un esempio di individuazione dell'originaria identità di due motivi melodici a prima vista diversi in *L'alto prence archangelo lucente*, dal *Laudario di Cortona* (n. 40):



Data la netta diversità dei due incipit (nel riquadro rosso), questi due motivi musicali contigui che aprono la strofa verrebbero immediatamente classificati come diversi, ossia AB; a uno sguardo più attento, ci si accorge che a partire dalla terza nota del primo e dalla prima nota del secondo, eccetto la nota n. 3 del secondo (*do*), tutte le altre 12 note si corrispondono esattamente, pur con una distribuzione diversa tra sillabe e neumi in due punti. Può essere un caso che due motivi diversi condividano 12 note in sequenza esatta su 14-15 totali? Si può forse dubitare, dopo questa semplice analisi, che siano lo stesso motivo, solo leggermente alterato? E questa lieve alterazione quando dovrebbe essersi prodotta, se non nella diffusione orale della lauda prima della sua trascrizione?

5. *Quanto alla natura del cantus e al suo rapporto con lo schema rimico, credo non si possa negare che per Dante il cantus è cosa diversa dalla melodia effettiva, per il semplice fatto che una canzone poteva essere recitata e non cantata, ed era tale anche nella sua forma scritta, prescindendo dall'esecuzione* (333). RISPOSTA. Nel mio articolo qui pubblicato è ampiamente chiarito (§ 1) che il passo del *DVE* citato da Lannutti a sostegno della sua tesi (II, VIII, 4) non si riferisce ancora specificamente alla canzone in volgare, di cui d'altronde è noto che Virgilio, citato due righe prima parlando appunto di *cantio/cantus*, non fu autore particolarmente prolifico: il discorso si restringe alla canzone volgare solo più avanti, come viene detto esplicitamente: "Sed quia sola vulgaria ventilamus, regulata linquentes..." (II, VIII, 7). Ma ammettiamo pure che Dante, prima di quel passo, abbia già in mente la canzone in volgare nello specifico quando dice che si può chiamare 'canzone', oltre che il testo cantato su una melodia, anche il testo considerato a parte, ma non la melodia senza testo (II, VIII, 5). E dunque? Non si vede in che senso questa affermazione dovrebbe implicare che, quando si andava a musicare il testo, la forma della melodia effettiva potesse essere libera e ignorare le indicazioni che Dante stesso dà su come le strutture formali di testo e melodia devono corrispondersi. Perché la facoltatività della melodia dovrebbe comportarne una strutturazione che prescinda dalle norme esposte?

6. *La melodia non potrebbe essere ripetuta se i piedi o le volte non fossero costituiti dallo stesso tipo di versi nella stessa disposizione, cioè dallo stesso numero di sillabe nella stessa partizione, mentre l'eventuale differenza nello schema delle rime sarebbe da questo punto di vista irrilevante* (334). RISPOSTA. Faccio presente che i piedi e le volte di canzone non sono definiti solo dal metro dei versi ma anche dal loro schema di rime. D'altronde, nella maggior parte dei casi i piedi e le volte delle canzoni trobadoriche sono isometrici, dunque anche a livello metrico sono individuati addirittura *soltanto* dallo schema di rime. Ma proprio il fatto che lo schema di rime sarebbe *teoricamente* irrilevante all'intonazione del testo e alla ripetizione della melodia, ma *di fatto* è sempre trattato come se non lo fosse (per pura *convenzione*, non per necessità), implica che c'è una relazione fondamentale (benché solo *convenzionale*) tra schema di rime e ripetizioni melodiche. Altrimenti l'identità di schema rimico tra i piedi di una canzone sarebbe stata largamente disattesa nella lirica volgare, mentre è rispettata con grandissimo rigore e le eccezioni, come si sa, sono rarissime e sempre problematiche. Lannutti insiste, insomma, sul fatto che nel *DVE* Dante non dice mai espressamente che c'è una relazione generale tra schemi di rime e schemi melodici, il che è vero, ma non è questo il punto: quella relazione siamo *noi* a doverla ricostruire dalle sue parole e soprattutto dall'analisi delle melodie. Il punto è, piuttosto, che Dante ci dice che la motivazione per cui i piedi, così come le volte, devono avere la stessa struttura metrica è *una e una sola*: il fatto cioè che la melodia del primo piede (o della prima volta) possa essere ripetuta uguale sulle parole del secondo piede (o della seconda volta): *DVE* II, XI, 13 e XII, 9. Siamo noi poi a sapere, perché lo dice Dante ma anche tutta la metrica romanza, che i piedi (come pure le volte, al netto di *concatenatio* e *combinatio*) ripetono non solo lo stesso schema metrico ma anche lo stesso schema di rime. Da queste due premesse, anche se Dante non lo dice espressamente, si può dedurre un'unica conclusione necessaria, ossia che la ripetizione del canto di ciascuna partizione strofica corrisponde per convenzione alla ripetizione del relativo schema di rime e la richiede obbligatoriamente.

7. Questo concetto [quello del punto 6] è insito anche nel passo del secondo libro del *Convivio*, in cui Dante chiarisce che la tornata di una canzone riprende lo schema sillabico (numero) di una parte della strofe perché se ne possa eventualmente riproporre la melodia (nota): “E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone ‘tornata’, però che li dicitori che prima usaro di farla, feno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciò che altri se n’acorgesse, rade volte la puosi coll’ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario; ma fecila quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire, fuori della sua sentenza, sì come in questa e nell’altre vedere si potrà” (ii xi 2-3). E più avanti: “O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però; ma ponete mente la sua bellezza, che è grande sì per [la] costruzione, la quale si pertiene alli gramatici, sì per l’ordine del sermone, che si pertiene alli rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene alli musici”. RISPOSTA. I due passi citati del *Convivio* sono con ogni evidenza troppo generici perché se ne possa trarre qualche conclusione in un senso o nell’altro. Il cenno in entrambi i casi è brevissimo e dunque è ovvio che Dante qui si limiti all’essenziale, senza scendere nel dettaglio delle norme che regolano il rapporto fra struttura metrica e struttura musicale, come fa invece nella ben più ampia trattazione del *DVE*: accennare al fatto che musicare una canzone significa dover lavorare sulla struttura ritmico-sillabica del testo non implica affatto negare l’esistenza di un’ulteriore norma, molto più tecnica e specialistica, che coinvolge nella relazione con la melodia anche lo schema di rime. Al contrario, faccio notare anche che qui il latinismo ‘numero’, più che specificamente ‘schema sillabico’ (il *numerus sillabarum* del *DVE*), significa genericamente ‘struttura metrica’ del testo, che include anche lo schema di rime: nel primo passo, infatti, Dante afferma che la tornata delle sue canzoni spesso non ripete lo schema metrico della strofa, contravvenendo alla norma, come si può notare nella canzone che sta commentando e in altre (“sì come in questa e nell’altre vedere si potrà”); ma la canzone che sta commentando, *Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete*, è isometrica, di soli endecasillabi, dunque l’unico elemento da cui si può notare (“acciò che altri se n’acorgesse”) che lì la tornata non ricalca lo schema metrico della strofa è in questo caso *esclusivamente* lo schema di rime. Lo schema metrico delle strofe è infatti ABC.BAC-CDEEDFF, mentre quello della tornata è ABC.BAC-CDD, che riprende lo schema dei piedi per poi saltare a quello degli ultimi tre versi della sirma. Il ‘numero’ (struttura metrica) qui può essere *solo* lo schema di rime. L’esempio prova insomma esattamente l’opposto di quanto Lannutti sostiene.

Semmai, il passo citato fornisce un ulteriore importante argomento a favore della mia tesi, che mi era sfuggito. Come è noto, infatti, la tornata della canzone, come norma generale, replica esattamente la struttura metrica della parte finale delle strofe: è appunto il discostamento dalla norma che Dante rivendica a presupporre l’esistenza di quella. Ma nel passo citato, Dante ci dice molto chiaramente che la motivazione originaria per cui la tornata aveva questo nome era che “li dicitori che prima usaro di farla, feno quella perché, cantata la canzone, con certe parti del canto ad essa si ritornasse”. Mi pare indubitabile che in questo caso si stia parlando proprio di una melodia effettiva, cantata, che veniva ripetuta nell’antica prassi trobadorica: l’espressione “cantata la canzone” in italiano non può significare altro che questo, né si può “ritornare” indietro ad una parte precedente con un canto ‘teorico’: lo si può fare solo in un’esecuzione reale. In questo passo, insomma, Dante testimonia esplicitamente che l’originaria funzione della tornata nella tradizione era proprio la ripetizione della porzione finale della melodia della strofa, la ripetizione del canto, ossia la *cantus repetitio* del *DVE* (II, XI, 13). Ma noi sappiamo anche che la tornata implica in genere il calco esatto della parte dello schema di rime corrispondente alla parte finale della melodia della strofa. Incrociando queste due informazioni possiamo concludere, anche in questo caso, che la ripetizione di una parte della melodia implica la ripetizione del relativo schema di rime del testo. Il caso della tornata, insomma, per esplicita testimonianza del Dante del *Convivio*, è un ulteriore esempio di applicazione della norma dell’*acort* fra rime e melodia oltre a quelli da me già elencati nell’articolo al § 6: piedi o volte fra loro; *oda continua* / *coblas dissolutas*; strofe che sono ognuna la ‘contraffattura’ delle altre; contraffattura di un’intera canzone.

8. Su *concatenatio* e *combinatio* ho già risposto ampiamente nell’articolo (§ 7).

9. La rima può assumere una funzione mnemotecnica rispetto all’intonazione solo se ammettiamo che sia più facile ricordare le rime o lo schema rimico di un testo strofico rispetto a una melodia che si ripete. Mi pare si possa invece dire che in realtà memorizziamo facilmente la melodia di un brano vocale con un testo

in rima ma non memorizziamo altrettanto facilmente lo schema delle rime (334). RISPOSTA. È importante chiarire questo punto. È evidente che nessuno memorizza gli schemi di rime: ciò che si memorizza è soltanto *il testo*, in cui lo schema di rime è *inscritto come sua parte integrante*. Durante la *performance*, le rime che il testo man mano dispiega forniscono un'indicazione a corto raggio: finito di cantare un verso che termina con una rima, alla memoria del cantore si presenta il testo del verso successivo e dunque anche la sua terminazione: se rima col verso precedente il motivo melodico sarà lo stesso appena cantato, se non rima sarà invece un motivo diverso. Senza affatto dover memorizzare lo schema di rime, il semplice svolgersi del testo segnala, a seconda che due versi successivi rimino o meno fra loro, se il motivo melodico va ripetuto oppure no. Questa mnemotecnica ha poi anche un'altra funzione a lungo termine: quella di incorporare nel testo, tramite lo schema di rime, la struttura musicale della melodia, in modo che il cantore, anche a distanza di anni, potesse ricostruire l'ordine di successione dei motivi melodici se lo aveva in parte dimenticato. Che poi questa mnemotecnica musicale risulti in buona parte inefficace è comprensibilissimo se si considera che: 1. i giullari che diffondevano le canzoni spesso conoscevano solo molto approssimativamente la raffinata *ars cantionis* in base alla quale i trovatori le costruivano, come i trovatori stessi lamentano nei loro testi (v. sopra, punto 1); 2. l'elaborazione di una mnemotecnica da parte degli autori non dà garanzie sul fatto che essa sarà conosciuta e rispettata da coloro che diffonderanno le canzoni, sui quali gli autori non hanno alcun controllo: tutto dipende da quanto quella specifica tradizione orale è conservativa, e quella della musica trobadorica lo è ben poco, come mostra l'elevatissimo numero di varianti melodiche; 3. questa mnemotecnica mirava a preservare l'ordine di successione dei motivi melodici esattamente come l'altra mnemotecnica delle *coblas capfinidas* mirava a preservare l'ordine delle strofe: i suoi ideatori non potevano prevedere ciò che non hanno notato, a posteriori, neppure i moderni studiosi, ossia che la progressiva alterazione melodica *interna* ai singoli motivi musicali, molto più invasiva dell'alterazione interna al testo, avrebbe spesso reso irriconoscibili le ripetizioni dei motivi *senza bisogno che si alterasse direttamente il loro ordine di successione*.

10. *L'intonazione melodica [nella canzone in volgare] è un complemento del testo poetico. Ne costituisce una conferma fin troppo evidente l'esiguo numero di canzonieri notati, che si riduce a zero per la produzione italiana profana* (335). RISPOSTA. E la lirica greca antica, monodica e corale? E le parti cantate della tragedia attica? Secondo questo ragionamento si dovrebbe negare che fossero sempre cantate e che il canto ricoprisse in quelle un ruolo importante e strutturale solo perché della musica ci è arrivata una parte infinitesimale rispetto ai testi, con una discrepanza incomparabilmente maggiore che per la poesia romanza. In realtà il numero di melodie trobadoriche che ci è giunto rispetto ai testi (più del 10%: 262 melodie, senza contare le versioni multiple, su ca. 2500 testi) è molto elevato, soprattutto considerando la strettoia costituita dalla difficoltà tecnica della scrittura musicale (dominata da pochissimi e non certo in ambito profano) e la non sacralità del repertorio (che le melodie gregoriane siano state conservate in numero maggiore e molto più fedelmente rispetto alla supposta versione originale non meraviglia affatto per un repertorio *sacro*).

11. *Né mi pare si possa ritenere che nei casi di imitazione vera e propria l'assunzione dello schema rimico del modello sia obbligatoria. Tra gli esempi possibili di imitazione che prescinde dallo schema rimico, si può vedere quello che coinvolge la celebre Calenda maia di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,9) e l'estampie francese anonima Souvent souspire (RS 1506), conservate con una melodia simile*. RISPOSTA. L'argomento, come spiego nell'articolo (§ 6), è pretestuoso: mi riferisco all'indubbia esistenza della norma di riprendere lo schema di rime nella contraffattura, non alle sue eccezioni. Faccio notare, comunque, che nel caso proposto la lieve discrepanza tra i due schemi di rime riguarda non le rime di fine verso (le sole a cui fa riferimento la mia ipotesi), ma soltanto poche *rime interne* di versi doppi: che l'*estampie* francese li tratti appunto come versicoli e non come versi autonomi è d'altronde indubbio, dato che in corrispondenza dei versicoli dove *Calenda maia* introduce la rima b (*bel: vel*) il testo francese non presenta alcuna rima. Considerando solo le rime di fine verso, insomma, lo schema di rime resta lo stesso. Va inoltre considerato che si tratta di un caso raro di una melodia in origine verosimilmente strumentale, concepita come accompagnamento alla danza, adattata solo in seguito a un testo cantato: l'opposto del normale procedimento della canzone trobadorica, in cui la melodia era composta insieme al testo o comunque in funzione di esso. Bisogna anche sottolineare, con Van der Werf, autore dell'edizione di riferimento delle melodie trobadoriche, che "despite the striking similarities, the two melodies differ considerably from one another. Therefore it is difficult to believe that

one is a direct imitation of the other. It seems more likely that both songs, independently from one another, were derived from a common ancestor” (VAN DER WERF 1984: 291). Non si tratterebbe cioè di un vero caso di contraffattura. Sottolineerei, piuttosto, che l'intera melodia di *Calenda maia* è costituita di sole 4 cellule melodiche di 3-4 note che si ripetono, variamente combinate o lievemente variate, in tutti quanti i versi musicali (ad es. tre note discendenti di grado quando ricompare la rima *-aya*, anche come rima interna): si può dire che l'intera melodia è data dall'espansione o contrazione di *un unico motivo melodico* o delle cellule che lo compongono, e questo corrisponde (in accordo con la mia ipotesi) allo schema *monorimo* del testo.

12. *Non mi pare che la rima possa essere considerata un “artificio gratuito” se svincolata dalla musica, né che “La creazione di complessi intrecci di rime e la sperimentazione di schemi sempre nuovi” abbia bisogno di una “spiegazione”*(335). RISPOSTA. Il rigore delle norme che regolano gli schemi di rime nella lirica romanza ha certamente bisogno di una spiegazione *quanto alla sua origine*, soprattutto se questa affonda nell'oralità, dove gli artifici formali hanno una genesi indissolubilmente legata anche a esigenze pratiche oltre che estetiche (in genere legate alla memoria), molto più spesso di quanto non accada nella produzione scritta: si pensi alla formularità omerica, ma lo si potrebbe dire della metrica *in toto*. Un testo è metrico, almeno in origine, quando è fatto per essere ricordato così com'è (o il più possibile simile a com'è).

13. *Rimane irrisolvibile, se non per via indiziaria e del tutto congetturale, il problema della ricostruzione della musica sulla quale veniva effettivamente cantata nel medioevo la poesia lirica arabo-andalusa, posto che le sporadiche e rarissime testimonianze scritte non risalgono oltre il XVI secolo. Non credo si possa dare affatto per scontato che, diversamente da quanto Di Santo pensa sia accaduto alle melodie dei trovatori, quella musica non sia stata modificata nella sua struttura da una ben più lunga stagione di tradizione orale* (335-36). RISPOSTA. Quello arabo-andaluso è semplicemente un repertorio orale molto più conservativo di quello trobadorico, in quanto godeva (come è testimoniato esplicitamente) di grande prestigio e, per così dire, di una sua 'sacralità' laica. In esso le alterazioni orali si possono certamente notare, ma appaiono molto meno invasive che nella musica dei trovatori. Quel che conta, però, è la sorprendente coincidenza della possibilità di ravvisare in modo del tutto indipendente in entrambe le tradizioni romanza e arabo-andalusa una corrispondenza (da ricostruire per il repertorio trobadorico, autoevidente in quello arabo) tra lo schema melodico e quello delle rime. Questa corrispondenza è troppo specifica e troppo inconsueta (non ha altri casi a me noti, e di sicuro non ne ha all'epoca) per potersi ritenere fortuita o poligenetica. Bisogna sottolineare, poi, che a quel tipo di ricostruzione gli arabisti (WULSTAN 1982; REYNOLDS 2009) sono arrivati in modo del tutto autonomo e indipendente da qualsiasi considerazione della musica trobadorica, che d'altronde nel complesso non mostra quella corrispondenza se non in seguito al tipo di ricostruzione che io ho proposto. Nella tradizione mediolatina precedente la poesia volgare, invece (a parte i pochi casi tardi, sostanzialmente contemporanei alla genesi della poesia romanza), non c'è la minima traccia di un simile relazione fra rime o assonanze e melodia. Far corrispondere l'alternanza delle rime a quella dei motivi melodici che intonano i versi è una pratica troppo insolita e che non ha nulla di intuitivo o 'naturale' per poter pensare che le due sole tradizioni in cui è ravvisabile possano non dipendere l'una dall'altra. Questo fa dell'argomento, a mio parere, un indizio che non è affatto eccessivo ritenere probante, dato che la corrispondenza di due prassi così specifiche e del tutto prive di paralleli non può in alcun modo ritenersi fortuita.

Bibliografia

Testi

- ANGLADE, Joseph (a cura di): *Leys d'amors. Manuscrit de l'Academie des Jeux Floraux*, Toulouse-Paris 1919.
- FENZI, Enrico (a cura di): *De vulgari eloquentia*, Roma 2012.
- MARIGO, Aristide (a cura di): *De vulgari eloquentia*, Firenze 1957.
- MARSHALL, John Henry (a cura di): *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, Oxford 1972.
- MENGALDO (a cura di): *De vulgari eloquentia*, Padova 1968.
- ROHLOFF, Ernst: *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig 1972.
- TAVONI, Mirko (a cura di): *De vulgari eloquentia*, in DANTE, *Opere*, Milano 2011, vol. 1, 1067-1547.

Studi

- AUBREY, Elizabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington/Indianapolis 1996.
- AVALLE, D'Arco Silvio: *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino 1993 [1960].
- CAMBONI, Maria Clotilde: "La stanza della canzone tra metrica e musica", in: *Stilistica e metrica italiana* 12 (2012), 3-58.
- CAMBONI, Maria Clotilde: *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*, Firenze 2017.
- CANETTI, Paolo: *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma 1995.
- CHAILLOU-AMADIEU, Christelle: "Faire los motz e-l so". *Les mots et la musique dans les chansons de troubadours*, Turnhout 2013.
- CHAILLOU-AMADIEU, Christelle: "Philologie et musicologie. Les variantes musicales dans chansons de troubadours", in: CAZAUX-KOWALSKI, Christelle et al. (edd.), *Les noces de philologie et musicologie. Textes et musiques du Moyen Age*, Paris 2018, 69-95.
- DI SANTO, Federico: "Il rapporto tra rima e melodia e l'origine della poesia romanza: ipotesi andalusa e mediolatina a confronto", in: *ZRPh* 135.2 (2019) 535-582. (DI SANTO 2019a)
- DI SANTO, Federico: "La rima fra testo e melodia nel *De vulgari eloquentia* e la questione del 'divorzio' fra poesia e musica", in: *Le forme del comico*. Atti del XXI Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Firenze, 6-9 settembre 2017), Firenze 2019 244-256. (DI SANTO 2019b)
- DI SANTO, Federico: "Rima e musica nella poesia romanza delle origini: l'acort fra motz e son", in: *Medioevo romanzo*, 43.2 (2019) 286-328. (DI SANTO 2019c)
- DRAGONETTI, Roger: *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge 1960.
- GENNRICH, Friedrich: *Der musikalische Nachlass der Troubadours*. I. *Kritische Ausgabe der Melodien*, Langen, 1958; II. *Kommentar*, Darmstadt 1960.
- GLANZER, Murray/CUNITZ, Anita R.: *Two storage mechanisms in free recall*, in: *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 5 (1966) 351-360.
- GONFROY, Gérard: "Le reflet de la canso dans le *De vulgari eloquentia* et dans les *Leys d'Amors*", in: *Cahiers de civilisation médiévale*, 25 (1982) 187-96.
- LABAREE, Robert R.: "Finding' troubadour song: Melodic variability and melodic idiom in three monophonic traditions", unpublished PhD dissertation, Wesleyan University 1989.
- LANNUTTI, Maria Sofia: "'Ars' e 'scientia', 'actio' e 'passio'. Per l'interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*", in: *Studi medievali*, 41 (2000) 1-38.
- LANNUTTI, Maria Sofia/LOCANTO, Massimiliano (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, Firenze 2005.
- LANNUTTI, Maria Sofia: "Dir so, trobar vers, entendre razo. Poetry and Music in Medieval Romance Lyric", in: *Philomusica on-line* 16 (2017) 87-116.

- LANNUTTI, Maria Sofia: *Postilla su rima e musica*, in: *Medioevo romanzo* 43.2 (2019) 329-336.
- MARSHALL, John Henry: "Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours", in: *Romania* 101 (1980) 289-335.
- MISHRA, Jennifer: "Effects of structure and serial position on memory errors in musical performance", in: *Psychology of Music* 38 (2010) 447-461.
- MONTEROSSO, Raffaello: "Musica e poesia nel *De vulgari Eloquentia*" in *Dante*. Atti della giornata internazionale di studio per il VII centenario (Ravenna, 6-7 marzo 1965), Faenza 1965, 83-100.
- NOTO, Giuseppe: *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle "biografie" provenzali*, Alessandria 1998.
- PIRROTTA, Nino: "Tradizione orale e tradizione scritta della musica", in: *L'Ars Nova italiana del Trecento*, vol. III, Secondo Convegno Internazionale, 17-22 luglio 1969, Certaldo, Certaldo 1970, 431-41.
- REYNOLDS, Dwight: "The re-creation of Medieval Arabo-Andalusian music in modern performance", in: *Al-Masaq* 21.2 (2009), 175-189.
- RONCAGLIA, Aurelio: "Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano", in: Agostino ZIINO (a cura di): *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. 4, Atti del 3° Congresso internazionale sul tema "La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 giugno 1975), Certaldo 1978, 365-397.
- SCHULZE, Joachim: *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1989.
- SPANKE, Hans: *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin 1936.
- TAVANI, Giuseppe: *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa 1999.
- TREITLER, Leo: *With voice and pen: coming to know medieval song and how it was made*, Oxford 2003.
- VAN DER WERF, Hendrik: *The chansons of the troubadours and the trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht 1972.
- VAN DER WERF, Hendrik: *The Extant Troubadour Melodies*, Rochester-New York 1984.
- WULSTAN, David: "The Muwaššah and Zagal revisited", in: *Journal of the American Oriental Society* 102 (1982), 247-264.
- ZIINO, Antonino: *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane me dievale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, Liège 1991, 85-218.

Appunti sulla rima nella satira rinascimentale

Ida Campeggiani

La satira volgare italiana nasce con il volgarizzamento in terza rima delle satire di Giovenale approntato da Giorgio Sommariva nel 1475 (e stampato nel 1480) e finisce intorno al 1560, con i ternari satirici di vari autori riuniti nei *Sette libri di satire* curati da Francesco Sansovino.¹ Dunque la satira come genere identificato da un metro, la terzina, nasce e muore nel Rinascimento. Anzi, più precisamente si può dire che la stagione dei libri di satire si esaurisce nel momento in cui il Rinascimento stesso si sta avviando verso la sua conclusione.

Visto dall'alto, il ciclo della satira italiana colpisce per la sua brevità. È un genere tutto rinascimentale, che ambisce a rifondarne uno antico, dapprima sotto il segno di Giovenale e poi rilanciando il modello dei *Sermones* e delle *Epistulae* di Orazio. Al centro, proprio nel passaggio dal nume tutelare di Giovenale a quello di Orazio, si colloca l'esperienza di Ariosto, con le sue sette satire scritte all'incirca dal 1517 al 1525. Subito dopo, nell'arco di una generazione, si contano alcuni epigoni che per altro danno alle stampe volontariamente le proprie satire (diversamente da Ariosto e dai satirici precedenti), ma che in realtà – proprio mentre vorrebbero proseguire e canonizzare la satira ariostesca di marca oraziana – ne stravolgono toni e caratteri metrico-stilistici. Mi riferisco a Luigi Alamanni, Ercole Bentivoglio e Pietro Nelli: Alamanni irrigidisce la satira con un'eloquenza petrarchesca che la snatura (o meglio: la riporta al modello oratorio di Giovenale); mentre Bentivoglio e Nelli tradiscono il composto ed elegante modello ariostesco portando la satira nel territorio del burlesco.

Questo rapido esaurimento sembra confermare un 'limite' della tradizione letteraria italiana, ossia la riluttanza ad aprire la poesia a uno stile comico-polemico senza rinunciare alla serietà. È una riluttanza che colpisce se si considera che in qualche modo mostra la scarsa fortuna stilistica della *Commedia*: il 'basso-comico' serio dell'*Inferno* è, in effetti, un modello negletto. Ciò è paradossale se si considera che la satira rinascimentale trae il suo metro (la terza rima) proprio da Dante, e lo fa certo anche per una palese consonanza con l'*Inferno*, specialmente con le invettive. Come risulterà da queste pagine, solo Ariosto assorbe profondamente lo stile comico e serio insieme dell'*Inferno*, combinandolo con il *sermo* oraziano (e forse proprio per questo risulta un modello così difficile da imitare).²

Prima di esaminare i testi, è il caso di ricordare che la rima è un luogo privilegiato del linguaggio poetico, dove spesso ricorrono più scopertamente le figure retoriche, come metafore e metonimie, e dove quindi si rivelano le logiche, le associazioni profonde che guidano la mente di chi scrive.³ Per il fatto stesso che rimare impone un vincolo nella mente del poeta (poiché lo condiziona a trovare un rimante all'interno di un gruppo di parole selezionato dal suono), si comprende perché adempiere alla rima spesso crei uno scarto, ossia determini l'abbandono della referenzialità e lo sconfinamento nella figuralità. C'è perciò un rapporto

¹ Rammento qui schematicamente i momenti principali della storia della satira volgare nel Rinascimento: 1480: SOMMARIVA, Giorgio: *Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua*, Treviso, M. Manzolo; 1490-1500 ca.: composizione di COSMICO, Niccolò Lelio: *Satira*; 1505?: VINCIGUERRA, Antonio: *Opera nova*, Venezia, Manfredo Bonelli di Monferrato (stampa postuma); 1517-1525 ca.: composizione di ARIOSTO, Ludovico: *Satire* (stampa postuma clandestina nel 1534); 1532: ALAMANNI, Luigi: *Opere toscane*, Lyon, Gryphius; 1546: BENTIVOGLIO, Ercole: *Le satire et altre rime piacevoli del Signor Ercole Bentivoglio*, Venezia, Giolito e NELLI, Pietro: *Le satire alla carlona di Messer Andrea da Bergamo*, Venezia, P. Gherardo; 1560: Francesco SANSOVINO (a cura di): *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Ercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri Scrittori, con un discorso in materia della Satira*, Venezia, Sansovino, 1560. Resta un punto di riferimento la ricostruzione storico-critica di FLORIANI, Piero: *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma 1988.

² Dante è importante anche per alcuni poeti protosatirici, tra cui Vinciguerra, ma è sintomatico che le invettive di quest'ultimo siano tendenzialmente astratte, tanto che egli scende nel comico solo per imitare il vizio (calcando le orme e quasi il compiacimento di Giovenale quando descrive le nefandezze): proprio questa concezione strettamente mimetica (e bassa) dello stile comico impedisce alla lezione stilistica dantesca di agire in profondità.

³ DI GIROLAMO, Costanzo: *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976, 81.

strutturale tra rima e figuralità.⁴ L'obiettivo di questi appunti è quindi anche di giungere, a partire dalla rima, a individuare alcuni aspetti della figuralità satirica, se non altro di quella più raffinata di Ariosto.

1. Prima di Ariosto

Partiamo dall'atto di fondazione della satira moderna: il volgarizzamento in terza rima delle *Satire* di Giovenale del 1475. È noto il netto giudizio di Dionisotti sullo "squallore" della traduzione, che pure non ne offuscherebbe l'importanza storica.⁵ In séguito Armando Balduino ha provato a leggere le terzine di Sommariva sullo sfondo di un plurilinguismo espressionistico, che certo sarebbe interpretato molto maldestramente.⁶ Sotto il profilo linguistico va forse approfondito il rapporto di Sommariva con i sermoni, perché in fondo la scelta di Giovenale, del suo flusso incessante di esempi viziosi, può essere legata alla consuetudine con la predicazione (magari quelli mescidati e di grande violenza espressiva di Bernardino da Feltre). Eppure la satira in terza rima non nasce come 'poesia parlata' e non presenta tracce riconducibili all'oralità: lo diventerà poi, con Ariosto e in un senso oraziano. Il maldestro governo della sintassi da parte di Sommariva è rivelato dalle goffe inarcature, le quali mettono in luce l'assenza di un uso consapevole ed espressivo della rima. Poco raffinate, del tutto prevedibili, giungono a spezzare predicativo e copula:

Sat. VI 816-818

Le qual conduce seco in ogni parte
per tal officio se ben **esulato**
fosse 'l marito a le hiperboree parte.⁷

Altre volte l'inarcatura separa avverbio e aggettivo, con effetto prosastico:

Sat. I 79-81

Non deggio dir de l'opre **veramente**
degne de la lucerna Venusina
de Orazio nostro Satiro eccellente.⁸

Da questi minimi assaggi si avverte la velocità macchinale (e anche l'incisività tragicomica *a parte lectoris*) degli endecasillabi di Sommariva. L'effetto è quello di una prosa calata a forza del metro, tanto che la rima non modifica l'*ordo verborum*, ma è l'*ordo verborum* a condizionare, talvolta brutalmente, la rima. Dunque la satira fa ancora fatica a scindersi dalla protosatira 'prosastica', 'da sermone', nonostante sia già comparsa la novità decisiva, che è appunto il metro: la terza rima dantesca.

⁴ Oltre allo studio cit. di DI GIROLAMO, cfr. DI SANTO, Federico: "La ragion d'essere della rima fra retorica e figuralità", in: *Enthymema* XVII (2017) 133-164.

⁵ "Del 1475 è il volgarizzamento poetico di Giovenale perpetrato da uno squallido rimatore veronese, Giorgio Sommariva. [...] lo squallore del volgarizzamento non può far velo all'importanza che storicamente esso ebbe, perché sta di fatto che subito dopo, nella stessa zona veneta, ad opera del Vinciguerra e del Cosmico, si sviluppò il nuovo genere letterario, esemplato sui modelli latini, della satira in volgare, nel metro stesso della terza rima adoperato dal Sommariva" (DIONISOTTI, Carlo: *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Italia medioevale e umanistica* 1 [1958], 427-431, poi ampliato in: ID.: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, 125-178: 159).

⁶ "[...] redatta in versi spesso maldestri e slombati, il cui linguaggio varia tra venature dialettali, crudi latinismi e puntelli di chiara estrazione dantesca, essa contiene numerosi e talvolta clamorosi errori [...]. A prescindere dalle specifiche qualità (o per meglio dire, dagli evidenti difetti) restano comunque il significato e la risonanza culturale di un'impresa che certo riflette gli ormai diffusi interessi di un ambiente [...]" (BALDUINO, Armando: "Le esperienze della poesia volgare", in: Girolamo ARNALDI/Manlio PASTORE STOCCHI (a cura di): *Storia della cultura veneta*, Vicenza 1976, vol. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3.1, 265-367: 345).

⁷ Cito da *Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua per Georgio Summaripa Veronese, novamente impresso*, [Toscolano], P. Alex. Pag. Benacenses F. Bena. V.V., 1527, c. eiiii v (esemplare della Biblioteca Malatestiana di Cesena, segnatura MAGAZ 068076). Punteggiatura, diacritici, unione e separazione delle parole seguono gli usi attuali.

⁸ Ivi, c. aiiii v.

Consideriamo un brano di una qualche estensione, tratto dal volgarizzamento della più celebre satira di Giovenale, quella contro le donne:

Sat. VI 265-79

La vuol servi infiniti a torno il fuoco
tutte le case e tutte le fucine,
e del vicino ogni suo campo e luoco.⁹

Nel tempo poi che cascano le brine
per lo gran freddo, e lason mercadante
sta chiuso con nochieri in le cassine,

fanno il marito andar per mar errante
a comprar qualche tazza cristalina

o qualche nobil gioglia d'adamante,

la qual sia fatta preziosa e divina

in dito di Beronica giudea,

moglie d'Agrippa sorella e regina.

Altri più voglion quelle di la rea

Beronica d'Antigono figliola,

incestuosa barbara et hebreia.¹⁰

Si notano parole-rima singolari come *cassine*,¹¹ inoltre la rima *mercadante* : *errante* : *adamante* è notevole per l'incontrollato saliscendi tonale: *mercadante*, forma per lo più settentrionale, è in rima con il latinismo *adamante*, parola carica di risonanze nella poesia amorosa (e legata alla *Commedia*, dove Dante la usa per descrivere la superficie lunare in *Par.* II, v. 33, benché non in rima). Talora le rime tornano sullo stesso concetto, ribadendolo con goffa ridondanza predicativa, da sermone appunto: *giudea* : *rea* : *hebreia*.

Passiamo ora al ternario intitolato espressamente *Satyra* di Niccolò Lelio Cosmico, altro testo tardoquattrocentesco già edito da Cian nel 1903.¹² Nella *Satyra* non ci sono rime 'difficili' o particolarmente ricercate, ma il dettato è arduo. Rispetto a Sommariva la sintassi è più salda, imperniata sul metro; ma per quanto concerne la rima siamo ancora prossimi al volgarizzamento di Giovenale: solo qua e là emerge una ricerca letteraria, sotto forma di smaccati dantismi rimici. Nei versi citati qui di séguito si nota la serie *menzogna* : *vergogna* : *sogna* (*Inf.* XVI 121-6), ripresa con una certa vischiosità memoriale (cfr. il ritorno del termine *faccia*):

⁹ Terzina, questa, che a mio parere sarà presente ad Ariosto, che sembra offrirne la versione 'rinascimentale' nella sua satira sui pericoli del matrimonio (*Sat.* V 121-126): "ché difficil sarà, se non ha venti / donne poi dietro e staffieri e un ragazzo / che le sciorini il cul, tu la contenti. / Vorrà una nana, un bufoncello, un pazzo, / e compagni da tavola e da giuoco / che tutto il dì la tengano in solazzo" (cfr. CAMPEGGIANI, Ida: "I pericoli del matrimonio. Qualche tessera per la satira V di Ariosto (senza dimenticare le altre)", in: Maria Pia ELLERO/Matteo RESIDORI/Massimiliano ROSSI/Andrea TORRE (a cura di): *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, Lucca 2017, 279-289: 283).

¹⁰ Parafrasi: "[La donna] pretende un gran numero di servi intorno al fuoco, tutte le case e tutti i forni, e ogni campo e luogo di proprietà del vicino. Durante la stagione fredda, quando sul terreno si deposita la brina, e il mercante Giasone sta chiuso con i nocchieri [della nave] nelle casse [*cassine*: forse gli scafi della nave], [le donne] fanno andare il marito in giro per mare a comprare qualche tazza di cristallo e qualche nobile gioia [gioiello] di diamanti. Che è resa preziosa e divina al dito dell'ebrea Berenice, moglie di Agrippa, sorella e regina. Altri desiderano di più quelle della rea Berenice figlia d'Antigono, barbara incestuosa e ebrea". Il passo è tratto da *Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua per Georgio Summaripa Veronese, novamente impresso*, cit., c. eiiiiv. Ho ritoccato il testo al v. 273, dove la stampa reca *gioglie* in luogo del singolare *gioglia* (lezione che pare irrinunciabile alla luce del successivo "la qual sia fatta" etc.).

¹¹ *LEI XI* 743 (s.v. *capsa*) non offre riscontri stringenti; la forma più vicina è *cassino*, 'cavità della spiga che racchiude il granello'.

¹² CIAN, Vittorio: *Una satira di Niccolò Lelio Cosmico*, Pisa 1903, da cui cito il passo di séguito. Farò una riedizione della *Satyra* nella mia monografia in preparazione. Intanto segnalo un emendamento metrico al v. 49: "L'elazion che se medesima inganna" > "L'elazion che se medesima inganna" (scansione ritmica dell'endecasillabo: 3710 > 4810); e due emendamenti testuali, rispettivamente al v. 27, dove l'ed. Cian stampa "meglio fra la ragion posto il talento", e al v. 34, dove "vigilante" andrà mutato in "vigilantia", che pare la sola lezione plausibile.

Satira 22-51

La cupidigia che ora intorno spande,
non avea loco; anzi vivea contento
di sua condizion piccolo e grande.

Era sì ognuno al ben commune intento,
che 'l non vi si vedea termine o soglia
meglio fra la ragion posto e il talento.

Un natural proposito, una voglia
sola era in tutti a sostener l'assalto
di lor felicità e di lor doglia;

Lor torre, lor torrieri e loro ispalto
era iustizia e dintorno lor mura
non di nostral, ma adamantino ismalto.

Publica vigilantia e certa cura
aveano ad apprezzar tutte altre cose
non per opinion, ma per natura.

Se ben faccia dil falso il vero ascose
o ver di verità forse **menzogna**,
iusto iudicio questa e quel dispose.

Ardire di bene e di mal far **vergogna**
desto veder facea quel secul d'oro
quanto spirito alcun lieto non **sogna**.

Non vita sumptuosa era fra loro
di Sergio che 'l Lucrin laco rinchiuse
per far de l'ostre e dil pesce tesoro,
ma frugal vita, e ciascaduna infuse
le lor vivande di celeste manna,
non di odor vario o di sapor confuse.

L'elazion che se medesima inganna,
ivi era nulla, e non levava il ciglio
victoria di Termopile o di Canna;¹³

Inf. XVI 121-126

El disse a me: "Tosto verrà di sovra
ciò ch'io attendo e che il tuo pensier **sogna**;
tosto convien ch'al tuo viso si scovra".

Sempre a quel ver c'ha faccia di **menzogna**

¹³ Parafasi: "La cupidigia che ora si espande dovunque / non aveva luogo [non c'era]; ma viveva soddisfatto / della sua condizione il piccolo e il grande [il ricco e il povero, l'umile e il potente]. Ognuno era così intento al bene comune, / che non si vedeva termine o limite / posto (in) mezzo fra la ragione e il desiderio. / Un proposito naturale, un desiderio / unico caratterizzava tutti quando sostenevano l'assalto [quando si trovavano ad affrontare] / della loro felicità e del loro dolore. / Le loro torri, i custodi delle loro torri e i loro spalti / erano la giustizia e attorno a loro [stavano] mura / [che erano fatte] di smalto [cioè impasto usato in muratura] non nostro [umano], ma di diamante. / Sorveglianza pubblica e cura [sollecitudine] certa / avevano per apprezzare [intendere, soppesare] tutte le altre cose [eventi e sentimenti] / [e] non per opinione [cioè per convenzione culturale], ma per natura. / Anche se la faccia [l'apparenza] del falso nascose la verità / o [anche se l'apparenza] di verità [nascose] forse la menzogna / il giusto giudizio dispose [cioè mise al suo posto, distinse] questa [la menzogna] e quello [il vero]. / Ardente desiderio di fare il bene e vergogna di fare il male / faceva vedere desto [faceva cioè ammirare nel pieno della sua vitalità] quel secolo [epoca] d'oro / quanto nessuno spirito lieto sogna [può sognare]. / Tra loro non c'era [non si conduceva] vita sontuosa / [come quella] di Sergio che rinchiuse il lago di Lucrino / per far tesoro [allevare intensivamente per sé] delle ostriche o del pesce; / ma [si conduceva] vita frugale, e ognuna delle loro vivande [questo sintagma sta in realtà al verso successivo] era infusa [ricoperta] / di manna celeste, / non confusa [adulterata] con profumi [aromi, spezie] e sapori [forse: salse] di vario tipo. / La elazione [superbia] che inganna sé stessa / lì era [ridotta a] nulla, e non faceva levare il ciglio [non faceva insuperbire] / la vittoria alle Termopili o a Canne [cioè, complessivamente, la gloria militare]".

de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote,
però che senza colpe fa **vergogna**.

Altro interessante protosatirico è il veneziano Antonio Vinciguerra Cronico. La data della stampa postuma delle sue opere, tra cui i ternari satirici, è incerta, ma è in genere fissata al 1505; leggiamo un passo della satira che apre la raccolta, dal titolo *Contra falsum et imperitum vulgi iudicium*:

Sat. I 1-24

Chi è quel che possi contra il vulgo ignaro
cieco de opinion, fallace e duro
tener senza ira un animo preclaro?

Or sappia el mondo che de altrui non curo,
salvo de le mie Muse, rime e versi,
che tratto me han da el suo costume oscuro.

Già so ben io quanti pensier diversi
fanno gli avari in cumular tesoro,
e come lor desegni al fin son persi.

E so come si coglie el sacro alloro
e per qual strada al giogo di Parnaso
si pò salir fra lo appollineo coro.

E so quanto liquor empie el mio vaso,
e come l'arte povera e lo ingegno
va mendicando fuor del suo ginnaso.

E so per qual sentier si fa l'om degno,
e ove ha germogliar l'oculto seme
che nel centro del cor chiuso ritegno.

E so dove riposta ho la mia speme,
e a qual fucina el spirto pronto indulgo;
e so de che si spera al mondo e teme.

Taci, dunque, ignorante e cieco vulgo,
pieno de sogni, de ombra, vento e fumi,
che troppo al debel tuo viso refulgo.¹⁴

La caratteristica principale di questa satira è la solennità. L'*indignatio* 'aristocratica' e i toni declamatori rendono evidente, in effetti, la sua appartenenza a un territorio ancora giovenaliano. Ma è degna di nota, perché in qualche modo destinata a divenire una parola importante nella satira ariostesca, la comparsa di *fumi* in sede privilegiata, ossia proprio in rima (: *piumi* : *lumi*). I *fumi* della vanagloria torneranno nella

¹⁴ Parafrasi: "Chi mai può mantenere un animo pacifico e nobile di fronte al popolo ignaro, cieco nel suo giudizio, ingannatore e malvagio? Il mondo sappia che non mi preoccupa di nulla fuorché delle mie Muse, ossia della poesia, che mi ha liberato dall'ignoranza [del volgo]. Già so bene in quanti modi gli avari accumulino le ricchezze e come tutti i loro progetti alla fine si perdano. E so come si coglie il sacro alloro e per quale via si possa salire al monte Parnaso fra le schiere dei poeti [= il coro di Apollo]. E so quanta ispirazione [*liquor*] riempie il mio animo [*vaso*] e come la poesia [*arte povera*] e l'ingegno siano costretti a mendicare in giro, banditi dal loro luogo consueto [il *ginnaso*]. E so per quale sentiero l'uomo si rende degno, e dove deve germogliare il seme nascosto [o forse *culto* 'coltivato?'] che tengo chiuso nel centro del cuore. E so dove ho riposto la mia speranza e a quale fucina [quella di Vulcano, dove si fabbricano le saette, a cui la satira è equiparata] concedo il [mio] pronto spirito, e so ciò che il mondo spera e ciò che teme. Taci, dunque, popolo cieco e ignorante, pieno di illusioni, di ombra, di ambizioni [*vento e fumi*], che di fronte al tuo viso splendo troppo". Cito da VINCIGUERRA, Antonio: *Opera nova*, Venezia, Alessandro Bindoni, 1520, c. Aii r (stampa custodita in British Library, con segnatura 11426.bbb.9). Nella trascrizione sono semplificate le grafie latineggianti (*obscurò*, *gymnaso* etc.), *et* è ridotto a *e*, e sono regolati secondo l'uso moderno punteggiatura, diacritici, unione e separazione delle parole. Come si diceva, la *princeps* dell'*Opera nova de Misser Antonio Vinciguerra secretario de la illustrissima signoria di Vinetia* non reca alcuna datazione, ma solo l'indicazione "Impressus Venetiis: per Manfredum de Monferrato" (negli studi è invalsa la datazione – convenzionale – al 1505; lo stampatore è attivo dal 1491 al 1516: cfr. Edit16, e per l'indicazione dubitativa del 1505 *STC*728).

rivendicazione anticortigiana di *Sat. I* 174, dove si legge “ch’io non lascio accecarmi in questi fumi” (I 170 sgg.: *consumi: lumi: fumi*), e poi in *Sat. V* 118-120: “Non cercar chi più dote, o chi ti porte / titoli e fumi e più nobil parenti / che al tuo aver si convenga e alla tua sorte”; un’espressione analoga ricorre poi nel sintagma “Roma fumosa” di *Sat. II* 164. La storia della parola – o meglio della parola-rima – è importante perché per *fumoso* ‘borioso’ o ‘vanaglorioso’ il *GDLI* (VI 454⁷) porta come primi esempi Alberti e Ariosto; per *fumo* ‘superbia’, ‘boria’, ‘presunzione’, esempi da Lorenzo de’ Medici e Ariosto (ivi 451⁵), di cui cita un luogo dei *Cinque canti* (scritti dopo la satira I)¹⁵. Dunque, anche sotto il rispetto cronologico, il passo del Vinciguerra costituisce un precedente non trascurabile.

L’ironia nella satira volgare sarà una conquista di Ariosto, e in Vinciguerra c’è semmai qualche timida insorgenza di procedimenti antifrastici, forse ancora compromessi con Giovenale e il suo sarcasmo. Leggiamo alcuni versi della satira antimatrimoniale del Vinciguerra (*Utrum deceat sapientem ducere uxorem an in caelibatu vivere* I), che usa un tono basso-comico quando deve esemplificare il vizio, come Giovenale:

Utrum deceat... I 154-159

Capo sventato de intelletto scemo
 credi in riposo goder bella e **ricca**
 se tu non sei de ogni viltà supremo.
 Lo altro ignorante da meror se **apicca**
 vedendo moglie aver povera e vaga
 che dietro ognun se apresza a darle **ficca**.¹⁶

Ariosto scrive nella satira matrimoniale, la più ‘giovenaliana’ (visto il tema: i pericoli del matrimonio, dunque delle donne) e forse la più antica:

Sat. V 136-138

Ma se l’altre n’han dui, ne vuol la **ricca**
 quattro; se le compiaci, più che ’l conte
 Rinaldo mio la te aviluppa e **ficca**.

Torna la rima *ricca: ficca* e quest’ultima tessera sembra prelevata dall’espressione di Vinciguerra “darle ficca”. Si può supporre che *ficca* valga qui *ficcata*, con senso osceno:¹⁷ in effetti, com’è prevedibile, molti pretendenti insidiano una moglie povera e bella; *ficca* per ‘ficcata’ può ben essere vocabolo di Vinciguerra, incline ai neologismi. Ariosto, da par suo, usa *ficca* nel senso di ‘inganna’, e l’espressione è un *hapax* nelle *Satire* (né mai compare nelle altre opere ariostesche). A finire intrappolato, nel testo di Ariosto, è però un uomo, ossia il cugino Rinaldo: questi aveva mostrato grande disponibilità a farsi ingannare dalle donne se si era sposato tre volte.¹⁸

2. Ariosto¹⁹

Con Ariosto, che recupera il modello di Orazio, il quotidiano entra nel dicibile poetico della satira.²⁰ Si tratta di un esperimento stilistico notevole: non è eccessivo affermare, in effetti, che la quotidianità satirica

¹⁵ Per un’ipotesi di datazione dei *Cinque canti*, cfr. CAMPEGGIANI, Ida: *L’ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa 2017, 139-215. Per l’indicazione del contatto tra Vinciguerra e Ariosto cfr. CAMPEGGIANI 2017b: 286.

¹⁶ Cito sempre da VINCIGUERRA 1520, c. Div.

¹⁷ *GDLIV*, 934; *Dizionario del lessico erotico*, Valter BOGGIONE/Giovanni CASALEGNO (a cura di), Torino 2004, 212 (s.v. *ficcata*).

¹⁸ Per la segnalazione del contatto, cfr. già CAMPEGGIANI 2017b: 287-288.

¹⁹ Cito i testi da ARIOSTO, Ludovico: *Satire*, Alfredo D’ORTO (a cura di), Parma-Milano 2002, tenendo sempre presente anche ID.: *Satire*, Cesare SEGRE (a cura di), Torino 1987.

²⁰ Riprendendo la tesi di De Lollis e Petrini sulla poesia italiana moderna, si può dire che abbiamo a che fare con il fenomeno di una poesia che tenta di accostarsi al reale quotidiano senza rinunciare alle conquiste formali della

riapparirà nella poesia italiana solo con i poeti crepuscolari, che però si riferiranno alla realtà con un'aria un po' umoristica. La *res* sarà ridicolizzata, sempre sottilmente degradata in quanto sottoposta a un languido confronto con la soggettività del poeta; non sarà, come invece accade in Ariosto, rappresentata nella sua pienezza, nella sua essenza opaca e ingrata.

La rima diviene uno strumento fondamentale di questo nuovo realismo comico-polemico. Non a caso le parole-rima di Ariosto funzionano, come vedremo, tanto come valvole di sfogo quanto come occasioni di diversione. Osserveremo cioè un atteggiamento elusivo, per il quale è forte il modello di Orazio satiro, a cui pure la rima era estranea. Ciò che viene recuperato, e in qualche modo trasposto sul piano rimico, è la legge oraziana del genere, secondo la quale la satira deve essere affabile ('parlata') ma incisiva. D'altronde nei *Sermones* non conta tanto l'equilibrio tra il dire e il non dire, quanto la capacità di mantenere uno stile 'basso' e 'alto' al tempo stesso, secondo un cortocircuito teorizzato espressamente e fondato sul confronto con lo stile di Lucilio (è appena il caso di ricordare che in *Serm.* l. 4 Orazio, mentre predica il linguaggio impoetico della satira, di fatto ne rivendica la perfezione contro la luttolenza del suo predecessore).²¹ Da questa magistrale sprezzatura dipendono i giochi metrici che nelle satire ariostesche sono replicati variamente.²²

Che Ariosto riesca bene nell'imitazione di Orazio sul terreno della satira non stupisce. Il *Furioso* ci ricorda che abbiamo a che fare con il poeta dell'ironia (oltre che dell'armonia). Ma l'ironia nel poema è spesso, anzi quasi sempre, di secondo grado: è ben noto, infatti, il comportamento ludico e citazionistico dell'autore del *Furioso*, intento a comporre usando materiali di riporto (in genere stilemi alti e ben riconoscibili, danteschi e petrarcheschi, che nel nuovo quadro risultano abbassati maliziosamente). Per questi procedimenti, la cui riuscita comica molto deve alla rima, si è parlato di "parodia metrica".²³

Naturalmente nelle satire non manca la parodia metrica, che per altro – essendo una parodia stilistica – richiede un lettore colto, in grado di compiere precise agnizioni testuali; ma nella maggior parte dei casi, data la vocazione militante del genere, l'ironia di Ariosto satiro si appunta intorno a referenti reali, non

tradizione classica (BLASUCCI, Luigi: *Gli oggetti di Montale*, Bologna 2002, 51); all'origine di questo lungo processo è scontato situare la *Commedia* di Dante.

²¹ "Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus, / mutatis tantum pedibus numerisque, facetus, / emunctae naris, durus componere versus. / (Nam fuit hoc vitiosus: in hora saepe ducentos, / ut magnum, versus dictabat stans pede in uno; / cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles); / garrulus atque piger scribendi ferre laborem, / scribendi recte: nam ut multum, nil moror [...]" (*Serm.* l. 4 6-13; cito il testo da ORAZIO, Quinto Flacco: *Tutte le poesie*, Paolo FEDELI (a cura di), Carlo CARENA (trad.), Torino 2009, 380).

²² Tra gli effetti raffinati della satira oraziana ricordo qui l'ironia imitativa, sensibile già solo nel ritmo franto e accidentato degli esametri, che mimano dialoghi o situazioni concitate della quotidianità; o effetti come quelli prodotti dalla tecnica in un certo senso opposta a quella dell'imitazione, ossia la parodia per straniamento: una sorta di studiata collisione tra forma e contenuto sensibile ad esempio nell'uso di polisillabi o formule enfatiche per designare cose vili, soggetti o comportamenti da deridere (al riguardo cfr. il saggio introduttivo di Antonio La Penna in ORAZIO, Quinto Flacco, *Tutte le opere*, Enzo CETRANGOLO [a cura di], Firenze 1993, LXIV). Per alcuni esempi di riuso ariostesco di questi stilemi, cfr. CAMPEGGIANI, Ida: "Il fantasma del tono medio e la discorde armonia delle cose. Sul ritmo delle Satire di Ariosto", in Simone ALBONICO/Amelia JURI (a cura di): *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, Pisa 2018, 101-126.

²³ BLASUCCI, Luigi: "La *Commedia* come fonte linguistica e stilistica del *Furioso*" (1968), in: ID.: *Sulla struttura metrica del *Furioso* e altri studi ariosteschi*, Firenze 2014, 55-97; in part. cfr. la seguente osservazione: "Nasce allora una forma di allusività più sottilmente ammiccante che il Segre definisce 'scherzosa', ma che non può comunque identificarsi con un atteggiamento di aperta parodia: in questo senso essa viene anzi a costituire un'altra faccia, tutta letteraria e culta, di quella più generale 'ironia' che caratterizza il contegno poetico dell'Ariosto" (ivi 73); mentre Cabani usa l'espressione "parodia metrica" (in: CABANI, Maria Cristina: *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca 2016, 33: "La parodia metrica è un aspetto fondamentale delle riscritture ariostesche"), sia pure con la consapevolezza dell'effetto di *medietas* sempre dominante nel poema: "Nello stesso tempo l'ottava garantisce quel senso di sostanziale uniformità e di omologazione che il dettato ariostesco offre al lettore" (*ibid.*). Cfr., della stessa CABANI: *Fra omaggio e parodia: Petrarca e il petrarchismo nel "Furioso"*, Pisa 1990 (sulle rime che evocano intenzioni parodiche cfr. ivi, 62 e sgg. in specie; mentre per le "forme della parodia", a prescindere dalla rima ma certo legate a procedimenti metrico-stilistici, cfr. ivi, 105-177).

verbali. E ciò presuppone un lettore capace di apprezzare l'allusione perché prossimo al poeta e al suo ambiente.

Come funziona, dunque, la rima satirica ariostesca? È ben vero che anche nelle *Satire*, come nell'*Orlando furioso*, essa appare del tutto naturale e spontanea (il che in fondo è miracolo ancora più alto che farla apparire creativa). Pure per Ariosto satiro si dovrà quindi sottoscrivere quanto scritto da Parodi sul diverso atteggiamento in rima di Dante e di Ariosto:

Nella sua immaginazione maravigliosamente plastica e, come quella di tutti i grandi poeti primitivi, rudemente originale, egli [Dante] vuole la rima vigorosa ed audace, che s'adatti ai muscoli del suo pensiero [...]; e se la rima non si pieghi di buona voglia, egli cerca altrove [nei vari dialetti italiani] il suo vocabolo o ne foggia uno nuovo [...]. Se lo paragoniamo coll'Ariosto, ci sembra di vedere due giganti, che vadano insieme per una densa ed intricata foresta; ma questi, con un sorriso sulle labbra, gira intorno agli alberi d'alto fusto e cerca i più comodi e fioriti sentieri, incurante d'allungare il cammino, Dante va diritto davanti a sé, e atterra d'un urto gli ostacoli.²⁴

Se nella terza rima dantesca domina l'inventiva, e la rima è tanto più mirabile quanto più imprevedibile, creata 'a forza', nella rima ariostesca, pure in quella satirica, domina invece la naturalezza. Ma quali significati sfuggenti sono celati da questa naturalezza?

2.1. Rime elusive

Alcuni esempi possono dar conto del carattere elusivo delle rime di Ariosto satiro. Il primo caso in esame sembra piuttosto vicino ai modi del *Furioso*, anche perché si trova in un apologo, cioè in un inserto favoloso:

Sat. III 220-225

chi con canestro e chi con sacco per la
montagna cominciar correr in **su**,
ingordi tutti a gara di volerla.

Vedendo poi non esser giunti **più**
vicini a lei, cadeano a terra lassi,
bramando in van d'esser rimasi **giù**.

Le rime tronche *su* : *più* : *giù* restituiscono il vano moto del 'saliscendi' con "ironia imitativa".²⁵ Mentre racconta l'apologo, Ariosto fa insomma la parodia dei folli che corrono sul monte per catturare la luna, prendendone le distanze in maniera derisoria. La presa di distanza attraverso il racconto è certo un fenomeno tipico del *Furioso* e qui siamo in effetti portati a riconoscere il Narratore ironico del poema. Ma per i nostri scopi è più importante notare che un caso di rima tronca in -u è già nell'*Inferno* (*Inf.* XXXII 62: *Artù* : *più* : *fù*); il suono a buon diritto appartiene alle rime aspre e chiocce che Dante invoca all'inizio del canto ("S'io avessi le rime aspre e chiocce, / come si converrebbe al tristo buco / sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce"). Il punto essenziale è che Ariosto *non* replica l'*asperitas* del suono; piuttosto, degli avverbi tronchi in rima fa un uso 'allusivo', fonicamente e semanticamente beffardo (in questo senso 'oraziano').

Sono per natura elusive, e perciò potenzialmente adatte alla satira, anche le rime frante, perché possono congiungere l'apparente casualità del taglio versale con effetti di ironia e parodia. Esse sono – formalmente – d'ascendenza dantesca,²⁶ ma si direbbe che Ariosto le usi per ricreare il finto parlato, orazianamente. In Dante compaiono talvolta in sede di clausola sintattica (cfr. *Inf.* XXVIII 117-123: *come* : *chiome* : *Oh me!*; *Inf.*

²⁴ PARODI, Ernesto Giacomo: "La rima e i vocaboli in rima nella *Divina Commedia*" (1896), ora in: Gianfranco FOLENA (a cura di): *Lingua e letteratura*, Venezia 1957, II, 203-284: 215-216. Commenta Blasucci in un suo recente saggio sulla terzina dantesca: "l'idea di un poeta primitivo che si esprime con rude originalità è il frutto di un vichianesimo romantico oggi non più condivisibile: Dante era a suo modo un artista assai raffinato, e il suo sperimentalismo stilistico, documentabile con la varietà della sua raccolta di *Rime*, sta a dimostrarcelo. Ma a parte questo, il paragone di Parodi è efficace ed arguto" (BLASUCCI, Luigi: "Nel laboratorio della Commedia. Una lezione liceale", in *Oblivio* VII, 28 (2017) 29-50: 35).

²⁵ SEGRE, Cesare: "Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto" (1965), ora in: ID.: *Esperienze ariostesche*, Pisa 1966, 88.

²⁶ Un censimento delle rime frante è nel saggio di PARODI 1957: 267 e sgg., che rammenta come la tipologia rimica fosse già presente nei poeti provenzali e nella lirica delle origini.

XXX 82-87: *oncia : sconcia : non ci ha; Purg. XXIV 130-135: oltre : sol tre? : poltre*) e invece Ariosto vi scivola sempre sopra, usandole nello svolgimento della frase:²⁷

Sat. II 55-60

Cotesti che farian, che son ne' duri
scogli de Corsi ladri o **d'infedeli**
Greci o d'instabil Liguri maturi?
Chiuso nel studio frate Ciurla **se li**
bea, mentre fuori il populo digiuno
lo aspetta che gli esponga gli **Evangelii**;

Nel ms. apografo (F) delle satire su cui è intervenuto con una campagna correttoria negli ultimi anni della sua vita, Ariosto non ha sentito il bisogno di rifare il verso 58 (nel ms. F *nel+ s-* implicata è spesso corretto) e ha lasciato la rima *infedeli: se li: Evangelii*. Qui l'inarcatura è molto forte,²⁸ ma la sua intensità non intacca la sua straordinaria espressività, legata alla sorpresa del gesto sacrilego del frate che si ubriaca prima di salire sul pulpito. Si osserva poi che l'inarcatura si insinua in questo punto per tenere insieme le due parole-rima *infedeli: Evangelii*; l'ironico disincanto fa pensare alla rima gozzaniana *Nietzsche: camicie*, o comunque a orchestrazioni raffinate moderne, tipiche di una voce poetica borghese-discorsiva.²⁹

In tema di governo della sintassi, Ariosto satiro è dantesco – direi dantesco-oraziano – più che petrarchesco, e dunque più spregiudicato. Basti in questa sede scorrere alcuni *enjambements* ariosteschi inauditi rispetto alle leggi della lirica, *enjambements* che spezzano nome + aggettivo:

Sat. III 46-48

che all'altrui mensa tordo, starna o **porco**
selvaggio; e così sotto una vil coltre,
come di seta o d'oro, ben mi corco.

O, in rima franta, preposizione + articolo e nome:

Sat. III 220-222

chi con canestro e chi con sacco **per la**
montagna cominciar correr in su,
ingordi tutti a gara di **volerla**.

Notevole l'*enjambement* "per la / montagna": insieme alle inarcature appena sopra ("inequale / luna" ai vv. 214-215 e "suprema / parte" ai vv. 217-218) la rima franta mima la graduale scoperta della luna e la crescente bramosia di catturarla.

Nel ms. F la prima lezione *vederla* fu corretta da Ariosto in *volerla*: si ignora se la prima lezione fosse una svista del copista che ripeteva il *vederla* del v. 218 ("parte del monte giungervi, e vederla") o se invece fosse una lezione d'autore con rima identica (forse troppo netto il commentatore Alfredo D'Orto, che ritiene d'autore la lezione *vederla* e rinvia a *Inf. XVIII 118-119*: "sì gordo di riguardar"). Non che Ariosto satiro non usi rime identiche o equivoche, ma vi fa ricorso in casi eccezionali: degna di nota, per la sua tragicità assertiva e polemica (quasi degna dell'allucinazione delle parole-rima della sestina dantesca)³⁰, la rima *capo: capo*:

²⁷ BLASUCCI 2014a: 63 e 81 (da cui cito: "A differenza di ciò che accade qualche volta in Dante (esattamente tre volte su otto casi di rime composte: *Inf. XXVIII 123* e *XXX 87; Purg. XXIV 133*), l'Ariosto, consapevole del carattere in fondo eccentrico di quella figura metrica, non colloca mai la rima composta in posizione di clausola ritmico-sintattica, ma vi scivola sopra sistematicamente, impiegandola come un elemento di pura transizione ritmica [...] anche nei due casi in cui l'arresto era pur sintatticamente possibile [...]").

²⁸ Seguo la classificazione di MENICETTI, Aldo: *La metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova 1993, 489.

²⁹ L'esempio è già discusso in CAMPEGGIANI 2018: 116.

³⁰ Cfr. l'affermazione di Contini: "gravitando verso l'allucinazione della parola in rima, il verso può elaborare per solito solo un altro centro verbale di evocazione" (ALIGHIERI, Dante: *Rime*, Gianfranco CONTINI [a cura di], Torino 1946, 154).

capo, che nella *Sat.* IV fa emergere l'ossessione per il potere del feroce Lorenzino de' Medici:

Sat. IV 91-96

E pur grande e magnifico se appella,
né senza prima discoprirsi il **capo**
il nobile o il plebeo mai gli favella.

Laurin si fa de la sua patria **capo**,
et in privato il publico converte;
tre ne confina, a sei ne taglia il **capo**;

Un'altra inarcatura con rima franta spezza preposizione e pronome (*mal di: saldi: ribaldi*):

Sat. III 286-288

ma li onesti e li buoni dicon **mal di**
te, e dicon ver; che carte false e dadi
ti danno i beni c'hai, mobili e saldi.

C'è poi la frattura di avverbio e aggettivo, nella terzina già citata sopra:

Sat. III 223-225

Vedendo poi non esser giunti **più**
vicini a lei, cadeano a terra lassi,
bramando in van d'esser rimasi giù.

Si è indugiato sulle inarcature perché quando si parla di rime frante (e se ne nota l'ispirazione dantesca) è doveroso considerare il contesto sintattico. Non è un caso che la teoria dell'*enjambement* – un po' come la teoria della rima, del resto – sia ancora in buona parte da scrivere.³¹ Questi pochi esempi sono utili perché mostrano la differenza rispetto alle inarcature veramente prosastiche di Sommariva (che nel suo linguaggio erano infrazioni alla norma tutto sommato liricheggiante, petrarchesca, che egli cerca di seguire sotto il profilo degli 'a capo'). Quelle ariostesche lo sono solo in apparenza, mentre di fatto creano spesso effetti espressivi notevolissimi.

2.2. *Dantismi in rima*

La forza e l'asprezza di certe rime delle *Satire* proviene da Dante. Ma – come abbiamo già notato riguardo alle due tipologie rimiche d'ascendenza dantesca (le tronche e le frante) sulle quali Ariosto 'scivola' con la consueta fluidità – non si tratta di un'*asperitas* esibita di per sé. Vediamo qualche esempio, cominciando con il finale della satira III:

Sat. III 304-313

Se bene è stato in bando un pezzo, or gode
l'ereditate in pace, e chi gli **agogna**
mal, freme indarno e indarno se ne rode.

Quello altro va se stesso a porre in **gogna**
facendosi veder con quella **aguzza**
mitra acquistata con tanta **vergogna**.

Non avendo più pel d'una **cuccuzza**,
ha meritato con brutti servigi
la dignitate e 'l titolo che **puzza**
a' spirti umani, alli celesti e a' stigi.

Notiamo la trama di rime infernali, a partire da *agogna*: *vergogna* (già in *Inf.* XXVI 5-9). Inoltre, la rima *aguzza*: *puzza* rinvia a *Inf.* XVII 1-3 (D'Orto) e all'immagine mostruosa di Gerione "con cui Dante rappresenta

Sulla sestina tra Dante e Petrarca cfr. BLASUCCI, Luigi: "Una sestina 'dantesca' del Petrarca" (1983), ora in: ID.: *Lecture e saggi danteschi*, Pisa 2014, 195-214.

³¹ Cfr. MENICETTI 1993: 477-480 e SOLDANI, Arnaldo: *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze 2009, 108 e sgg.

la frode”.³² Si può forse supporre che la coda biforcuta del mostro (la “venenosa forca”: *Inferno* XVII 26) sia implicitamente accostata da Ariosto alle due cuspidi della mitra del losco vescovo. In tal caso sulla rima *aguzza*: *puzza* agirebbe un dantismo profondo, ‘immaginativo’.³³

La vischiosità della parola-rima *puzza* rimanda anche a un altro luogo dantesco trascurato dai commentatori, e tuttavia affine alle terzine ariostesche per l’invettiva anticuriale: “Quelli ch’usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio che vaca / ne la presenza del Figliuol di Dio, / fatt’ ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza; onde ’l perverso / che cadde di qua sù, là giù si placa” (*Par.* XXVII 22-27). Anche Ariosto comincia il suo ritratto con un pronome sdegnoso (*quello*, al v. 307, come in Dante *quelli*, pronunciato da San Pietro e riferito a Bonifacio VIII); e naturalmente in *Furioso* A XXXI 8o 6 si legge “or putia forte”, riferito all’atto fasullo della Donazione di Costantino, simbolo della degenerazione della Chiesa.

A questo punto, un primo bilancio indurrebbe a valorizzare le fitte rime dantesche e soprattutto la loro vischiosità semantica. Ma è ben più significativo il comportamento che abbiamo già notato: quello della dissimulazione ariostesca dell’*asperitas*. In effetti, uno sguardo più ampio sulle satire mostrerebbe che non è affatto consueto per Ariosto ‘danteggiare’ così scopertamente nei finali. Poi, è istruttivo confrontare il suo atteggiamento sulle soglie dei testi con quello di Dante sulle soglie dei canti. Come ha mostrato Blasucci, Dante sfrutta il particolare concatenamento delle rime escogitando rime difficili là dove l’ingranaggio delle terzine gli richiede un solo adempimento rimico, ossia appunto nelle zone liminari, nell’esordio e nel finale di canto. Con rime ricercate, o *rimas caras* (come *aguzza*: *appuzza*; ma anche *orizzonta*: *dismonta*, *nocque*: *introque* etc.), Dante crea una forma di demarcazione retorica del canto, spesso conferendo una *asperitas* gratuita, mirante cioè solo a un potenziamento formale e non semantico (il fenomeno è infatti particolarmente evidente nel caso di *rimas caras* nelle soglie di canti non infernali).³⁴ È dunque una prova del temperamento inventivo di Dante in rima, già messo in luce sotto altri rispetti da Parodi. È allora interessante notare che qui, al contrario, accanto al tessuto infernale delle rime si dispone l’adempimento rimico finale retoricamente ‘facile’: *servigi*: *stigi*. È una chiusura certamente polemica, ma in sé quasi secca, priva di risalto. Insomma, Ariosto non sfrutta l’unicità della rima liminare per dare incisività retorica, come invece faceva Dante con il suo atteggiamento demiurgico orgoglioso.

Questa osservazione si può estendere alle altre zone liminari delle satire ariostesche. Di séguito raduno gli esempi di ‘adempimenti rimici unici’ fonicamente sedati, affabili-discorsivi e in ogni caso privi di cimento retorico:

voi: *noi* (*Sat.* I 1-3); *stima*: *prima* (ivi 263-5); *voglia*: *spoglia* (*Sat.* II 1-3); *muli*: *iuli* (ivi 269-271); *come*: *some* (*Sat.* III 1-3); *febraio*: *rovaio* (*Sat.* IV 1-3); *paese*: *cortese* (ivi 230-232); *odo*: *lodo* (*Sat.* V 1-3); *vergogna*: *dispogna* (ivi 326-328); *disio*: *mio* (*Sat.* VI 1-3); *porga*: *scorga* (ivi 245-247); *appresso*: *messo* (*Sat.* VII 1-3); *tosto*: *discosto* (ivi 179-181).³⁵

Tuttavia, talora si può forse parlare di un’incisività dissimulata o latente, consona ai modi della satira ariostesca. Significativo il finale della satira I, dove varie memorie dantesche sono intrecciate alla rima finale ‘facile’ *stima*: *prima*:

Sat. I 259-265
a vomitar bisogna che cominci
ciò c’hai nel corpo, e che ritorni **macro**,

³² MARINI, Paolo: “Ariosto magnanimo, Sulla figura dell’lo poetico nelle Satire”, in *Lettere italiane* 60 (2008) 84-101: 87 nota 13.

³³ Il che renderebbe un po’ secondario il rimando alla rima *puzzo*: *aguzzo* di *Paradiso* XVI 55-57 (D’Orto).

³⁴ BLASUCCI, Luigi: “Sul canto come unità testuale” (2003), ora in: Id.: *Letture e saggi danteschi*, Pisa 2014, 108-125; il fenomeno è analizzato ancora in BLASUCCI 2017.

³⁵ Sempre in quest’ottica, è notevole che Ariosto – diversamente da Dante nei canti – non concluda mai una satira con un verso sintatticamente isolato (cioè che abbia una “connotazione epigrafica”: cfr. ancora BLASUCCI 2014b: 119). Eppure i finali sono meditati dal punto di vista retorico: talvolta c’è un richiamo alla cornice epistolare; altrove un crescendo che culmina con l’apologo (quando la cornice epistolare non si chiude, ciò può accadere anche per la forza dell’invettiva, che nella finzione fa dimenticare al poeta di congedare il suo interlocutore: è il caso della *Sat.* III).

altrimenti quel buco mai non vinci”.

Or, conchiudendo, dico che, se 'l **sacro**
Cardinal comperato avermi stima
con li suoi doni, non mi è acerbo et **acro**
renderli, e tòr la libertà mia prima.

La penultima serie rimica rinvia a *macro: sacro: acro* di *Purg.* XXXI 1-3, e potenzia il finale della prima satira (ricordo, tra i possibili precedenti, anche la rima con toponimo *Acri: sacri: macri* di *Inf.* XXVII 89-93 e la rima *sacro: macro* di *Par.* XXV 1-3, che è tra quelle ritenute da Blasucci rilevanti per la deliberata *asperitas* retorica, vista la zona testuale semanticamente neutra in cui si trova). Ma, anche in questo caso, Ariosto ricerca non tanto il potenziamento ‘dantesco’ e aspro della zona liminare, quanto effetti più sottili. Colpisce l'*enjambement* beffardo (“sacro / Cardinal”), che introduce versi che sprigionano tutto il loro risentimento. E la rima finale non replicabile, quella dove Ariosto avrebbe potuto tentare – sulle orme di Dante – una soluzione difficile, è invece priva di asprezza, quasi sedata.

Altri dantismi in rima sono ‘smorzati’ in modi diversi. Ad esempio:

Sat. III 1-3

Poi che, Annibale, intendere vuoi **come**
la fo col duca Alfonso, e s'io mi sento
più grave o men de le mutate **some**

Nell'esordio della satira III è dantesca la rima *come: some* (*Purg.* XIX 103-105; Segre). Si affaccia qui l'isotopia della ‘bestia da soma’, utile al ritratto del poeta già oscillante tra autodenigrazione e autocommiserazione, e non è impossibile che la rima sia giunta alla memoria di Ariosto sulla scorta di una consonanza semantica con il passo dantesco: Adriano V, papa per poco più di un mese, dichiara: “Un mese e poco più prova' io come / pesa il gran manto a chi dal fango il guarda, / che piuma sembran tutte l'altre some”. Certo, il tono grave di queste parole piene di consapevolezza evapora nel dettato ariostesco, incline all'autoironia e già sulla difensiva. Ma soprattutto, ciò che risalta qui è che la rima dantesca è usata nella forma oraziana scorrevole, quella del *sermo solutus*, il che provoca un'attenuazione sintattica del nerbo originario (è evidente la ripresa del modulo oraziano “scire laboro” di *Epist.* I 3 2).

Altre volte, le forme di smorzamento sono pienamente semantiche: è il caso dei dantismi in rima usati per creare un'interferenza ironica con la *Commedia*, che il lettore potrà eventualmente cogliere:

Sat. III 46-51

che all'altrui mensa tordo, starna o porco
selvaggio; e così sotto una vil **coltre**,
come di seta o d'oro, ben mi corco.
E più mi piace di posar le **poltre**
membra, che di vantarle che alli Sciti
sien state, agli Indi, alli Etiopi, et **oltre**.

Per *poltre*, ‘impoltronite’, ‘pigre’, cfr. *Purg.* XXIV 135 (“come fan bestie spaventate e poltre”), ma soprattutto, per la serie rimica, *Inf.* XXIV 46 (“Omai convien che tu così ti spoltre” : *oltre: coltre*). Il latinismo, rilevato dalla posizione in punta di verso, è usato con una certa dose di autoironia: sensibile, infatti, il contrasto con la scena della *Commedia* in cui Virgilio incita Dante:

Inf. XXIV 43-48

La lena m'era del polmon sì munta
quand'io fui sù, ch'i' non potea più **oltre**,
anzi m'assisi ne la prima giunta.
“Omai convien che tu così ti **spoltre**”,
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto **coltre**;

In altri casi ancora il dantismo rimico è a tal punto introiettato da uscirne perfettamente ricreato. Leggiamo la seguente terzina:

Sat. III 142-144

Questo una gaza, che già amata assai
fu dal padrone et in delizie avuta,
vedendo et ascoltando, gridò: “**Guai!**”³⁶

In un verso come “vedendo et ascoltando, gridò: – Guai!” il gerundio raddoppiato a formare un emistichio (“vedendo et ascoltando”) sembra dantesco;³⁷ il secondo emistichio, poi, è forse onomatopeico nell’imitare l’acuto strillo della gazza (*guai* vale ‘ahimè’), e certo è anch’esso dantesco (viene in mente il grido di Caronte che ammonisce le anime prave; e *guai* è usato in rima con *lagrimai* in *Inf.* III 22-24). Si apprezza qui il taglio dinamico della terzina,³⁸ che Fubini considerava come un’altra lezione dantesca: infatti soggetto e verbo (*gaza* e *gridò*) incorniciano l’unità metrica, che risulta mossa e già protesa verso una continuazione (per l’inizio del discorso diretto in punta del terzo verso). Abissale la distanza rispetto ai protosatirici e agli epigoni, dove per altro il dantismo si ridurrà per lo più al gusto della singola espressione polemica e concentrata.

2.3. Rime che cozzano

Esiste poi un’altra eredità dantesca visibile in rima. In Ariosto infatti non mancano rime che fanno scintille, alle quali si addice il motto di Fontenelle citato da Parodi: “[la rime] est d’autant plus parfaite que les deux mots qui la forment sont plus étonnés de se trouver ensemble”.³⁹ Come ci si aspetta vista la tendenza osservata fin qui, si tratta di cozzi rilevanti non tanto retoricamente o per l’estro linguistico; sono cozzi rilevanti semanticamente, perché provocatori e satirici. È sintomatico che ve ne siano molti nella satira II, la più ‘aretiniana’, con le sue descrizioni di Roma corrotta:

Sat. II 1-6

Perc’ho molto bisogno, più che voglia,
d’esser in Roma, or che li **cardinali**
a guisa de le serpi mutan spoglia;
or che son men pericolosi i **mali**
a’ corpi, ancor che maggior peste affliga
le travagliate menti de’ **mortali**:

Lo stridore di *cardinali* : *mali* : *mortali* caratterizza l’inizio del componimento in modo inequivocabile, rinforzando il paragone formidabile tra i cardinali che svestono l’abito rosso per indossare quello violaceo (in occasione dell’Avvento) e le serpi che fanno la muta. E più avanti:

Sat. II 79-84

“signor,” (se fosse ben mozzo da spuola)
dirò “fate, per Dio, che **monsignore**
reverendissimo oda una parola.”
“Agora non si puede, et es **meiore**
che vos torneis a la magnana.” “Almeno,
fate ch’ei sappia ch’io son qui di **fuore**”.

Le parole dell’usciera spagnolo rimano con *monsignore* e il disperato “di fuore” del poeta costretto a fare

³⁶ Stampo *gaza*, e non *gazza* (ed. Segre), in linea con la recentissima revisione del testo dovuta a Simone Albonico: cfr. ARIOSTO, Ludovico, *Satire*, nuova ed. commentata dir. da Emilio RUSSO, Roma 2019.

³⁷ BELTRAMI, Pietro G.: “Primi appunti sull’arte del verso nella *Divina Commedia*” (1975), ora in: ID.: *L’esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna 2015, 17-46.

³⁸ Cfr. FUBINI, Mario: “Il metro della *Divina Commedia*” nel suo *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane. 1. Dal Duecento al Petrarca*, Milano 1962, 185-221, e ID.: “La terzina dopo Dante”, ivi, 222-235 (dove è illustrata l’opposizione tra la “sintassi dinamica” di Dante e la monotonia scenica nei *Trionfi*).

³⁹ PARODI 1957: 213.

anticamera realizzando una notevolissima rima plurilinguistica, anch'essa considerabile come il frutto di un dantismo profondo.

E ancora:

Sat. II 208-213

Che fia s'avrà la catedra beata?
tosto vorrà gli figli o li **nepoti**
levar da la civil vita privata.
Non penserà d'Achivi o d'**Epiroti**
dar lor dominio; non avrà disegno
de la Morea o de l'Arta far **despòti**;

La parole-rima *nepoti*, *Epiroti* e *despòti* racchiudono emblematicamente il senso della polemica sul nepotismo dei papi e la loro condotta da tirannelli che combattono guerre intestine anziché contro gli infedeli; il cozzo tra il domestico *nepoti* e l'esotico *Epiroti* è tanto sorprendente quanto incisivo.

Ma ci sono anche scontri forse più sofisticati, che vanno nel senso della parodia metrica. Si tratta di rime che, più che cozzare tra di loro, cozzano con un ipotesto. Mi limito a proporre un solo esempio, tratto sempre dalla satira II (l'esemplificazione potrebbe essere ampliata, anche se – va ricordato – questa tipologia non spesseggia nelle satire tanto quanto nel poema):

Sat. II 241-246

Quanto è più ricco, tanto più assottiglia
la spesa; che i tre quarti si **delibra**
por da canto di ciò che l'anno piglia.
Da le otto oncie per bocca a mezza **libra**
si vien di carne, e al pan di cui la vecchia
nata con lui, né il loglio fuor si **cribra**.

Nella rima *libra* : *cribra* il gioco rimico si complica con una vivace parodia metrica petrarchesca, tipica del *Furioso*. Infatti *cribra* – *hapax* tanto in Petrarca quanto in Ariosto – è tratto da uno dei sonetti detti dell'*aura*,⁴⁰ il *Rvf CXC VIII*: se in Ariosto, nelle terzine sull'avidità del prelado, *cribrare* vale 'setacciare'; in Petrarca 'librarsi' soavemente:

Rvf CXC VIII 1-4

L'aura soave al sole spiega et vibra
l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse
là da' belli occhi, et de le chiome stesse
lega 'l cor lasso, e i lievi spirti **cribra**.

Ariosto recupera sostanzialmente anche l'andamento del verso da cui ha tratto la tessera (1 3-4 6 8 10). Ed è evidente che, sotto forma di parola-rima, la sinopia petrarchesca è ripresa e desublimata fino alla parodia.

2.4. Rime con nome proprio

Infine, un altro repertorio sul quale si avverte – rielaborato – il magistero dantesco sembra quello delle rime innescate da un nome proprio. Nessuno più di Dante nomina il reale, e il nome proprio è necessario a una poesia comico-realistica a intonazione satirica. L'aspetto più intrigante è che il nome condiziona la serie rimica, spesso costringendo a escogitare metafore o perifrasi negli altri rimanti; e Dante è maestro anche in questo, dato che nella *Commedia* i nomi propri compaiono spesso in rima. Nella terza rima ariostesca, ancora una volta, il comportamento dantesco risulta piegato al registro satirico elusivo, generando sfumature varie, che a mio parere si avvicinano a tonalità eroicomiche. Ad esempio:

Sat. I 127-132

A me, per esser stato contumace

⁴⁰ PETRARCA, Francesco: *Canzoniere*, Marco SANTAGATA (a cura di), Milano 2004.

di non voler Agria veder né **Buda**,
che si ritoglia il suo sì non mi spiace
(se ben le miglior penne che avea in **muda**
rimesse, e tutte, mi tarpasse), come
che da l'amor e grazia sua mi **escluda**,

Qui è sintomatico che una delle parole-rima sia metaforica (*muda*), a conferma della difficoltà di trovare i rimanti posto il vincolo del nome proprio (il toponimo *Buda*); inoltre, la scelta di *muda* – coerente con la metafora del poeta-falcone che muta le penne (ossia: i benefici ritolti dal Cardinale) – suggerisce la tendenza all'innalzamento eroicomico. Poco oltre:

Sat. I 232-237

A Filo, a Cento, in Ariano, a Calto
arriverei, ma non sin al **Danubbio**,
ch'io non ho piei gagliardi a sì gran salto.
Ma se a vogliar di novo avessi al **subbio**
li quindici anni che in servirlo ho spesi,
passar la Tana ancor non starei in **dubbio**.

È notevole che l'ipercorrettismo *Danubbio* agevoli la rima e tuttavia inneschi una metafora (*subbio* per le fila del tempo, che dà una sfumatura solenne e autoironica insieme).

Più semplicemente:

Sat. II 85-90

Risponde che 'l patron non vuol gli siéno
fatte imbasciate, se venisse **Pietro**,
Pavol, Giovanni e il Mastro Nazereno.
Ma se fin dove col pensier **penètro**
avessi, a penetrarvi, occhi lincei,
o ' muri trasparesser come **vetro**,

Il nome dell'apostolo, Pietro, porta con sé una difficile rima in *-etro* (anch'essa dantesca: cfr. *Inf. XXXIV 12*: "e trasparen come festuca in vetro": *metro: retro*).

E passando all'esempio forse più stimolante di tutti:

Sat. II 79-84

Tu 'l vedi in Banchi, alla dogana, al porto,
in Camera apostolica, in **Castello**,
da un ponte all'altro a un volgier d'occhi sorto.
Si stilla notte e di sempre il **cervello**,
come al Papa ognor dia freschi guadagni
con novi dazii e multe e con **balzello**.

Nella serie *Castello: cervello: balzello* è quanto mai interessante applicare il discorso cognitivo condotto da Blasucci nel suo recente saggio sulla terzina:⁴¹ ovvero, si può individuare, tra le parole rima, la 'prima nata'? Qui in effetti sembra che un toponimo porti con sé l'intera scena di sadica riscossione delle tasse. Talvolta, quando i rimanti sono escogitati a partire da un nome proprio, allora abbiamo l'occasione di vedere come il poeta crea le sue immagini: non a caso *balzello* è fiorentinismo, il che sembra una riprova del fatto che Ariosto è condizionato da *Castello*.

Eppure in genere non è facile distinguere la parola 'necessaria' al proseguimento del discorso, usata in senso letterale, e i due rimanti condizionati da quella e tendenzialmente eccentrici rispetto al discorso principale, se non metaforici. Ciò si deve – va da sé – all'effetto di naturalezza complessiva; dominante anche là dove – come in questa ultima sezione – entrano in scena i nomi propri. In casi simili Dante era costretto

⁴¹ BLASUCCI 2017; e prima di lui tentato, con altri esiti, da WCLASSICS, Tibor: *Interpretazioni di prosodia dantesca*, Roma 1972, 9-23 (per Wclassics la 'prima nata' tra le parole-rima è in genere l'ultima in ordine di comparizione).

ad accensioni lessicali che in Ariosto sono assenti. Anche sotto questo profilo, dunque, la *medietas* oraziana agisce come correttivo rispetto al modello dantesco, con l'imprevedibile 'elettricità' della sua parola-rima.

Il paradosso – avviandoci alla conclusione – è allora che Ariosto è l'unico satirico moderno davvero 'dantesco' nei modi; tuttavia, in rima non ha il comportamento di Dante perché il modello di Orazio prende il sopravvento.⁴²

3. Verso il burlesco

Concludiamo con una prospezione concentrata su un solo autore: Ercole Bentivoglio, che iniziò a scrivere le sue satire già negli anni Venti del Cinquecento, a Ferrara. Il modello ariostesco è ineludibile, ma risulta, subito, inimitabile. Conviene allora riprendere quanto si accennava all'inizio di questo saggio, ossia che la storia letteraria italiana è per molti aspetti riluttante a un realismo in grande stile, capace di usare il comico in modi e registri vari, non solo passando per il basso, il burlesco o il grottesco. È paradigmatico quanto scrive Francesco Sansovino nel *Discorso sopra la materia della satira* posto in apertura alla sua antologia: egli indica il tratto saliente della satira nello "stile umile e basso e imitante la natura",⁴³ di fatto schiacciando su una sola prospettiva la grande varietà stilistica ariostesca. Poco oltre, egli giunge persino a teorizzare l'assenza di virtuosismo poetico, allegando un esempio di tmesi che sarebbe esemplare di un discorso assolutamente privo di grazia.⁴⁴

La complessità tonale delle *Satire* si associava poi a un secondo aspetto non trascurabile, ma sempre difficile da cogliere: la naturale, schietta, vocazione satirica di Ariosto. In effetti, chi conosce le vicende complesse e a tratti piuttosto sfortunate della vita di messer Ludovico sa come la satira fosse per lui, almeno in parte, anche una necessità interiore. Eppure, il suo equilibrio tra militanza e evasione poteva essere perso di vista, rubricato tra le convenzioni del genere (e del resto, se mi si passa un parallelo un po' audace, l'equilibrio tra realtà e fuga dalla realtà in Italia non viene capito nemmeno all'uscita di *Satura* di Montale). Non stupisce quindi che Bentivoglio, pur così prossimo geograficamente e cronologicamente, sia il primo grande 'banalizzatore', autore di una satira 'di maniera'.

In questi versi Bentivoglio deride l'innamorato pretenzioso Cuppennio (nome oraziano):

Sat. I 52-66

Lasciate che Cuppennio l'amor faccia,
che sol le nate di gran sangue mira,
e ogn'altra par ch'a lui puzzi e dispiaccia;
che profumato tutto 'l dì sospira,
al sole et a la pioggia, e a la **finestra**
gli occhi con certa gravitate gira,
con la bagaglia e dentro la **ginestra**;
Dio sa se poi, quando egli a casa arriva,
ha pane o carne cotta o la **minestra**.

⁴² Notevole, anche per il piglio quasi paradossale, l'osservazione metrica di Fubini riguardo alla terzina di Ariosto satiro, che sarebbe per lui "un'ottava abbassata di tono" (cito dalla *Introduzione* di Maria Cristina CABANI a FUBINI, Mario: *Lezioni inedite sull'ottava*, Maria Cristina CABANI [a cura di], Pisa 2016, 31): il punto su cui Fubini insiste (forse persino troppo radicalmente) nel suo discorso sulla terzina è proprio la distanza dal modello dantesco (cfr. ivi 272-273); riguardo alla rima afferma: "non c'è chiusura intensa come accade in Dante" (ivi, 272).

⁴³ Francesco SANSOVINO (a cura di): *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Ercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri Scrittori, con un discorso in materia della Satira*, cit., c. *6v.

⁴⁴ "[...] la satira richiede la verità nuda e aperta, intanto che Orazio fra ' Latini e l'Ariosto fra i Volgari fanno versi così bassi che non vi è punto di differenza tra loro e la prosa. Anzi qualche volta la parola è divisa in così fatto modo, che par che si continovi il periodo come si fa nelle prose, come sarebbe a dire: Egli le man le pose addosso, e fiera - / mente le diede per ira, e per sdegno. Laonde si vede manifestamente che alla materia satirica non si convien l'ornamento né la grazia [...]" (ivi, c. *7r). Nella trascrizione ho semplificato le grafie latineggianti (*Horatio* etc.), ridotto *et a e*, e regolato la punteggiatura secondo l'uso moderno.

Ma quanti questa volontà lasciva,
questo amoroso errore, anzi il dì loro
mandò di Stige a la dolente riva!
O quanti in braccio de le donne foro
Occisi dai mariti d'ira accesi,
per un bel occhio e un capel crespo d'oro!⁴⁵

L'intonazione è significativamente difforme, sospesa tra l'umoristico (nella descrizione dell'innamorato alla finestra, con il suo trucco di usare i fiori di ginestra per imbiondire i capelli) e il serio: il verso 63 ("mandò di Stige a la dolente riva") è un dantismo marcato che chiude una terzina accorata. Bentivoglio fa poi il verso a Petrarca (cfr. 66: "per un bel occhio e un capel crespo d'oro!") con l'esplicitzza di un Berni, dal quale non per caso trae la rima *ginestra* : *minestra*.⁴⁶

Proprio la visuale privilegiata della rima può dar conto di questa crescente contaminazione col burlesco.

Sat. II 73-78
E veggo altri crudeli atti infiniti
che d'onor privan le captive **donne**
presenti i padri e i miseri mariti.
E, tolte lor annella e cuffie e **gonne**,
fannosi cuoche e meretrici tutte
quelle che dianzi fur caste e **madonne**.⁴⁷

La rima *Donne* : *gonne* : *madonne* sarà sfruttata, per intenderci, nel *Capitolo del ravanello* del Bronzino.⁴⁸ Si può forse notare che l'accostamento dei contrari in rima (in questo caso *donne* e *gonne* da una parte e, con effetto-sorpresa, *madonne* dall'altra) è tipico – più che della scrittura satirica – di quella burlesca. Nei versi appena citati un tale schema rimico spicca ancora di più perché contrasta con il tono del testo nel suo complesso, che è piuttosto serio, quasi dolente (Bentivoglio infatti sta narrando i soprusi compiuti dai vincitori di una battaglia).

Dunque, la storia della rima nella satira in volgare rivela qualcosa della storia dell'evoluzione del genere: ossia la sua inesorabile caduta nel comico di tipo burlesco. Vediamo altre rime 'bernesche' o comunque tendenzialmente giocose del Bentivoglio, tratte da un passo precedente di questa stessa satira:

Sat. II 64-69
Quivi 'l misero fecer restar senza
membro viril, che gli tagliar di **botto**
sordi a mille miei prieghi in mia presenza.
Né sazi fur di tal martir quegli **otto**
ladri, del sangue italico sì ingordi,
che l'arser ancor tutti col **pillotto**.⁴⁹

Le rime *botto* : *otto* : *pillotto* culminano nella sorpresa comica finale data da *pillotto* (ramaiolo con cui si

⁴⁵ Cito da BENTIVOGLIO, Ercole: *Satire*, Antonio, CORSARO (ed.), Ferrara, SATE, 1987, 46.

⁴⁶ *Capitolo primo della peste* 8-12: "[...] una materia astratta, una minestra / che non la può capire ogni scudella. / Cominciano e poeti dalla destra / parte dell'anno e fanno venir fuori / un castron coronato di ginestra" (BERNI, Francesco: *Rime*, Danilo ROMEI (a cura di), Milano 1985, 139). Il Bentivoglio poté leggere i capitoli berneschi almeno ne *I capitoli del Mauro et del Bernia et altri authori nuovamente con ogni diligentia et correzione stampati*, Venezia, Curtio Navò, 1537 (due esemplari di questa ed. recano sul frontespizio la dicitura *Terze rime*, anziché *capitoli*: cfr. *Poeti del Cinquecento*, Massimo DANZI/Guglielmo GORNI/Silvia LONGHI (a cura di), Milano-Napoli 2001, 633-634).

⁴⁷ BENTIVOGLIO 1987: 54-55.

⁴⁸ BRONZINO, Agnolo: *Rime in burla*, Franca PETRUCCI NARDELLI (a cura di), Roma 1988, 396: "Voi l'adoprate spesso a far cristeri / e dir solete che piace alle donne, / più che non fan le chiacchiere ai barbieri. / Ma le regine e l'altre gran madonne / alor se tengon esser più felici / quand'hanno il ravel sotto le gonne" (*Del ravanello* 37-42).

⁴⁹ BENTIVOGLIO 1987: 54.

versa il grasso sull'arrosto che gira⁵⁰). L'innesco è l'ariostesco (*Sat.* III 7: “senza molto pensar, dirò di botto”), ma l'espressione è staccata dal suo irrequieto sfondo dialogico ed è assorbita entro una logica rimica nuova, mirante a realizzare una *pointe* grottesca.

A volte la comicità richiede parole-rima meno inventive; basta un dettato semplice e scorrevole:

Sat. III 28-33

E oltre 'l saper, quella amorevol cura,
quella vostra bontà già nota a **tanti**,
v'acquistan fama al mondo non oscura.

Ma per Ferrara medicando **quanti**
veggo andar io, che barbagianni sono
ridicoli inesperti et **ignoranti**;⁵¹

Il traliccio *tanti* : *quanti* : *ignoranti* è intensificativo: la terza parola-rima, *ignoranti*, compie un *tricolon* aggettivale e insieme si correla – indirettamente – ai due quantitativi *tanti* e *quanti*. I *tanti* che ammirano la bontà del medico cui Bentivoglio si rivolge fingendo di lodarlo (l'illustre Brasavola, teologo e medico di Alfonso I) sono contrapposti ai molti (*quanti*) che vanno per Ferrara vendendo la loro arte da ciarlatani. In realtà il motivo critico *contra medicum* vale anche per il Brasavola, rendendo robusto – non solo fonico – il legame tra le tre parole rima di queste terzine.

Un altro esempio:

Sat. III 34-39

che non studiar duo anni, e fur a suono
di gran campana alzati al **dottorato**,
per amicizia o per promesso dono;
che né Aristotil mai lesser né **Plato**,
né Avicenna o Galen, ma due ricette
e le regole a pena di **Donato**.⁵²

Qui è evidente la caduta comica in *Donato*, il grammatico che rappresenta per antonomasia il latino elementare. Questa serie rimica, come la precedente, serve a comporre un ritratto 'caricaturale', e si potrebbe osservare che la parola-rima *Plato* è trasposta in un contesto ben diverso dal solenne discorso di Virgilio in *Purg.* III 41-45, dove il nome del filosofo, in rima con *quetato* e *turbato*, è simbolo dell'impotenza della mente umana priva della luce della grazia (cfr. in particolare il v. 43: “io dico d'Aristotile e di Plato”).

Non indugiamo su altri esempi, ma basterebbe enunciarli, anche decontestualizzati, per capire che le parole-rima fanno urtare i 'contrari' (ad es.: III 95 e sgg.: *tropo* : *zoppo* : *galoppo* etc.). Proprio grazie a questo 'cozzo dei contrari', tipicamente burlesco, il tono giocoso sembra offuscare la serietà. Le rime, insomma, obbediscono più al principio del riso che a sollecitazioni complesse.

E, se obbediscono alla realtà, magari lo fanno di seconda mano, ossia ispirandosi ad Ariosto manieristicamente:

Sat. IV 91-96

dove un pezzo di bue con quattro pani
soave mi serà col brusco **vino**
più ch'i trebbiani ai principi e i fagiani;
li quai per trangugiar Don **Berrardino**
spesso a l'ebreo porta il gaban sul braccio,
compagno in Gorgadel di **Chiuchiolino**.⁵³

Le rime con i nomi propri ariosteschi (come *Chiuchiolino*) creano un'atmosfera provinciale tutta ferrarese.

⁵⁰ *GDL* XIII, 480¹.

⁵¹ BENTIVOGLIO 1987: 60.

⁵² *Ivi*, 60-61.

⁵³ *Ivi*, 73.

Ma siamo lontani dall'incisività di un'argomentazione serrata, perché qui prevale una forma di descrittivismo, e il motivo oraziano e ariostesco della rivendicazione della *rusticitas* passa quasi in secondo piano. Non a caso la scena cittadina, tenuto conto dell'*ebreo* e dell'osteria del Gorgadello con lo stesso *Chiuchiolino*, sembra tolta di peso da una commedia (penso alla *Lena*).

Un ultimo esempio, dalla bellissima satira V (forse il capolavoro del Bentivoglio):

Sat. V 25-30

Né muschio né odorifera mistura
adopro io mai, ché gli è costume **vano**,
ch'esser voglio io come mi fe' Natura;
ché gli usa solamente il **cortigiano**
cui puzza il naso o le ditella o 'l fiato,
e la sporca puttana e 'l **ruffiano**.⁵⁴

La serie *vano : cortigiano : ruffiano* è scoppiettante e il tema è, di per sé, incandescente: la deplorazione del proprio tempo e dei valori comuni, così distanti da quel vivere appartato e dignitoso rivendicato dal poeta. Ma l'affinità con l'incipit 'aretiniano' della satira II di Ariosto – con le sue rime audaci *cardinali: mali: mortali* – è solo apparente. Qui il *pathos* polemico, nutrito dalle sventure e dalle amarezze sperimentate sulla propria pelle, lascia il posto al quadretto descrittivo. E le rime suscitano il riso del lettore proprio perché emergono da un fondale tutto sommato placido e scorrevole. La verbalità – nemmeno troppo ingegnosa (siamo lontani da Burchiello e da Berni) – torna a prevalere sulla realtà.

⁵⁴ Ivi, 82.

Bibliografia

Testi

- ALAMANNI, Luigi: *Opere toscane*, Lyon, Gryphius, 1532.
- ALIGHIERI, Dante: *Rime*, Gianfranco CONTINI (a cura di), Torino 1946.
- ARIOSTO, Ludovico, *Satire*, Cesare SEGRE (a cura di), Torino 1987.
- ARIOSTO, Ludovico: *Satire*, Alfredo D'ORTO (a cura di), Parma-Milano 2002.
- ARIOSTO, Ludovico, *Satire*, nuova ed. commentata dir. da Emilio, RUSSO, Roma 2019.
- BENTIVOGLIO, Ercole: *Le satire et altre rime piacevoli del Signor Hercole Bentivoglio*, Venezia, Giolito, 1546.
- BENTIVOGLIO, Ercole: *Satire*, Antonio CORSARO (a cura di), Ferrara 1987.
- BERNI, Francesco: *Rime*, Danilo ROMEI (a cura di), Milano 1985.
- BRONZINO, Agnolo: *Rime in burla*, Franca PETRUCCI NARDELLI (a cura di), Roma 1988.
- I capitoli del Mauro et del Bernia et altri authori nuovamente con ogni diligentia et corretione stampati*, Venezia, Curtio Navò, 1537.
- I capitoli del Mauro et del Bernia et altri authori nuovamente con ogni diligentia et corretione stampati*, Venezia, Curtio Navò, 1537.
- Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua per Georgio Summaripa Veronese, novamente impresso*, [Toscolano], P. Alex. Pag. Benacenses F. Bena. V.V., 1527 (esemplare della Biblioteca Malatestiana di Cesena, segnatura MAGAZ 068076).
- NELLI, Pietro: *Le satire alla carlona di Messer Andrea da Bergamo*, Venezia, P. Gherardo, 1546
- ORAZIO, Quinto Flacco, *Tutte le opere*, Enzo CETRANGOLO (a cura di), Firenze 1993.
- ORAZIO, Quinto Flacco: *Tutte le poesie*, Paolo FEDELI (a cura di), Carlo CARENA (trad.), Torino 2009.
- PETRARCA, Francesco: *Canzoniere*, Marco SANTAGATA (a cura di), Milano 2004.
- Francesco SANSOVINO (ed.): *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri Scrittori, con un discorso in materia della Satira*, Venezia, Sansovino, 1560.
- SOMMARIVA, Giorgio: *Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua*, Treviso, M. Manzolo, 1480.
- VINCIGUERRA, Antonio: *Opera nova de Misser Antonio Vinciguerra secretario de la illustrissima signoria di Vinetia*, Venezia, Manfredo Bonelli di Monferrato, 1505(?).
- VINCIGUERRA, Antonio: *Opera nova de Misser Antonio Vinciguerra secretario de la illustrissima signoria di Vinetia*, Venezia, Alessandro Bindoni, 1520 (stampa custodita in British Library, con segnatura 11426.bbb.9).

Studi

- BALDUINO, Armando: *Le esperienze della poesia volgare*, in: Girolamo ARNALDI/Manlio PASTORE STOCCHI (a cura di): *Storia della cultura veneta*, Vicenza 1976, vol. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3.1, 265-367.
- BELTRAMI, Pietro G.: "Primi appunti sull'arte del verso nella *Divina Commedia*" (1975), ora in: ID.: *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna 2015, 17-46.
- BLASUCCI, Luigi: *Gli oggetti di Montale*, Bologna 2002.
- BLASUCCI, Luigi: "La *Commedia* come fonte linguistica e stilistica del *Furioso*" (1968), in: ID.: *Sulla struttura metrica del Furioso e altri studi ariosteschi*, Firenze 2014, 55-97. (BLASUCCI 2014a)
- BLASUCCI, Luigi: "Sul canto come unità testuale" (2003), ora in: ID.: *Letture e saggi danteschi*, Pisa 2014, 108-125. (BLASUCCI 2014b)
- BLASUCCI, Luigi: "Una sestina 'dantesca' del Petrarca" (1983), ora in: ID.: *Letture e saggi danteschi*, Pisa 2014, 195-214. (BLASUCCI 2014c)
- BLASUCCI, Luigi: "Nel laboratorio della *Commedia*. Una lezione liceale", in: *Oblio* VII,28 (2017) 29-50. <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/02/OblioVII28.pdf> [ultimo accesso: 20.01.2023]
- CABANI, Maria Cristina: *Fra omaggio e parodia: Petrarca e il petrarchismo nel "Furioso"*, Pisa 1990.
- CABANI, Maria Cristina: *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca 2016.
- CAMPEGGIANI, Ida: *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa 2017. (CAMPEGGIANI 2017a)
- CAMPEGGIANI, Ida: "I pericoli del matrimonio. Qualche tessera per la satira V di Ariosto (senza dimenticare le altre)", in: Maria Pia ELLERO/Matteo RESIDORI/Massimiliano ROSSI/Andrea TORRE (a cura di): *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, Lucca 2017, 279-289. (CAMPEGGIANI 2017b)
- CAMPEGGIANI, Ida: "Il fantasma del tono medio e la discorde armonia delle cose. Sul ritmo delle *Satire* di Ariosto", in: Simone ALBONICO/Amelia JURI (a cura di): *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, Pisa

2018, 101-126.

- CIAN, Vittorio: *Una satira di Niccolò Lelio Cosmico*, Pisa 1903.
- DI GIROLAMO, Costanzo: *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976.
- DI SANTO, Federico: “La ragion d’essere della rima fra retorica e figuralità”, in: *Enthymema* XVII (2017) 133-164.
- DIONISOTTI, Carlo: *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Italia medioevale e umanistica* 1 (1958) 427-431, poi ampliato in ID.: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, 125-178.
- Dizionario del lessico erotico*, Valter BOGGIONE/Giovanni CASALEGNO (a cura di), Torino 2004.
- Edit16: *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*. <http://edit16.iccu.sbn.it> [ultimo accesso: 20.01.2023]
- FLORIANI, Piero: *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma 1988.
- FUBINI, Mario: “Il metro della *Divina Commedia*”, in: ID.: *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane. 1. Dal Duecento al Petrarca*, Milano 1962, 185-221. (FUBINI 1962a)
- FUBINI, Mario: “La terzina dopo Dante”, in: ID.: *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane. 1. Dal Duecento al Petrarca*, Milano 1962, 222-235. (FUBINI 1962b)
- FUBINI, Mario: *Lezioni inedite sull’ottava*, Maria Cristina CABANI (a cura di), Pisa 2016.
- GDLI: Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore BATTAGLIA/Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, Torino 1961-2002, 21 voll.
- LEI: Lessico etimologico italiano*, diretto da Max PFISTER e Wolfgang SCHWEICKARD, Wiesbaden 1979- .
- MARINI, Paolo: “Ariosto magnanimo, Sulla figura dell’Io poetico nelle Satire”, in: *Lettere italiane* 60 (2008) 84-101.
- MENICHETTI, Aldo: *La metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova 1993.
- PARODI, Ernesto Giacomo: “La rima e i vocaboli in rima nella *Divina Commedia*” (1896), ora in Gianfranco FOLENA (a cura di): *Lingua e letteratura*, Venezia 1957, II, 203-284.
- Poeti del Cinquecento*, Massimo DANZI/Guglielmo GORNI/Silvia LONGHI (a cura di), Milano-Napoli 2001.
- SEGRE, Cesare: “Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto” (1965), ora in: ID.: *Esperienze ariostesche*, Pisa 1966.
- SOLDANI, Arnaldo: *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze 2009.
- STC: Short-title catalogue of books printed in Italy in France and of French books printed in other countries from 1470 to 1600 now in the British Library*.
- WCLASSICS, Tibor: *Interpretazioni di prosodia dantesca*, Roma 1972.

Schriften des Italiencentrums der Freien Universität Berlin
Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss
Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Freie Universität Berlin
Italiencentrum
Geschäftsführung
Habelschwerdter Allee 45
D-14195 Berlin