

Federico Di Santo

Sull'origine della poesia romanza: ipotesi andalusa e mediolatina alla luce del rapporto fra rima e melodia

<https://doi.org/10.1515/zrp-2019-0029>

Abstract: Within the long-standing, and yet still lively debate over the origin of Romance poetry in general, and of regular rhyme in particular, one key element appears to have been often overlooked: music. Although it is very well known that Troubadour lyric poems were meant to be sung, their melodic form has so far indisputably been considered to be independent from the formal structure of the texts. However, a radical reconsideration of this common belief, based on a brand-new approach that takes orality into account, leads to the opposite conclusion that regular rhyme schemes, at their origins, were indeed closely related to the musical form of the songs. Linking rhymes to music may therefore represent a potentially decisive argument in the quest for the origin of Romance lyric poetry. For, even if rhymes and rhyme schemes may be found in many different and independent literary traditions, their structural relation to musical form is by far much rarer, hence offering a much more specific hint about the origin of Vernacular lyric forms, which are based on regular rhyme schemes. Tracing this metrical-musical technique back to its roots, may validate once and for all one of the two main theories competing around the origin of Vernacular lyric poetry, namely the Medieval Latin and the Andalusian Arabic theory.

Keywords: origin of rhyme, origin of Romance poetry, music, musical phraseology, rhyme schemes, oral transmission, Arabic theory, Andalusian strophic poetry, Medieval Latin poetry

Supported by: 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.



Horizon 2020
European Union Funding
for Research & Innovation

Indirizzo di corrispondenza: Dr. Federico Di Santo, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin,
E-Mail: federico.disanto84@gmail.com

Parole chiave: origine della rima, origine della poesia romanza, musica, fraseologia musicale, schemi rimici, diffusione orale, teoria araba, poesia strofica andalusa, poesia mediolatina

1 L'origine della rima: ipotesi mediolatina e araba

La questione di quale sia l'origine della rima è stata discussa per secoli, almeno a partire dal trattato cinquecentesco *Dell'origine della poesia rimata* di Gian Maria Barbieri.¹ Ancora oggi, tuttavia, non si è arrivati a una soluzione pienamente soddisfacente e di ampio consenso tra gli studiosi. Nel tempo sono state avanzate le ipotesi più svariate, alcune delle quali rivelatesi in breve inverosimili, altre invece più serie e plausibili: basti ricordare, fra le principali, quella araba, mediolatina, celtica, germanica, iranica, cinese.² Di certo artifici fonici affini alla rima, che cioè determinano effetti d'eco più o meno rigorosi fra le terminazioni di parole vicine, specialmente in fine di verso, sono attestati a partire da epoche molto antiche e in aree geografiche assai lontane l'una dall'altra, sia in prosa che in poesia, nonché in testi non propriamente letterari, come testi sacri, formule di scongiuro, incantesimi, proverbi ecc. Ciò rende molto verosimile la poligenesi di tali effetti di rima. D'altra parte, però, è stato sottolineato come la rima risulti sconosciuta o deliberatamente evitata in gran parte delle tradizioni linguistiche e letterarie del mondo,³ il che lascia supporre che delle influenze dirette tra tradizioni letterarie diverse siano state talvolta determinanti nella sua diffusione.

Se però si considera la rima nel senso più ristretto e rigoroso del termine, ossia quel ben preciso fenomeno metrico-stilistico che si impone nella poesia europea a partire dalla lirica mediolatina e romanza tra XI e XII secolo, la possibilità di ricostruirne una linea di derivazione precisa diventa senz'altro più concreta e plausibile. Al di là dello specifico contesto storico-letterario, infatti, due caratteristiche fondamentali permettono di individuare e circoscrivere con precisione la rima in senso stretto, distinguendola da altri fenomeni di omofonia di fine verso:

1. a livello tipologico, essa è una omofonia *esatta* e individuata *a partire dall'ultimo accento metrico del verso*;

¹ Barbieri (1790): il trattato, composto nel 1572, fu edito soltanto nel 1790 da Girolamo Tiraboschi.

² Per un quadro sintetico della diffusione della rima in varie letterature, sono ancora utili Draper (1957) e Brogan et al. (2013 [1965]).

³ Brogan et al. (2013 [1965], 1190s.).

2. a livello funzionale, essa serve – in concomitanza con la specifica successione di metri in contesti di polimetria – a *strutturare gli schemi strofici in maniera rigorosa e invariabile tra le strofe*.⁴

La prima caratteristica consente di distinguere la rima da forme di omofonia non rigorose (assonanza) o indipendenti dall'accento tonico, come l'omoteleuto classico. La seconda, decisiva, consente di distinguerla da forme di omofonia di fine verso che, come nell'innologia mediolatina prima della fine dell'XI secolo, non individuano uno schema rimico-strofico rigoroso, che cioè resti esattamente uguale per tutte le strofe. In questo studio prenderemo dunque in esame solo la questione dell'origine della rima in questo senso più proprio e specifico del termine, ossia quella che emerge con i trovatori e con una parte della coeva poesia mediolatina per poi imporsi per secoli in tutta la letteratura occidentale.

Le due principali ipotesi di derivazione avanzate per la rima intesa in questo senso più rigoroso e circoscritto sono, com'è noto, quella dell'origine mediolatina, oggi prevalente, e quella dell'origine araba, che risale a Gian Maria Barbieri. Una terza ipotesi, quella dell'origine romanza autoctona in seno a una presunta poesia popolare, si scontra con la difficoltà di essere puramente speculativa, dal momento che non abbiamo i testi di cui presuppone l'esistenza: le studiatissime *haraġāt* romanze, o più precisamente arabo-romanze, non possono certamente essere considerate dei relitti di questa supposta tradizione (torneremo brevemente sulla questione più avanti). Altre ipotesi, come quella germanica o quella celtico-irlandese, non hanno mai goduto di ampio credito e possono dirsi ormai tramontate. Qui prenderemo dunque in considerazione solo le due ipotesi principali, quella araba e quella mediolatina: benché esse non siano necessariamente del tutto alternative l'una all'altra, è ben difficile che la rigorosa tecnica rimico-strofica sviluppatasi a partire dai trovatori possa derivare in parallelo da due tradizioni così diverse e lontane: una delle due deve aver avuto un ruolo preminente e determinante.

Molto brevemente, secondo la prima ipotesi, oggi più accreditata, la tecnica della rima nella poesia volgare europea sarebbe il risultato di una sua progressiva diffusione e di un altrettanto graduale perfezionamento nell'ambito della poesia in lingua latina, che l'avrebbe trasmessa alla poesia trobadorica sin dalle sue origini. Un ruolo fondamentale in questa diffusione (evidenziato soprattutto da Spanke 1936) è attribuito all'innografia cristiana mediolatina: dalla monorima di alcuni testi più antichi, come il *Carmen de iudicio Domini* dello pseudo-Tertullia-

⁴ Il *descort* non smentisce questa regola, ma, fondandosi intenzionalmente sul suo rovesciamento, la conferma.

no (forse Cipriano), i pochi testi di Comnodiano e soprattutto il salmo *Contra partem Donati* di Agostino, passando per forme di assonanza sempre più diffuse e sempre più rigorose, tanto a livello fonico che strofico, si arriverebbe infine, attraverso un'evoluzione ininterrotta, fino alla rima vera e propria e agli schemi rimici rigorosi dei famosi *versus* di Saint-Martial de Limoges della fine dell'XI secolo, supposto modello dei primi trovatori. Norden, ancor prima di Spanke, faceva risalire la linea evolutiva ancor più indietro, fino alla tecnica greco-latina dell'omoteleuto, che sarebbe stata trasmessa direttamente dalla prosa d'arte antica all'innografia cristiana e da quella alle letterature romanze (Norden 1986 [1909]).

Secondo l'ipotesi araba, invece, risalente al trattato di Barbieri del secondo Cinquecento e più volte ripresa nei secoli successivi (si ricordino almeno Andrés, Tiraboschi e, nel secolo scorso, Ribera 1928, Nykl 1946, Menéndez Pidal 1952), la rima dei trovatori deriverebbe dalla poesia araba (che, ricordiamo, è sempre e interamente rimata sin dalle sue origini preislamiche nel V secolo d.C.) attraverso il tramite della Spagna arabizzata. Proprio la poesia arabo-andalusa, infatti, ben prima dei trovatori, sviluppa delle rigorose forme strofiche rimate (lo *zağal* e il *muwaššah*) molto vicine ad alcuni schemi strofici dei primi trovatori e ad altre forme della poesia romanza delle origini.

2 L'incongruenza tra le melodie trobadoriche tràdite e il *De vulgari eloquentia*

Entrambe le teorie hanno i loro punti di forza e le loro difficoltà, ma considerando la questione soltanto dal punto di vista metrico non è stato possibile provare definitivamente l'una o l'altra ipotesi. Nella discussione, tuttavia, si è quasi sempre trascurato di prendere in considerazione un aspetto in realtà relevantissimo e probabilmente, come vedremo, dirimente: quello della dimensione costitutivamente *musicale* dei testi poetici delle origini e dunque del rapporto tra la struttura rimico-strofica del testo e la struttura della melodia ad esso abbinata. Una radicale reinterpretazione di questo aspetto, che ho proposto in un mio articolo in corso di pubblicazione⁵ di cui riassumo brevemente qui di seguito la tesi centrale, fornisce infatti un indizio molto specifico e dunque potenzialmente risolutivo proprio

⁵ Di Santo (in corso di stampa a), cui si rimanda per una dimostrazione esaustiva della tesi; cf. anche la monografia di prossima pubblicazione Di Santo (in corso di stampa b).

per la questione dell'origine della tecnica della rima trobadorica e, più in generale, delle lirica romanza, per lo meno nelle sue strutture formali.

Il motivo per cui fino ad ora, nel dibattito sull'origine della rima, il rapporto fra schema metrico e melodico nella lirica trobadorica non è stato mai seriamente preso in considerazione è che nelle 315 melodie conservate le due strutture appaiono sostanzialmente autonome e indipendenti l'una dall'altra, a parte pochi casi isolati. Già Spanke (1936, 3), ed esempio, sosteneva che «die Melodie gehört nicht zum streng gefaßten Wesen der Strophe als Form», ma anche studi più recenti, come quelli di Hendrik Van der Werf (1972; 1984) e Elizabeth Aubrey (1996), confermano pienamente questa tesi: «Rhyme schemes do not usually find a direct parallel in musical structure» (ib., 194).

Eppure l'opinione vulgata, come si sa, contraddice palesemente la principale testimonianza che noi abbiamo sul rapporto fra testi e musica nella poesia romanza delle origini, quella del *De vulgari eloquentia* di Dante (da qui in avanti *DVE*). L'autore, infatti, nei capitoli IX–XIII del secondo libro, lascia chiaramente intendere che le strutture metriche e rimiche della strofa di canzone (*contextus carminum* e *rithimorum relatio*) corrispondono alla fraseologia musicale (*cantus divisio*) della melodia su cui essa viene intonata, secondo due possibili tipologie metrico-musicali:

1. la forma musicale dell'*oda continua* corrisponde alla forma metrica delle *coblas dissolutas*, le strofe senza rime (intrastrofiche);
2. la stanza musicalmente bipartita (con *diesis*) corrisponde a una parallela bipartizione rimico-strofica in piedi e/o volte.

In entrambi i casi la struttura melodica corrisponde allo schema di rime: se infatti non c'è ripetizione di motivi melodici (*oda continua*) non ci sono neppure rime, mentre se due sezioni (piedi o volte) ripetono gli stessi motivi musicali devono ripetere anche, se non le stesse rime, per lo meno lo stesso schema di rime.⁶

Il *corpus* delle melodie trobadoriche giunte fino a noi (Van der Werf 1984), tuttavia, sembra smentire clamorosamente queste indicazioni del *DVE*. L'incongruenza più evidente (ma non l'unica) è che la forma musicale dell'*oda continua* intona molto più spesso testi metricamente bipartiti in fronte e sirma che non di testi a *coblas dissolutas*, come dovrebbe essere secondo Dante, in un rapporto addirittura di 119 casi contro 2 (con riferimento alle analisi fraseologiche di Aubrey 1996, 146). Di conseguenza, gli studiosi hanno dovuto concludere che la te-

⁶ *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* [scil. *rithimorum*] *ordo servetur in totum*».

stimonianza del *DVE* è inattendibile: essa sarebbe una pura astrazione teorica e normativa, slegata dall'effettiva prassi poetico-musicale coeva.⁷

A mio parere, invece, la soluzione sta in una possibilità che finora non è stata mai considerata, e cioè che ad essere inattendibile non sia la testimonianza dantesca, bensì la struttura delle melodie trobadoriche *nella forma in cui sono arrivate a noi*. È oggi un dato largamente condiviso, se non acquisito, che almeno le melodie (non necessariamente anche i testi)⁸ abbiano attraversato una fase di tradizione quasi esclusivamente orale all'incirca fra il 1100 e la seconda metà del Duecento.⁹ Durante questo periodo le melodie, tramandate quasi sempre soltanto a memoria, erano esposte a progressive alterazioni dovute sia a parziale dimenticanza da parte dei *joglars* che diffondevano e trasmettevano il repertorio,¹⁰ sia alla grande libertà che essi si prendevano nel variarle, curandosi ben poco della fedeltà alla forma originale. Le numerosissime varianti prodotte dalla tradizione orale, che appaiono evidenti dal confronto fra le versioni multiple di una stessa melodia trådita da più di un manoscritto, riguardano molto spesso più di metà delle note strutturali della melodia (senza contare le differenze di ornamentazione).¹¹ È evidente che un tasso così alto di varianti non produce soltanto alterazioni *melodiche*, bensì anche **alterazioni strutturali, fraseologiche**, che cioè modificano l'originario schema di successione delle frasi musicali e delle loro ripetizioni. Nel repertorio trobadorico tali alterazioni fraseologiche si producono, dimostrabilmente, in tre modi:

1. In alcuni casi è la stessa diffusione orale delle melodie ad **alterare direttamente l'ordine di successione dei motivi musicali**. La canzone *Aisi com es gensers pascors* di Raimon de Miraval (BdT 406.2), ad es., nelle versioni dei ms. G e R presenta una successione dei motivi nella sirma completamente diversa e inoltre il motivo D è del tutto diverso (da qui in poi, secondo l'uso, le lettere maiuscole indicano i motivi melodici, le minuscole le rime):

Ms. G A B A B A₁ C B₁ D C₁

Ms. R A B A₁ B A₂ C D B B₁

⁷ Cf. fra gli altri Dragonetti (1960), Monterosso (1965), Gouffier (1982), Roncaglia (1978). Più recentemente Lannutti (2000) e Camboni (2012) hanno fornito un'interpretazione parzialmente diversa, che però non mette in discussione la discrepanza fra schema melodico e schema rimico-strofico, considerata come un dato di fatto.

⁸ Sulla tradizione spesso separata di testi e melodie, cf. Ziino (1991, 124–126).

⁹ Sulla tradizione orale delle melodie, cf. Van der Werf (1972), Ziino (1991), Aubrey (1996).

¹⁰ Il fenomeno noto in psicologia della memoria come *primacy effect* (per cui data una serie di elementi da memorizzare, dopo i primi nell'ordine la memoria subisce un crollo) spiega perché la prima parte delle canzoni sia in genere molto più regolare del seguito e presenti meno varianti.

¹¹ Sulle varianti come prova di tradizione orale, cf. Van der Werf (1972); per una prima analisi quantitativa dell'incidenza delle varianti, cf. Chaillou (2018).

2. Molto più spesso, però, la struttura fraseologica delle melodie è alterata dalla tradizione orale non direttamente, bensì indirettamente attraverso l'accumularsi di **alterazioni melodiche**. La progressiva alterazione del profilo melodico delle frasi, infatti, spesso deforma a tal punto i singoli motivi da renderne irriconoscibili le ripetizioni, alterando così anche lo schema fraseologico. Nel seguente esempio (fig. 1), due versioni della stessa canzone *Dejosta-ls breus iorns e-ls loncs sers* di Peire d'Alvernhe (BdT 323.15)¹² presentano, tra il v. 1 e il v. 3, in un caso una ripetizione esatta dello stesso motivo (Ms. X: A...A), nell'altro una ripetizione fortemente variata e alterata (Ms. R: A...A₁, interpretabile anche come A...C), che facilmente rende la struttura fraseologica più confusa per il *joglar* (e poi per il musicologo), e dunque favorisce ulteriori alterazioni (ad es. ABAB > ABA₁B > ABCB > ABCD):

Manoscritto R:
ripetizioni **alterate** (A ≠ C)

Manoscritto X:
ripetizioni **identiche** (A = A)

Fig. 1: Esempio di alterazione melodica di una frase musicale ripetuta (ms. R) a confronto con la versione non alterata (ms. X) in *Dejosta-ls breus iorns e-ls loncs sers* di PEIRE D'ALVERNHE.

Dal momento che nell'intero repertorio, come si è detto, il numero di varianti melodiche coinvolge in genere più di metà delle note strutturali e spesso arriva addirittura a tre note su quattro (Chaillou 2018), è chiaro che questo genere di alterazione dello schema fraseologico conseguente all'alterazione melodica è un fenomeno frequentissimo e generalizzato, molto evidente soprattutto nella sirma (dove il numero di varianti orali aumenta sensibilmente).¹³

3. Persino alcune tipologie di **errori di copiatura**, come il salto *du même au même* e la *diplografia*, possono determinare una sfasatura tra le note della

¹² Tutte le immagini integrali o parziali di melodie trobadoriche riportate da qui in avanti sono tratte dal sito web <<http://www.troubadourmelodies.org/about>> (Troubadour Melodies Database), sostanzialmente basato sull'edizione di Van der Werf (1984).

¹³ Cf. n. 11.

melodia e l'assegnazione ad esse delle sillabe del testo: dal momento che noi delimitiamo inizio e fine dei motivi melodici in base ai versi che intonano, se si genera uno sfasamento nella corrispondenza fra sillabe e note i motivi melodici risulteranno irriconoscibili da quel punto in poi. Ad es., in *Non es meraveilla s'eu chan* di Bernart de Ventadorn, per la quale il copista trascrive eccezionalmente la melodia anche per la seconda strofa, un salto *du même au même* di sole due note nella seconda strofa (v. 4) ne altera la struttura fraseologica in modo radicale, trasformando una strofa con *diesis* in un'apparente *oda continua*: strofa I: ABCD A₁B₁C₁D; strofa II: ABCDEFGH. Se avessimo avuto solo la melodia della seconda strofa, la struttura fraseologica e persino la tipologia di strofa sarebbero risultate del tutto falsate.

3 La corrispondenza fra struttura strofica e melodica

Simili alterazioni della fraseologia musicale, dovute alla tradizione orale e, in minor misura, anche a quella manoscritta, investono il *corpus* delle melodie tràdite *nel suo complesso*, salvo una manciata di casi di probabile tradizione scritta diretta. Questo significa che per quasi tutte le melodie tràdite la struttura fraseologica risulta, almeno in parte, occultata e alterata rispetto alla forma originaria dell'autore.¹⁴ Ne consegue che l'eventuale corrispondenza originaria con lo schema rimico-strofico (che naturalmente è quasi inalterabile) risulterà anch'essa irriconoscibile o solo parziale, proprio come in effetti avviene nella maggior parte dei casi. Non a caso, quanto più si riesce a ricostruire la fraseologia originaria delle melodie, tanto più schema rimico-strofico e musicale tendono a coincidere, in accordo con le norme esposte nel *DVE*. Riassumo, dal mio articolo citato sopra, un esempio di una simile ricostruzione della struttura fraseologica. La canzone *L'ensenhaments e-l pretz e la valor* di Arnaut de Marueilh (BdT 30.17), analizzata da Aubrey (1996, 157) come un'*oda continua*, mostra uno schema melodico (ABCDEFGG) completamente diverso dallo schema di rime, che invece è bipartito: ab'b'c ded (fig. 2). A un attento esame, tuttavia, dietro l'alterazione melodica dovuta alla tradizione orale e talvolta ad ulteriori errori dei copisti, ci si accorge che la melo-

¹⁴ Va precisato che la questione se le melodie trobadoriche siano in genere composte dagli autori dei testi oppure no è discussa: cf. ad es. Lannutti (2017). È comunque verosimile che fosse così per lo meno nella maggior parte dei casi, come testimonia ad es. l'aneddoto della *Vida* di Arnaut Daniel in cui il trovatore "ruba" la canzone al suo concorrente ascoltandolo cantarla mentre la compone e la manda e memoria (Boutière/Schutz 1964, 62).

dia del v. 3 è una esatta ripetizione di quella del v. 1 dalla quarta sillaba in poi,¹⁵ e così anche il secondo e il quarto motivo 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, che traspone la seconda parte della frase due note sopra. Emerge così una chiara struttura melodica bipartita ABAB CCD (indicata come «melodia nascosta» nell'esempio). Inoltre, dato il duplice indizio dell'incongruenza della struttura melodica della fronte con la disposizione delle rime femminili (ab'b'c) e dell'aggiustamento dell'originaria cadenza femminile (v. 2) in cadenza maschile (v. 4) fra le due ripetizioni del motivo B, è molto verosimile che la tradizione orale abbia normalizzato un'originaria struttura fraseologica ABBC nella forma di gran lunga più frequente ABAB;¹⁶ ipotizzando infine la ripetizione del motivo sbagliato (C anziché D) nella sirma, dove le alterazioni sono in genere più frequenti, la struttura melodica torna identica allo schema di rime: ABBC DED («melodia ricostruita» nello schema).

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

Fig. 2: Esempio di ricostruzione della fraseologia musicale di una melodia trobadorica (ARNAUT DE MARUELH, *L'ensenhamens e-l pretz e la valor*).

¹⁵ Le prime tre note della melodia del v. 3 (*do-re-mi*) sono probabilmente semplici note di collegamento melodico solo esecutivo reinterpretate poi, in qualche fase della trascrizione come note reali.

¹⁶ Una simile normalizzazione appare, ad es., nella versione del ms. R di BdT 70.1 (fronte ABA₁B) se confrontata con quella del ms. G (fronte ABB₁A₁).

A patto di operare – nei limiti del possibile – simili ricostruzioni filologiche della struttura fraseologica originaria delle melodie, piuttosto che limitarsi a descriverla nella forma in cui appare nei manoscritti, riemerge chiaramente anche nel repertorio una corrispondenza fra le strutture rimico-strofiche e melodiche molto più evidente di quanto solitamente si creda e conforme alle indicazioni del *DVE*. Tale corrispondenza, proprio come si evince dal trattato dantesco, può estendersi all'intera strofa oppure può essere limitata a ciascuna partizione strofica, permettendo di ripetere lo stesso periodo musicale (piede o volta) su rime nuove, a patto che sia conservato lo stesso schema metrico. Ne risulta, in breve, che *entro ogni periodo musicale lo schema di rime altro non è che la traccia nel testo dell'ordine di ripetizione dei motivi melodici, ossia dello schema fraseologico*. È per questo che le stanze, dato che ripetono la stessa melodia, devono condividere anche, esattamente come le loro partizioni, lo stesso schema rimico-strofico.¹⁷

Questa corrispondenza fra struttura metrica e melodica è, a mio parere, la norma generale su cui si fonda la tecnica della canzone (e forse più in generale dei generi isostrofici), sia nella tradizione trobadorica che nelle successive tradizioni che nascono a sua imitazione. Ad essa forse si riferiscono talvolta i trovatori stessi chiamandola *acort* fra *motz* e *son*, come Arnaut Daniel quando parla di «amors... / que·ls motz ab lo son acorda»;¹⁸ ad essa si riferisce Dante, nel *DVE*, chiamandola «armonia» (= *acort*) fra «verba» ('testo', = *motz*) e «modulatio» ('melodia', = *son*).¹⁹ Una volta individuata questa norma generale, risulta chiara anche la sua funzione originaria di *mnemotecnica musicale*, che in un contesto di oralità è funzionale, almeno in origine, ad aiutare a ricordare e preservare le melodie ancorandole alla struttura dei testi (che è molto più stabile in quanto correlata, a differenza della musica, a una dimensione anche semantica). Né il fatto che le melodie risultino comunque alterate smentisce questa spiegazione, ma prova solo l'efficacia limitata di questa mnemotecnica, esattamente come per le mnemotecniche testuali delle *coblas capfinidas* e *capcaudadas*, che spesso non bastano a preservare l'originario ordine delle strofe.

¹⁷ Quest'unico principio, in base al quale una ripetizione melodica richiede la ripetizione del relativo schema rimico, non regola solo la struttura rimica delle partizioni strofiche ripetute (piedi e volte) e delle varie strofe, ma anche la pratica della contraffattura (nell'originaria accezione prettamente musicale del termine): il fatto che la contraffattura richieda la ripresa non solo dello schema metrico, ma anche dello schema rimico, benché il secondo sia del tutto irrilevante per la ripresa della melodia, costituisce un'ulteriore rilevante prova della norma generale ora enunciata.

¹⁸ BdT 29.5, vv. 8–9.

¹⁹ *DVE*, II, viii, 6.

Indubbiamente questa norma dell'*acort* non va intesa in senso assoluto e inviolabile: dobbiamo anzi di certo presupporre un grado variabile di aderenza ad essa anche da parte degli autori stessi, che non erano tutti ugualmente versati nella complessa arte del *trobar*, come d'altronde ci ricordano i trattati provenzali o Dante quando parla di molti che compongono «casu magis quam arte»;²⁰ altre variabili da tenere in considerazione sono poi di tipo diacronico, diatopico, relative al genere specifico ecc. Ciò, tuttavia, non toglie validità al principio generale, che – a patto di operare una ricostruzione della struttura fraseologica delle melodie – si rivela essere, *anche nel repertorio*, il principio su cui si fonda la tecnica della canzone trobadorica e più in generale dei generi isostrofici. Possiamo dunque concludere che l'originaria funzione della rima regolare che emerge con i trovatori è quella di *segnalare nella struttura formale del testo l'ordine di ripetizione dei motivi melodici*: lo schema rimico-strofico è insomma la traccia dello schema melodico nel testo.

È evidente, allora, che l'individuazione di questo principio fondamentale – fino ad ora sostanzialmente ignorato – viene a costituire un argomento dirimente nell'individuare l'origine della rima in senso stretto (secondo quanto chiarito in apertura) e più in generale della poesia romanza, per lo meno nelle sue strutture formali: se infatti la sola analisi metrica non ha finora permesso di provare in modo definitivo l'ipotesi mediolatina o quella arabo-andalusa, il principio metrico-melodico in questione si rivela un indizio molto più specifico e distintivo, per il quale certamente non si può sospettare la poligenesi, come per la rima considerata dal solo punto di vista testuale. Esaminiamo dunque da quale di queste due tradizioni la lirica provenzale può aver desunto questa tecnica poetico-musicale così specifica.

4 Evoluzione comparata della rima mediolatina e araba

Prima di analizzare il rapporto fra le strutture formali del testo e della musica, sarà però utile fare qualche considerazione preliminare sull'evoluzione della rima dal punto di vista puramente testuale. Settant'anni fa, in quello che è uno degli articoli più equilibrati sulla questione dell'origine araba o mediolatina della lirica

²⁰ DVE, II, iv, 1–3; Marshall (1972, 2); Andrews (1977, 4); Anglade (1919, 4).

romanza, Roncaglia (1949, 80s. e 90) sottolineava molto opportunamente un dato fondamentale nel valutare la questione, che è puntualmente passato sotto silenzio dai sostenitori della tesi mediolatina: la rispettiva cronologia dei testi chiamati in causa. I molti paralleli individuati da Spanke fra gli schemi rimico-strofici dei primi trovatori e alcuni testi mediolatini, in particolare i celebri *versus* di Saint Martial de Limoges tràditi dal ms. Par. Lat. 1139, sono senz'altro stretti, ma appaiono assai meno sorprendenti se appena si considera che si tratta di testi tutti sostanzialmente contemporanei al primo fiorire della lirica trobadorica: i più antichi dei testi chiamati in causa non risalgono che alla fine del secolo XI e molti al XII. La forma *zajalesca*, invece, che a sua volta mostra forti somiglianze con le strutture strofiche dei primi trovatori e che poi si diffonderà anche in altre tradizioni liriche del Duecento, è attestata nella poesia arabo-andalusa già a partire dal X secolo, ma risale con certezza almeno al IX secolo (lo confermano diverse testimonianze indirette), se non addirittura all'VIII secolo.²¹

Ma anche ampliando lo sguardo da forme strofiche specifiche alla tecnica della rima in generale, si possono fare delle osservazioni importanti. È ben noto come nell'intero corso della poesia mediolatina, in quella ritmica e poi anche in quella metrica, sia tracciabile un'evoluzione che a partire da un utilizzo assolutamente sporadico e ancora molto rudimentale di assonanze e rime monosillabiche (Agostino, Commodiano ecc.) arriva progressivamente a un'estensione e un raffinamento di queste tecniche che culmina nell'affermarsi della rima generalizzata e regolare tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo. Nonostante Norden ravvisi nell'omoteleuto della prosa d'arte antica le radici di questa evoluzione,²² il più antico testo poetico latino a cui si fa risalire un uso consapevole di una prima rudimentale forma di tecnica rimica (monorima sulla vocale finale *-e*) è il salmo *Contra partem Donati* di Agostino, datato al 393 d.C. Ma nei primi secoli della poesia mediolatina, l'utilizzo di tecniche del genere resta del tutto eccezionale, anche nella poesia ritmica degli inni cristiani che sarà poi il loro principale terreno di sviluppo. Per arrivare a una vera diffusione dell'assonanza (e non della rima regolare, si badi) come tecnica consueta nella poesia ritmica, benché associata a strofe ancora del tutto irregolari, bisogna aspettare almeno il VII–VIII secolo, e per giungere infine all'affermarsi della rima e di schemi rimici rigorosi bisogna attendere addirittura la fine dell'XI secolo (Raby 1927, 22–28; 1957, vol. 2, 1s.).

²¹ Sull'origine della poesia strofica andalusa, cf. almeno Zwartjes (1997), Abu-Haidar (2001), Liu/Monroe (1989).

²² Norden (1986 [1909]).

Quanto alla poesia araba, essa è al contrario *interamente* rimata sin dalle sue origini preislamiche nel V–VI secolo d.C., con le sette *Mu'allaqāt*, i testi che inaugurano la letteratura araba. Non solo, inoltre, ogni testo poetico è sempre in rima, ma le norme fonetiche che regolano questo artificio appaiono da subito rigorose e ben presto codificate in trattati specifici ed estremamente dettagliati (sin dai secoli VIII e IX).²³ Parimenti rigorosa e generalizzata è la sua distribuzione nella struttura metrica del componimento, nella forma della monorima alla fine di ogni *bayt*, il verso lungo, spesso scritto come distico, della *qaṣīda*, l'ode araba classica.

Ma anche qui mi sembra che non sia stata tenuta in considerazione, forse perché poco nota nell'ambito della romanistica, una scoperta che muta significativamente il quadro. Nel 1988 è stato pubblicato un inno a una divinità preislamica, rinvenuto in Yemen nei pressi di Qanya, che risale addirittura al I secolo d.C.:²⁴ il testo, di 27 versi in lingua araba, è interamente rimato in maniera rigorosa (rima in *-hk*) secondo la medesima tecnica della monorima che si ritrova, quattro secoli dopo, nei primi testi della letteratura araba classica. Dal momento che la poligenesi nella stessa area a distanza di qualche secolo è senz'altro da escludere, ne consegue che la tecnica della rima rigorosa ha continuato ad essere impiegata con continuità anche in quei quattro secoli per i quali non ci sono pervenuti testi. D'altronde, quando compare per la prima volta nelle *Mu'allaqāt* del V–VI secolo, la rima si mostra come una tecnica già pienamente acquisita e perfezionata, il che presuppone senz'altro un suo impiego più antico. Anche per quanto riguarda la cronologia assoluta dell'uso della tecnica rimica, dunque, l'apparente priorità mediolatina viene meno: il suo uso in area araba è anteriore di circa tre secoli. Se poi si guarda al rigore con cui la tecnica è applicata, il divario cronologico si fa ancora più ampio.

Riporto di seguito una tabella estremamente sintetica che mette a confronto, ordinati cronologicamente, alcuni esempi rappresentativi dello stadio evolutivo della rima nella tradizione mediolatina e araba:

²³ Cf. *infra*, par. 8.2.

²⁴ Il testo è stato pubblicato in ^cAbdallāh (1988), trad. in de Maigret/Avanzini (2000, 157).

SECOLO	TESTI LATINI E MEDIOLATINI	TESTI ARABI E ORIENTALI
I a.C.	<p>OMOTELEUTO (DEL TUTTO OCCASIONALE) CATULLUS, Liber, 1 Cui dono lepidum novum libellum arida modo pumice expolitur? Corneli, tibi: namque tu solebas meas esse aliquid putare nugas iam tum, cum ausus es unus Italorum omne aevum tribus explicare cartis doctis, Iuppiter, et laboriosis. quare habe tibi quidquid hoc libelli quaecumque; quod, o patrona virgo, plus uno maneat perenne saeclo.</p>	
I d.C.		<p>MONORIMA GENERALIZZATA E RIGOROSA Inno di Qanya, rima in -hk (حك)</p> <p>وعيلت / أأدب / صلح / فذحك وعين / مشقر / هفتيحر / وصحك ومن / ضرم / وتدا / هسلحك ومهسع / يخن / أحيي / كسحك</p> <p>[...]</p>
fine IV d.C.	<p>MONORIMA VOCALICA (SPORADICA) AUGUSTINUS, Psalmus Contra partem Donati (393 d.C) Vos qui gaudetis de pace, modo [verum iudicate. Foeda est res causam audire et [personas accipere. Omnes iniusti non possunt regnum [Dei possidere. Vestem alienam conscindas nemo [potest tolerare [...]</p>	<p>Testi cantati dei Donatisti di ispirazione popolare (berbera) imitati da Agostino</p>
V d.C.	<p>ASSONANZE IRREGOLARI (ESEMPI RARI) SEDULIUS, Hymnus A solis ortus cardine A solis ortus cardine Adusque terre limitem Christum canamus principem Natum Maria virgine.</p> <p>Beatus auctor seculi Servile corpus induit, Ut carne carnem liberans Non perderet, quos condidit. [...]</p>	

<p>VI d.C.</p> <p>- POESIA RITMICA: RIMA PIÙ FREQUENTE SOLO IN AREA IRLANDESE COLUMBA (?), <i>Altus prosator</i> Altus prosator, vetustus dierum et ingenitus erat absque origine primordii et crepidine est et erit in sæcula sæculorum infinita; cui est unigenitus Kristus et sanctus spiritus coæternus in gloria deitatis perpetua. [...]</p>	<p>MONORIMA GENERALIZZATA E RIGOROSA <i>Mu'allaqa di LABID BEN RABI'A</i> Afati aldiyaro mahhalloha famokámohá biminyan tabada gauloha fariğámohá famodafid alrayani orriya refmoha ħalakan cama dliamina alwahhiyyo [filámohá deminon teğerramo bada ahdi aneifaha hhağağon ħalauna hhelaloha [wahharámohá rozikat merabeia alnoğumi wasabaha wadko alrawaidi ġudoha farihámohá min culli fariyahin wagadin modğinin waafliiyahin motağawibin irzámohá [...]</p>
<p>IX d.C.</p> <p>- POESIA RITMICA: STROFE CON ASSONANZE IRREGOLARI <i>Rhythmus Qui signati</i> Qui signati estis Christo, Mementote repromisso, quod daturum se in caelo vobis dixit in futuro. Abicite vana loqui.</p> <p>Habetote in prospectu reddituros vos de actu rationem coram deo, qui venturus est de caelo. Abicite vana loqui. [...]</p> <p>- POESIA METRICA: ESAMETRO LEONINO RIMA INTERNA REGOLARE NON STROFICA <i>Waltharius</i> Omnipotens genitor, summae virtutis [amator, lure pari natusque amborum spiritus [almus, Personis trinus, vera deitate sed unus, Qui vita vivens cuncta et sine fine [tenebis, Pontificem summum tu salva nunc [et in aevum Claro Erckambaldum fulgentem [nomine dignum [...]</p>	<p>RIMA GENERALIZZATA, STROFE REGOLARI <i>Muwaššah di AL-A'MÀ o IBN BAQI</i>²⁵ SCHEMA STROFICO: AA bbbaa AA (con rime interne anch'esse regolari)</p> <p>0</p> <p><i>adir la-nā 'akwāb / yunsā bi-hā l-wajdu</i> <i>wa-stahđiri l-jullās / kamā qtađā l-wuddu</i></p> <p>1</p> <p><i>din bi-l-hawā šar'ā / mā 'lšta yā sāħi</i> <i>wa-nazzih is-sam'ā / 'an manṭiqi l-lāħi</i> <i>fa-l-ħukmu 'an tas'ā / ilay-ka bi-r-rāħi</i> <i>anāmilu l-'unnāb / wa-naqlu-ka l-wardu</i> <i>ħuffa bi-şudğay 'ās / yalwi-himā l-ħaddu</i> <i>[adir la-nā 'akwāb / yunsā bi-hā l-wajdu</i> <i>wa-stahđiri l-jullās / kamā qtađā l-wuddu]</i></p>

XI d.C.

RIMA GENERALIZZATA, STROFE REGOLARI

*Zağal di AL-ŠUŠTARĪ*²⁶

SCHEMA STROFICO: AA | bbba | A

(con rime interne)

0

[qad] nilu ḥibbī wa-jalla qurbī / wa-širu majmū' [biyya 'alay]
min-nī 'alayya dārat ku'āst / min ba'di mawit tarā-nī ḥay

1

[wa]-lāḥa lyya mā ḡāba 'an-nī / wa-šamli majmū' mā yuftarāq
jam->'u l-'awālim rufi'at 'an-nī / wa-ḡaw'u qaibi qad istafāq
tarā-nī ḡā'ib 'an kullī 'ayni / ka'su l-ma'āni ḥulwu l-maḡāq
wa-ḡad tajallā mā kāna maḥ|b|t / wa-l-kavnu kulluḥ tawaytu ḡay
min-nī 'alayya dārat ku'āst / min ba'di mawit tarā-nī ḥay

fine XI sec. RIMA GENERALIZZATA, STROFE REGOLARI

Verbum bonum et suave

SCHEMA STROFICO: aaab

Verbum bonum et suave
personemus illud **Ave**,
per quod Christi fit conclave
virgo, mater, **filia**;per quod Ave salutata
mox concepit fecundata
virgo, David stirpe **nata**,
inter spinas **lilia**.

Già da questa semplice tabella appare evidente la priorità della poesia araba su quella mediolatina in tutti gli aspetti rilevanti per l'evoluzione della rima:

1. Nell'emergere della tecnica della rima in generale, che in area araba va retrodatata al I secolo d.C con l'inno di Qanya;
2. Nell'affermarsi di una tecnica rimica rigorosa ed estensiva, già perfettamente compiuta sin dalle origini preislamiche della poesia araba nel V–VI secolo (e in effetti già nell'inno di Qanya), mentre in quella mediolatina una consistente diffusione della rima non è ravvisabile prima dell'VII–VIII secolo (esametri leonini, poesia ritmica irlandese) e la sua piena affermazione nella poesia ritmica avviene solo nel XII secolo;
3. Nell'emergere di forme strofiche strutturate in maniera rigorosa per mezzo delle rime: i generi del *muwaššah* e dello *zağal*, con rime regolari e schemi di rime fissi e rigorosi, sono testimoniati con certezza sin dall'VIII–IX secolo e concretamente attestati a partire dall'inizio dell'XI secolo; in ambito medio-

²⁵ Benché gli esempi specifici qui riportati di *muwaššah* e *zağal* risalgano rispettivamente al XII e al XIII secolo, essi sono pienamente rappresentativi dei rispettivi generi, risalenti con assoluta certezza – come indicato dalla tabella – per lo meno al IX e XI secolo.

²⁶ Cf. nota precedente.

latino, per arrivare all'affermazione della rima rigorosa e di schemi rimici regolari, bisogna aspettare la fine dell'XI secolo.

5 Strutture strofiche e melodiche nella poesia mediolatina

5.1 I *versus* di Saint Martial

Anche solo considerando i testi in una prospettiva cronologica, dunque, un rilevante influsso arabo sulla tecnica della canzone trobadorica e in particolare sulla tecnica rimica appare assai verosimile, per quanto non provato in modo definitivo (ancora oggi la tesi di una esclusiva derivazione mediolatina resta prevalente). Ma come si è detto, la prova decisiva riguardo all'origine della tecnica rimica rigorosa può venire dal riconsiderare la questione in una prospettiva globalmente metrico-musicale anziché soltanto metrica. La corrispondenza fra schema rimico e schema melodico che riemerge nella poesia dei trovatori, a patto di operare una ricostruzione della struttura fraseologica musicale, è una tecnica molto più specifica e distintiva della semplice omofonia di fine verso: se ne può pertanto escludere la poligenesi, e questo fa di essa un indizio potenzialmente dirimente. Verifichiamo dunque se l'origine di questa tecnica così specifica possa essere ravvisata nella poesia mediolatina o piuttosto in quella arabo-andalusa.

La stretta affinità, evidenziata soprattutto da Spanke (1936), tra alcune forme strofiche dei *versus* riportati nel ms. Par. Lat. 1139 di Saint Martial e quelle dei primi trovatori è un dato ormai da tempo acquisito. Riporto solo un esempio dei più evidenti, in cui lo schema è identico:

Versus In laudes innocentium
(Ms. Par. Lat. 1139, f. 40)

GUILHEM IX DE PEITIEU,
Farai un vers de dreit nien

In laudes Innocentium	8a	Farai un vers de dreit nien,
qui passi sunt martirium	8a	non er de mi ni d'otra gen,
psallat chorus infantium	8a	non er d'amor ni de joven,
<i>Alleluia.</i>	4b	ni de ren au,
<i>Sit decus regi martirum</i>	8a	qu'enans fo trobatz en durmen
<i>et gloria.</i>	4b	sobre chivau.

Com'è noto, non è stata conservata la melodia del *vers* di Guglielmo IX, dunque un diretto confronto fra le strutture melodiche non è possibile. Abbiamo però quella del *versus* latino, e possiamo affermare che in essa è ravvisabile una corrisponden-

za solo parziale con lo schema rimico: la melodia è analizzabile nella forma AABC-DE o, con qualche forzatura, nella forma AAA₁BCB₁, più vicina allo schema rimico aaabab. Ma oltre a questa importante differenza, un'altra decisiva differenza emerge anche solo a livello metrico: in Guglielmo IX i due versicoli di quattro sillabe presentano una rima costante o rima *refrain* in *-au* comune a tutte le strofe, ma su testo di volta in volta diverso; nel *versus* latino, invece, i tre versi finali «Alleluia / Sit decus regi martirum / et gloria» costituiscono un ritornello che si ripete uguale dopo ogni strofa. Nel primo caso si ha dunque una strofa di 5 versi con due rime costanti (aaaxax), nel secondo invece si ha la tipica strofa mediolatina in forma di tristico monorimo seguita da un ritornello (aaa XAX): lo stesso vale per il testo, di quasi un secolo precedente – ma del tutto isolato a quell'altezza cronologica – della celebre alba bilingue di Fleury, *Phebi claro* (aaa XY).

L'unico frammento melodico che abbiamo del Duca d'Aquitania ci viene indirettamente dal mistero provenzale di *Sainte Agnes*, del XIV secolo, dove per un canto di cui lì si riporta solo l'incipit è esplicitato: «et faciunt omnes simul planc-tum in sonu del comte de Peytieu» (fig. 3):

Fig. 3: Unico frammento melodico superstite di GUGLIELMO IX d'Aquitania (dal mistero di *Sainte Agnes*).

Lo schema metrico 8aaa7b ha portato ad identificare con buona probabilità la canzone a cui si fa riferimento nel *vers* *Pos de chantar m'es pres talenz*, che condivide lo stesso schema. Anche in questo caso la frammentarietà della melodia ci permette poche conclusioni. È stata notata l'affinità melodica dell'incipit con un altro *versus* di Saint Martial, *Annus novus in gaudio*, che però ha uno schema metrico leggermente diverso (8aaaa) (Chailley 1960, 235s.); il frammento melodico del secondo verso del *contrafactum* provenzale, tuttavia, è del tutto diverso dal secondo verso di *Annus novus in gaudio*, e questo fa pensare che la canzone del «primo trovatore» non fosse a sua volta un *contrafactum* del testo latino. Quest'ultimo, in ogni caso, mostra inequivocabilmente uno schema melodico ABB₁C del tutto legato dallo schema rimico aaaa (fig. 4):

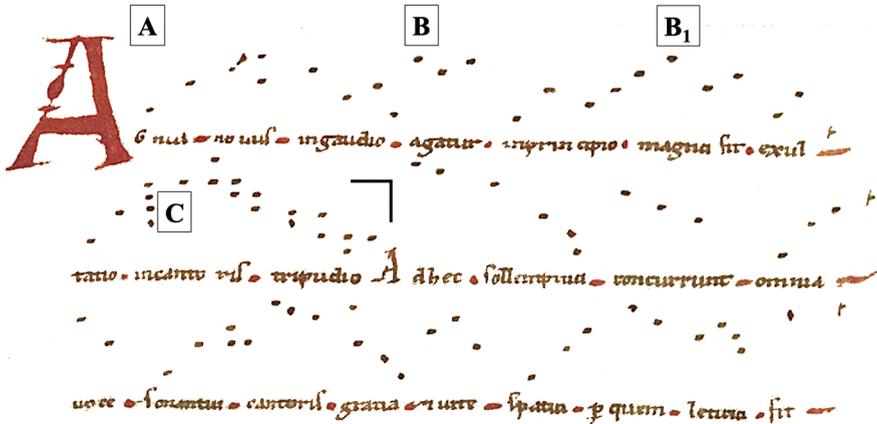


Fig. 4: Struttura fraseologica della prima strofa del *versus Annus novus in gaudio* di Saint Martial de Limoges (ms. Par. Lat. 1139: 36v).²⁷

Anche in casi simili, dunque, nei quali l'affinità rimico-strofica e talvolta persino melodica è evidente, proprio l'aspetto che si è rivelato essere il fondamento della tecnica trobadorica mostra nei *versus* latini una situazione del tutto incongruente: la corrispondenza fra schemi rimici e schemi melodici è *del tutto assente* nei *versus* di Saint Martial. Né d'altra parte in essi sono ipotizzabili varianti orali che abbiano alterato la fraseologia, dato che di certo non hanno conosciuto una forma di diffusione simile a quella giuillesca ed erano traditi direttamente in forma scritta negli *scriptoria* monastici.

Ma il punto fondamentale è che la sezione più antica del ms. Par. Lat. 1139, quella che contiene i *versus* in questione, è stata compilata negli anni della Prima Crociata (1096–1099), in un periodo cioè in cui Guglielmo IX aveva fra i venticinque e i trent'anni. Quei testi sono dunque contemporanei o appena precedenti all'attività del «primo trovatore»: pertanto ci dicono assai poco riguardo all'origine delle forme strofiche della lirica provenzale. Semmai, essi testimoniano di un ambiente culturale comune, in cui forme strofiche e musicali simili (ma divergenti proprio per l'aspetto fondamentale) si sviluppano contemporaneamente nel repertorio laico dei trovatori e in quello religioso dei troci e di altre forme affini (*versus*, sequenze).

27 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000946s/f80.image>> [19.02.2019].

5.2 Tropo e *sequentia* nel repertorio più antico (VIII–IX secolo)

È sufficiente uno sguardo retrospettivo alla tradizione musicale del tropo (che, ricordiamo, è la forma mediolatina con la quale sono stati evidenziati i più stretti contatti per le forme strofiche dei trovatori) per rendersi conto che non è questa la linea di derivazione né delle forme musicali né di quelle testuali della lirica trobadorica. Come scrive Paul Evans, autore del principale studio sulla fase più antica del repertorio dei tropi, quella dei secoli dal IX all'XI:

«The original medium of expression for the tropes was prose, and not classical poetic meters such as exameters.

[...] Rhyme and assonance sometimes occur in connection with prose trope texts. [...]

Xristus surrexit ex mortuis / mortis confractis vinculis; / gaudentes Angeli / vocem in altissimis / proclamant dicentes: / Alleluja.

Rhyme, even of this primitive sort, is quite exceptional in the St. Martial repertory. But accentual verse is even rarer» (Evans 1970, 62–68).

Dato che i tropi erano interpolazioni solistiche ai canti liturgici corali, composte successivamente a quelli e basate su melodie originali e su testi biblici, essi si articolavano originariamente in versetti in prosa di varia lunghezza: non avevano neppure forma strofica o ripetizioni melodiche regolari. Eccone un esempio, da uno dei tropari più antichi di Saint Martial (fig. 5):

ALIOS #109. *Paraclitus sanctus*--f.23

1) Pa-ra- cli-tus san-ctus pos-tu-lans pro no- bis ge- mi-ti-bus
in-e- nar-ra-bi- li-bus ho- di-e Spi-ritus

2) In-men-sus et ae-ter- nus, Re-plevit

3) Glo-ri-am su-a dans pre-sen-ti-a be-a- tis, Et hoc

4) Ter-res-tri-a at-que su-per-na, Sci-entiam

5) San-cto-rum ka-ris-ma-ta Ha-bet

6) Pre-stans lin-gua-rum no-ti-ti-am: Alleluia

Fig. 5: Esempio di tropo di prima maniera, *Paraclitus sanctus* (trascrizione tratta da Evans 1970, 193).

Come si vede, il testo non ha forma ritmica o strofica né presenta traccia di rima, e le frasi in prosa di diseguale lunghezza implicano a loro volta melodie del tutto diverse fra loro: l'unica ripetizione melodica, del tutto occasionale, è fra la quarta e la sesta interpolazione, poiché hanno (occasionalmente) lo stesso numero di sillabe. Questa era la forma propria del tropo dalla sua origine nel IX secolo fino alla fine dell'XI, quando compaiono nei tropari i primi *versus* rimati di struttura strofica regolare con melodia strofica ripetuta. Ma, come precisa Evans (1970, 17), è solo con il XII secolo che rima e strutture strofiche regolari divengono la norma anche nel genere del tropo: cioè esattamente in parallelo al diffondersi della lirica trobadorica. Lo sviluppo, sullo scorcio dell'XI secolo, di questo nuovo tipo di tropo radicalmente diverso dall'originaria forma in prosa non è altro che la manifestazione, in ambito mediolatino religioso, dell'emergere di una nuova forma di poesia strofica cantata di cui la lirica trobadorica è la controparte laica in volgare: anzi, proprio la radicalità del mutamento nel genere del tropo, in sostanziale contemporaneità all'emergere di forme affini nella lirica volgare, lascia pensare a un influsso esterno tanto sul repertorio laico, quanto su quello religioso.

Un discorso analogo vale anche per la *sequentia*, la *prosa* e la *prosula*: esse hanno un'originaria forma in prosa, tipicamente dovuta all'attribuzione di un testo sillabico a lunghe sequenze melismatiche a fini mnemonici. La *sequentia* subisce poi un radicale e piuttosto improvviso mutamento all'inizio del XII secolo, assumendo una forma metrica ritmica e rimata.

In breve, è soltanto nel XII secolo che nella poesia religiosa mediolatina si diffondono, molto rapidamente, gli schemi strofici rimati regolari, soprattutto nelle *sequentiae*, come ad esempio *Verbum bonum et suave*:

Verbum bonum et suave
 personemus illud **Ave**,
 per quod Christi fit conclave
 virgo, mater, **filia**;

per quod Ave salutata
 mox concepit fecundata
 virgo, David stirpe nata,
 inter spinas **lilia**.

Ma anche in questi casi più tardi, se lo schema metrico è molto regolare, continuiamo però a riscontrare schemi melodici che non corrispondono affatto a quelli rimico-strofici (aaab ≠ ABCB oppure ABA₁B₁) (fig. 6):

Ver -bum bo-num et su - a - ve per - so - ne-mus il - lud a - ve, per quod Chri-sti fit

con-cla-ve, vir - go, ma - ter, fi - li - a

Fig. 6: Esempio di non coincidenza fra schema rimico e melodico nella *sequentia Verbum bonum et suave*.

5.3 I *rhythm* dell’VIII–IX secolo

Anche se guardiamo ad altre forme di poesia strofica mediolatina, religiosa o laica che sia, il quadro non muta. Fra i *rhythm* dell’VIII–IX secolo (Stella 2007) si trovano delle strutture ritmico-strofiche che costituiscono certamente uno dei retroterra da cui si svilupperà anche la ritmica volgare, ma quello che qui ci interessa è il rapporto tra schemi rimici e schemi melodici. A quest’altezza, se l’ipotesi mediolatina fosse valida, dovremmo legittimamente aspettarci di individuare per lo meno le prime scaturigini di quella corrispondenza regolare fra rima e melodia che caratterizzerà due o tre secoli dopo la lirica romanza: invece non ce n’è traccia. Non solo, infatti, prevalgono ancora decisamente forme di assonanza piuttosto che di rima vera e propria e sono ancora frequenti singoli versi non coinvolti nel gioco di assonanze, ma soprattutto gli schemi di assonanza o di quasi-rima variano di strofa in strofa: la struttura metrica delle strofe resta uguale, per permettere la ripetizione della stessa melodia, ma lo schema di assonanze cambia continuamente. Ad esempio nel ritmo *Qui de morte redempti estis*, dell’VIII secolo, lo schema di assonanze delle prime tre strofe è: *abbcdd || aabccaa || abcded*. Proprio questo aspetto della generale irregolarità dello schema di assonanze da una strofa all’altra rende *a priori* impossibile qualsiasi sua coincidenza con la struttura fraseologica della melodia, che naturalmente si ripete uguale per tutte le strofe: ogni coincidenza non può che essere solo occasionale e fortuita. Riporto tre esempi (fig. 7–9), rappresentativi di una situazione generale, caratterizzata dalla mancanza di qualsiasi rapporto formale regolare tra strutture strofiche e musicali nella poesia mediolatina dei secoli VIII–IX:²⁸

²⁸ Gli esempi sono tratti da Stella (2007). I colori evidenziano l’irregolarità dello schema di assonanze e la sua generale non corrispondenza allo schema melodico.

	ASSONANZA			MELODIA
	str. I	II	III	
1. FU-IT DO-MI-NI DI-LEC-TUS Lan-guens a be-tha-ni-a	a	a	a	A
2. La-za-rus be-a-tus sa-cris O-lim cum so-ro-ri-bus	b	b	b	B
3. Quas hie-sus è-ter-nus a-mor Di-li-ge-bat plu-ri-mum	b	b	c	B
4. Mar-tham si-mul et ma-ri-am Fe-li-ces p(er) se-cu-la ;	a	b	b	B ₁

Fig. 7: PAULINUS AQUILEIENSIS, *Fuit Domini dilectus* (VIII sec.), ms. Par. Lat. 1154.

	ASSONANZA			MELODIA
	str. I	II	III	
1. QUI-QUE DE MOR-TE RE-Dem-p'ti es-tis/	a	a	a	A
2. Èt p(er) cru-cem li-be-ra-ti	b	a	b	A
3. Pre-ci-o-so com-pa-ra-ti	b	b	c	B
4. San-gui-ne fi-li-i de-i	c	c	d	C
5. Sur-sum cor-da pre-pa-ra-te	d	a	e	D
6. Et hie-sum de-si-de-ra-te ;	d	a	d	E

Fig. 8: ANONIMO, *Qui de morte redempti estis* (sec. VIII?), ms. Par. Lat. 1154

	ASSONANZA			MELODIA
	str. I	II	III	
1. HUG DUL-CE NO-MEN Hug p(ro)-pa-go no-bi-lis	a	a	a	A
2. Kar-li po-ten-tis Ac se-re-ni prin-ci-pis	a	b	b	A
3. In-sons sub ar-mis Tam re-pen-te son-ci-us	b	b?	c	B
4. Oc-cu-bu-is-ti ;	c	c	d	C

Fig. 9: ANONIMO, *Planctus Hugonis abbatis* (844 d.C), ms. Par. Lat. 1154.

Possiamo dunque concludere che non è dalla poesia cantata mediolatina che i trovatori desumono la norma generale su cui si fonda la loro arte poetico-musicale. L'introduzione della rima rigorosa al posto dell'assonanza e la regolarizzazione degli schemi strofici in funzione della melodia delle canzoni sono un'innovazione per la quale – adottando una prospettiva non solo metrica, ma metrico-melodica – si può escludere una derivazione dalla letteratura mediolatina. Ciò non significa, ovviamente, che questa non abbia influito sulla tecnica rimica dei trovatori, ma il suo influsso appare limitato all'aspetto fonico-verbale della rima, alla sua natura di figura di suono, di ornamento sonoro del testo: né la sua regolarizzazione, né l'emergere di schemi strofici rigorosi, né soprattutto la corrispondenza con la struttura melodica della strofa originano nella poesia mediolatina. A livello strutturale, l'influsso delle forme mediolatine sui trovatori è limitato proprio ai generi non isostrofici, come il *lai* e il *descort*, che per definizione si sottraggono al principio generale di corrispondenza fra schemi strofici e melodici.

6 Schemi strofici nella poesia andalusa

6.1 La struttura strofica dello *zağal* e del *muwaššah*

Venendo alla poesia arabo-andalusa, prima di arrivare alla ricostruzione della forma melodica sarà utile ricordare rapidamente come sono strutturate le strofe del *muwaššah* e dello *zağal*.²⁹ A differenza della *qašida* araba classica, rimata ma

²⁹ Sull'argomento, cf. Zwartjes (1997, 28–36).

non strofica, la principale innovazione della poesia andalusa è l'introduzione della forma strofica destinata al canto, con alternanza fra ritornello corale e strofa intonata da un solista. Benché le attestazioni più antiche del *muwaššah* risalcano all'XI secolo, mentre quelle dello *zağal* al XII, le testimonianze indirette ci dicono con assoluta sicurezza che entrambi i generi erano già praticati nel IX secolo: secondo l'ipotesi oggi più accreditata, lo *zağal* precede il *muwaššah* e ne costituisce il modello di derivazione (Zwartjes 1997; Monroe 2012).

Una prima distinzione tra le due forme è linguistica: lo *zağal* è in arabo colloquiale, dunque sarebbe un genere di origine più popolare; il *muwaššah* ne è la rielaborazione dotta, letteraria, composta in ambienti di corte in arabo classico. A livello formale, le strofe di entrambi i generi sono molto simili e, nella forma di base, risultano composte delle stesse sezioni, a dimostrazione della loro stretta parentela. Queste sezioni, nella denominazione più comune, sono le seguenti:³⁰

1. Un distico iniziale detto *maṭla'* (= 'preludio, apertura'), di norma a rima baciata AA, ma talvolta su due rime diverse AB: esso non fa parte della strofa ma funge quasi certamente da **ritornello** corale fra le strofe,³¹ ed è inoltre **opzionale**: se esso è presente, il componimento è detto *tāmm* (= 'completo'), se invece manca è detto *aqra'* (= 'calvo').
2. La prima sezione della strofa, monorima e solitamente di tre versi (raramente quattro), ciascuno chiamato *ğuşn* (= 'ramo', plur. *ağşān*). Questa sezione può essere isometrica o eterometrica rispetto al *maṭla'* ma presenta sempre una rima diversa rispetto ad esso; questa rima è una **rima variabile** da una strofa all'altra (aaa... // bbb... // ccc...).
3. La seconda sezione della strofa, detta *simṭ* (= 'nastro, collana di perle', plur. *asmāt*) o *qufl* (= 'catena', 'chiusura'), che si compone in genere di un solo verso nello *zağal* (a) e di due nel *muwaššah* (aa); essa riprende esattamente la rima e il metro del *maṭla'*. A differenza del *ğuşn*, la rima del *simṭ* è una **rima costante**, che rimane la stessa fra le varie strofe, legandole insieme come una 'collana o cintura di perle' (di qui il nome).
4. Il *simṭ* dell'ultima strofa costituisce la famosa *ħarğā* (o *kharja*, = 'chiusura'): nel *muwaššah* è previsto infatti che essa sia una formula in discorso diretto, spesso mutuata da un componimento popolare preesistente (quasi certamente uno *zağal*) e fatta pronunciare in genere a un personaggio femminile, un

³⁰ Per un confronto fra le diverse denominazioni, cf. Zwartjes (1997, 58).

³¹ Lo provano le *muwaššah* ebraiche tradite dal ms. della Geniza del Cairo, dove tra le strofe è riportato l'incipit abbreviato del *pizmōn* (il termine ebraico per *maṭla'*, 'ritornello') o semplicemente l'abbreviazione del termine 'p.': cf. Wulstan (1982, 253). Cf. anche Zwartjes (1997, 63).

ragazzo o un servo: a differenza del resto del *muwaššah*, che è in arabo classico, essa è dunque in arabo colloquiale o in dialetto romanzo.³² Secondo le testimonianze, la *ḥarġa* assumeva il ruolo di *markaz* (=‘puntello, perno, punto d’appoggio’): era cioè la citazione del ritornello di un componimento precedente (in genere uno *zaġal*) a partire dal quale il poeta costruiva l’intera struttura metrica del *muwaššah* (Zwartjes 1997).

A parte la diversità linguistica, dunque, le due forme strofiche arabo-andaluse si differenziano a livello strutturale perché lo *zaġal* è asimmetrico rispetto al *matla’*, in quanto il *simṭ* ne riprende solo metà della struttura metrica (a), mentre il *muwaššah* è simmetrico, in quanto la riprende per intero (aa). La rispettiva forma di base delle strutture strofiche è dunque la seguente (le maiuscole indicano il ritornello):

<i>ZAĠAL</i>	(AA) bbba	(AA) ccca	(AA) ddda	...	(AA) zzza
<i>MUWAŠŠAH</i>	(AA) bbbaa	(AA) cccaa	(AA) dddaa	...	(AA) zzzaa
	↑ ↑ ↘				↑
	<i>matla’ aġšān asmāṭ</i>				<i>ḥarġa</i>

Come spesso è stato notato sin da Barbieri, la forma base dello *zaġal*, a parte l’evidente affinità strutturale con la ballata, è molto simile ad alcune delle strutture strofiche più semplici usate dai primi trovatori. In particolare, non considerando il *matla’*, che non era parte della strofa e d’altronde era opzionale, la strofa dello *zaġal* ha struttura aaab (con b rima costante): la stessa struttura strofica (n. 44 del repertorio di Frank) che si ritrova in due testi di Guglielmo IX (BdT 183.10) e Marcabru (BdT 293.23), in alcuni testi anonimi nonché in alcuni *versus* latini di Saint Martial de Limoges. Questa forma strofica, che in area provenzale compare solo tra la fine dell’XI secolo e l’inizio del XII (con qualche precedente parziale e assolutamente sporadico, come l’alba di Fleury, nella prima metà dell’XI secolo), è lo schema proprio della strofa dello *zaġal* arabo-andaluso sin dal IX secolo.

6.2 Gli schemi di rime complessi del *muwaššah* e la canzone

Tuttavia, quando negli studi romanzi si fa riferimento alla forma zajalesca, si trascura spesso di specificare un fatto fondamentale: a partire da questa forma di

32 Per la vasta bibliografia sull’argomento, cf. Heijkoop/Zwartjes (2004), Corriente (2009).

base, la poesia andalusa sviluppa in breve tempo schemi strofici ben più vari e articolati, spesso sorprendentemente simili a strofe trobadoriche assai più complesse. La proliferazione di rime interne regolari, infatti, presto divenuta di prammatica in particolare nella sezione a rime variabili, ma frequente anche nelle sezioni a rime fisse, dà luogo a una sperimentazione formale, soprattutto nel più raffinato *muwaššah* e in minor misura nello *zağal*, che produce schemi strofici ben più articolati.³³ Secondo Ibn Bassām (1058–1147), ad introdurre per primo schemi strofici complessi attraverso rime interne nei versi con rima comune aa (*matla'*, *asmāt*) fu, nella seconda metà del X secolo, il poeta al-Ramādi (926–1013): la tecnica, denominata *taḍmīn*, produce schemi come ad es. **ABAB cccabab**; il poeta 'Ubāda ibn Mā' al-Samā (m. 1028 o 1031) estese poi l'impiego della rima interna anche ai versi con rima variabile (*ağṣān*), secondo una tecnica detta *taḍfīr*, dando luogo a schemi come ABAB **cdcdcdabab**.³⁴ La costante sperimentazione in tal senso dei poeti andalusi, spezzando i versi per mezzo di rime interne, poteva così arrivare facilmente a generare schemi di notevole complessità, come ad esempio ABCABC dededeabcabc (Ibn al-Qazzāz, seconda metà XI secolo). Più un secolo prima della nascita della poesia trobadorica e dei *versus* di Saint Martial de Limoges, la poesia andalusa mostra una varietà di schemi rimici che mi pare piuttosto chiaramente il diretto precedente della sperimentazione metrica dei trovatori. Ben al di là della semplice forma zağalesca aaab, è dunque la stessa struttura strofica della canzone trobadorica a trovare nella poesia arabo-andalusa, in particolare nella sperimentazione metrico-rimica interna al genere 'alto' del *muwaššah*, il suo punto d'avvio (Ferrando 1999, 86). L'impianto della canzone trobadorica potrebbe dunque derivare dal *muwaššah* in due modi paralleli:

1. Il *matla'* – sia che avesse già nel contesto andaluso solo la funzione di singolo preludio del solista anziché di ritornello corale, sia che perdesse tale funzione di ritornello corale nel passaggio dal contesto andaluso a quello provenzale – al venir meno del coro veniva trattato come parte integrante della prima stro-

³³ Le diverse forme strofiche attestate nella poesia andalusa sono ora catalogate nel breve repertorio metrico approntato da Corriente (1997, 125–134).

³⁴ Zwartjes (1997, 43s.); Monroe (2012, 606): «In those cases where the poems had internal, blank, or unrhymed caesuras, either in the *vueltas/simṭs* or *mudanzas/ğuşn*, a series of later poets introduced the innovation of adding internal rhymes, first in the *vueltas/simṭs* and then in the *mudanzas/ğuşn*. [...] We have no examples of *muwashshahas* with internal blank caesuras. Such forms have, however, survived in the *zajal*, which did not experience the process of assimilating internal rhymes to the extent that occurred in the case of the *muwashshah*».

fa, divenendone la fronte;³⁵ in questo modo, tutte strofe subivano una risegmentazione per cui, dalla seconda strofa, l'originario *simt* (nel *muwaššah* strutturalmente identico al *maṭla'* per metro e rime) passava a costituirne la prima parte (fronte) anziché la seconda, e viceversa il *ğuşn* diventava la seconda parte (sirma);

2. I componimenti di tipo *aqra'*, già di per sé privi di *maṭla'*, o quelli *tāmm* il cui *maṭla'* fosse soppresso al venir meno del coro nel contesto trobadorico, davano luogo a componimenti con strofe composte solo da *ğuşn+simt*, che diventavano rispettivamente fronte e sirma di canzone (in ordine inverso rispetto al caso precedente).

		CORO (SOLO?)	SOLO	CORO	SOLO
<i>muwaššah</i>		<i>maṭla'</i>	<i>ğuşn simt</i>	<i>maṭla'</i>	<i>ğuşn simt</i>
	<i>tāmm</i>	AA	bbb aa	AA	bbb aa
	<i>aqra'</i>	–	bbb aa	–	bbb aa
SOLO					
<i>canso</i>	1	fronte	sirma fronte		sirma fronte
		aa	bbb aa	–	bbb aa
	2		fronte sirma		fronte sirma
		–	bbb aa	–	Bbb aa

Metto a confronto alcuni schemi del primo e del secondo tipo, desunti dal repertorio metrico di strofe di *muwaššah* fornito da Corriente (1997, 125–134), con schemi del repertorio dei trovatori di Frank (1953–1957): le corrispondenze appaiono evidenti. Nel primo tipo di struttura, di gran lunga più frequente, dal *maṭla'* di tipo aa oppure ab derivano, attraverso la segmentazione con rime interne, alcune strutture strofiche che saranno tra le più frequenti nella fronte di canzone, *in primis* abab e abba:

³⁵ Una simile spiegazione era già stata avanzata da Ribera (1928, 63): «Al faltar el coro, las rimas comunes en cada estrofa ya no tienen verdadero oficio. Cuando el cantor principal acaba su copla, debe poner en ésta algo que señale la entrada del coro; ese oficio tiene la rima común al fin de la estrofa. El Conde de Poitiers imitó servilmente la lírica coral, admitiendo las rimas comunes, innecesarias en la lírica monódica; però en el núm. IV ya prescinde de ellas y establece relación entre estrofas, de dos en dos, en vez de la general entre todas las estrofas.»

DERIVATO DA aa	DERIVATO DA ab (o abc)
IBN ZUHR (1110–1198) abu ḥāf̄si hu sulṭāni allāh yaḥrazūli hu ammāni hu aḡnāni hu ballāḡni sūli cf. Frank, n. 382, 407, 421 ecc.	ANONIMO ṣayyād, ya ṣayyād bu 'alḥamām min alkirām tusqā+ lmuḍām tarbāḥ ma taṣṭād cf. Frank, n. 577, 592, 598 ecc.
IBN BĀQI (m. 1145) alḡazāl ṣāqq+ alxarīq wassalāliq tarhiqū ma ḥazānni+ lla ḥurāyri+ ddi lam nalḥaqū cf. Frank, n. 794, 796, 798 ecc.	IBN AL-LABBĀNAH (m. 1113) āllah zānak ya+ l'asmār zāyn kūlli 'askār qad xarāḡta ya ṣāṭir falḥārbi ḍāfir cf. Frank, n. 133, 160, 166, 168 ecc.
IBN AL-ṢĀBŪNĪ (prima metà XII sec.) nadāyṭu fal'asmāt na 'ṣaq ṣabī xayyāt ama+ xyaṭū mīm̄ma yixīṭ anmāt aḡnūnu balfirrat munāqqaṭū cf. Frank, n. 769–776	AL-KUMAYAT hūzzu tīlka+ l'awāli ṣāllu 'ala+ nnabī lakum 'aṭāyṭu māli wasārḡi walḥulī cf. Frank, n. 436–445, 449, 461 ecc.
AL-TUṬĪLĪ (m. 1126) qūl ya fatā man ḍa+ llaḍī aqbāl aw āṣ yikūn almuṣḥaff fama ra'āt aḡmāl mīnḥu+ l'uyūn non attestato in Frank	ANONIMO mawl+ alḡizlān ḥabīb qālbi ya susān abān ṭālḥa tāmmat wannabī+ lfārḥa cf. Frank, 831–834
IBN BĀQI (m. 1145) ballāḥ ya ḡannān aḡnī min albustān alyasamīn waxālli ḍa+ rrayḥān biḥūrmat+ arraḥmān lal'aṣiqīn cf. Frank, n. 91–115	ṬODROS ABUL'ĀFIYAH (1247–1306) falta'ḍilū la ta'ḍilū lam yāxṭur+ issulwānu qaṭbixāṭiri inni 'uriftu muḍ ḥayāyṭ biṣāṭiri 'āṣīqan fi ṣiḡarī ḥāyiman fi kibarī cf. Frank, n. 162, 163, 176, 177 ecc.

'UBĀDAH ALMARWĪ (AL-MARĪ ?)		AL'ABYAḌ (m. dopo il 1136)	
ya ḥābbaḍa+lmahraġān:	a	lālatan tiġīni	a
rāmlan yinām	b	wa'anā bitaḥnīni	a
kal'ānbar	c	nāhdik+ annawāṣi	b
lalwāṭi	d	waḍḍafira min rāsi	c
walfūlki kal'iqbān	a		
walmu'taṣām	b		
ba'āskar	c		
faššāṭi	d		
cf. Frank, n. 835–837		cf. Frank, n. 188, 189, 204, 205 ecc.	

Dal secondo caso, meno frequente, derivato dalla sola strofa (bbb aa) senza *matla'*, si hanno le più rare fronti di tre versi monorimi o quelle con tre piedi: anche queste strutture, comunque, trovano quasi sempre un parallelo diretto o almeno una forma molto affine nel *Rèpertoire* di Frank:

AUTORE	STRUTTURA RIMICA (CONSIDERANDO <i>MATLA'</i> E RIME INTERNE)	STRUTTURA STROFICA (SENZA <i>MATLA'</i>)	RÉPERTOIRE DI I. FRANK
Ibn Zuhr (1091–1161)	bbb aa	a a a b b 8 8 8 8 8	62
al-Abyaḍ (m. dopo il 1136)	bbb aa	a a a b b 10' 10' 10' 10' 6'	62
Ibn al-'Arabī (1165–1240)	bbb aa	a a a b b 6' 6' 6' 6' 10'	62
Ibn Al-Xabbāz	ccc (a)b(a)b	a a a b c b c 9' 9' 9' 9' 4 9' 4	cf. 82a, 86
al-Abyaḍ (m. dopo il 1136)	ccc (a)b(a)b	a a a b c b c 6' 6' 6' 9 3' 9 3'	cf. 82a, 86
Ibn Al-Labbānah (m. 1113)	bbb (a)aa	a a a b b b 11 11 11 11 4 11	67
Ibn Nizār	(b)b(b)b(b)b (a)a	a a a a a a b b 9' 1' 9' 1' 9' 1' 9' 1' (a)a (a)a (a)a (b)b 11' 11' 11' 11'	cf. 20 44
'Ubāda b. Mā' al-Samā' (m. 1028 o 1030)	(b)c(b)c(b)c (a)a(a)a	a b a b a b c c c c 3 11 3 11 3 11 3 11 3 11	274
al-Manīšī (ca. 1100)	cccc (a)(b)a	a a a a b c b 6' 6' 6' 6' 2' 10' 2'	

Anonimo	ccc (a)b	a a a b c 10 10 10 8' 10 a a a b a (rime a, c simili) 10 10 10 8' 10	82a 45
Ibn al-Faras	ccc (a)a(b)a	a a a b b c b 12 12 12 7' 7' 6' 7'	cf. 74, 75
Ibn Xātimah (m. 1369)	cccc (a)(b)b	a a a a b c c 8 8 8 8 10 7' 7'	cf. 41, 42
Ibn Zamrak (1333–1393)	(b)c(b)c(b)c (a)a	a b a b a b c c 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'	269
al-Mu'tamid (1040–1095)	(c)d(c)d(c)d(c)d (a)(b)a	a b a b a b a b c d c 6 5' 6 5' 6 5' 6 5' 3 5' 4	cf. 256, 255 (cf. sonetto)
Ibn Xātimah (m. 1369)	(c)d(c)d(c)d (a)(x)b	a b a b a b c d e 5' 5' 5' 5' 5' 5' 1' 8 5' a b a b a b c d 5' 5' 5' 5' 5' 5' 10 5'	281 cf. 281
al-Manīšī (ca. 1100)	(c)d(c)d(c)d (a)(a)b	a b a b a b c c d 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 2'	cf. 278
al-Tuṭīlī (m. 1126)	(c)d(c)d(c)d (x)(a)b	a b a b a b c d e 7' 9 7' 9 7' 9 8' 4 9'	281
Ibn Ruḥaym (m. ca. 1126)	ccc a(b)a	a a a b c b 10' 10' 10' 10' 3' 7' a a a b b 10' 10' 10' 10' 10'	cf. 62, 86 62
Ibn al-'Arabī (1165–1240)	(b)c(b)c(b)c (a)a	a b a b a b c c 4' 5' 4' 5' 4' 5' 4' 5'	269
Ibn al-Qazzāz (2a metà XI sec.)	(d)e(d)e(d)e (a)(b)c(a)(b)c	a b a b a b c d e c d e 4 6 4 6 4 6 4 4 2 4 4 2	cf. 281, 341, 430

Poco importa che qualcuno dei testi menzionati sia successivo ai trovatori: molti sono precedenti o contemporanei, e in ogni caso sappiamo, dal passo di Ibn Bas-sām cui si è fatto cenno, che il processo che dà luogo a schemi rimici di questo tipo incomincia a svilupparsi oltre un secolo prima dei trovatori e delle forme strofiche mediolatine con schemi rimici regolari, ed è pienamente compiuto diversi decenni prima di Guglielmo IX. È estremamente improbabile, per non dire inverosimile, che degli schemi rimici tanto simili tra di loro si siano sviluppati in maniera indipendente nella poesia arabo-andalusa e in quella romanza.

7 *Al-mūsīqā al-Andalusiyya*

7.1 La struttura musicale ricostruita dello *zağal* e del *muwaššah*

Ma l'indizio decisivo viene, come si è detto, dalla musica e dalla sua comparazione con le strutture metriche. Sappiamo con certezza, da numerose testimonianze indirette, che i generi strofici dello *zağal* e del *muwaššah* erano sempre cantati, ma nessuna delle melodie ci è stata tramandata dai canzonieri arabi che tramandano i testi. In tempi relativamente recenti, tuttavia, è venuta all'attenzione degli studiosi una vasta tradizione di poesia cantata viva ancora oggi in gran parte del mondo arabo, soprattutto nel Maghreb, ma anche in Egitto, in Siria, in Palestina e altrove, che è tuttora chiamata «musica andalusa» (in arabo 'Al-mūsīqā al-Andalusiyya'). Essa risale senza dubbio alla musica arabo-andalusa medievale per tradizione orale diretta: molti dei testi sono infatti, con minime varianti, quelli composti dai poeti medievali,³⁶ e anche per alcune melodie è occasionalmente documentabile, grazie a qualche rara trascrizione fatta a partire dal XVI secolo, il carattere fortemente conservativo anche del repertorio musicale (Reynolds 2009b, 180s.). Il nuovo stile poetico-musicale andaluso, nato nel IX secolo (ma forse già nell'VIII), ebbe in breve un grande successo e, dalla Spagna, si diffuse verso l'Africa e il Medio Oriente già in epoca medievale, come è testimoniato ad es. dal poeta e funzionario egiziano Ibn Sanā' al-Mulk (1155–1211), autore non solo di *muwaššahāt*, ma anche di un trattato teorico su questo genere poetico: la tradizione della musica andalusa è poi rimasta viva ininterrottamente fino ai nostri giorni. L'analisi dei *muwaššahāt* e degli *azğāl* (plur. di *zağal*) presenti in questi repertori contemporanei, che stanno cominciando ad essere accessibili tramite trascrizioni musicali, ha permesso di ricostruire con certezza la struttura musicale dei due generi strofici andalusi medievali.

Già prima che i repertori della musica andalusa viva ancor oggi nelle tradizioni orali del Maghreb e di altre aree del mondo arabo cominciassero ad essere disponibili in registrazioni e trascrizioni a stampa, alcuni studiosi avanzarono delle ricostruzioni della struttura musicale delle canzoni andaluse basata su indizi congetturali ma molto sottili e convincenti, che sono state poi largamente confermate dall'analisi del repertorio musicale vivo nella cultura orale odierna. David Wulstan, in particolare, sulla base di alcune forme di adattamento strofico in casi

³⁶ Cf. Zwartjes (1997, 305–319), Appendix II: *Old Andalusī texts in the North African musical tradition*. Anche i dieci testi in forma di *zajal* o *muwaššah* riportati, con trascrizione musicale, in Liu/Monroe (1989) sono testi medievali cantati ancora oggi (il carattere estremamente conservativo di quei testi è apprezzabile dal confronto tra la versione medievale trādita dai manoscritti e quella odierna).

accertati di *mu'arađa*, cioè di contraffattura melodica (esplicitata come tale dai manoscritti), arriva a ricostruire *in absentia* la struttura melodica tipica delle forme strofiche andaluse:

«Thus the evidence of the *mu'arađa* [contraffattura] is, in sum, that *ħarġa* = *simt* = *maṭla'* were sung to the same music, and sometimes repeated the same musical phrase within the section; the *ġuṣn*, too, was repetitious, its melody recurring several times, depending upon the number of elements in the *ġuṣn*. Heterometric *aġṣān* [plur. di *ġuṣn*] show that the music of *simt* and *ġuṣn* were often distinct» (Wulstan 1982, 256).

La ricostruzione teorica operata da Wulstan sulla base di indizi relativi alla pratica della contraffattura è stata largamente confermata dall'analisi dei repertori orali vivi ancora oggi che, come si diceva, conservano in buona parte il patrimonio andaluso medievale originale attraverso una tradizione orale non solo ininterrotta, ma (come è stato dimostrato) anche estremamente conservativa.³⁷ Ecco come Reynolds riassume la ricostruzione delle forme del repertorio medievale fatta sulla base dell'analisi diretta di quello odierno:

«The fundamental musical structure of a *muwashshaha* or *zaġal* consists of two melodic units which correspond to the two alternating stanzaic units of the poem, one which maintains the same rhyme throughout and the other of which has a new rhyme in each strophe. Where the initial rhyme repeats AA, the first melody similarly is repeated, and when the rhyme changes to BBB, the second melody appears and is repeated three times parallel to the rhyme. In the next strophe, when the AA rhyme section returns, so does the first melody, and when the new rhyme CCC is introduced, the second melody reappears and is repeated three times, and so forth. *Back and forth the first and second melodies appear and reappear and are each time repeated so that they coincide precisely with the end-rhymes of the verses*» (Reynolds 2009b, 179, corsivo mio).

Riassumendo in uno schema, dunque, la struttura generale era questa:

		strofa I			strofa II			strofa III
<i>zaġal</i>	MELODIA	AA	BBB A	AA	BBB A	AA	BBB A...	
	RIME	AA	b b b a	AA	c c c a	AA	d d d a...	
<i>muwaššah</i>	MELODIA	AA	BBB AA	AA	BBB AA	AA	BBB AA ...	
	RIME	AA	b b b a a	AA	c c c a a	AA	d d d a a ...	

³⁷ Non è raro, ad es., che un cantore compia anche lunghi viaggi per recuperare da un altro cantore la versione corretta di una canzone in parte dimenticata.

Naturalmente, questo è solo uno schema generale semplificato: i casi specifici, soprattutto per il *muwaššah*, possono poi essere più complessi, in particolare per l'introduzione di regolari rime interne, ma sono in ogni caso riconducibili a questa forma di base come sue elaborazioni. Come esempi concreti riporto la struttura rimica e musicale a confronto di alcuni testi tratti dalla piccola antologia pubblicata da Liu/Monroe (1989), che resta ad oggi il repertorio poetico-musicale più facilmente accessibile:

1. *Muwaššah* : AL-A'MĀ (m. 1126), *Ilā matā*

Rime	AA	b b b	a a
Melodia	AA	B B B	AA

2. *Muwaššah* : AL-A'MĀ (m. 1126) o IBN BAQĪ (m. 1145 o 1150), *Adir la-nā 'akwāb*

Rime	AA	b b b	a a
Melodia	AB	B B B	AB

3. *Muwaššah* : IBN SAHL (m. 1251), *Hal darā zabyu l-himā*

Rime	AA	b b b	a a
Melodia	AB	B B B	AB

5. *Muwaššah* -like *zağal*: IBN ZUHR? (1113–1198), *Man li hā'im*

Rime	AA	b b b	a a
Melodia	AB	C C C	AB

6. *Zağal* senza *matla'* (*aqra'*): ANONIMO (medievale), *Man ḥabbak*

Rime	–	a a a [b] B
Melodia	–	A A B [?] A

7. *Zağal*: AL-ŠUŠTARI (ca. 1212–1269), *Qad niltu ḥibbī*

Rime	AA	b b b	a A
Melodia	AB	B B B	AB

8. *Zağal*: IBN AL-ḤAṬĪB (1313–1375), *Umzuğ al-akwās*

Rime	AA	b b b	a A
Melodia	AB	B B B	AB

A differenza di quanto abbiamo visto per la poesia mediolatina, è evidente in questi casi la generale corrispondenza fra lo schema melodico e lo schema di rime. Il principio enunciato da Reynolds (2009b, 179) per cui i due motivi melodici «coincide precisely with the end-rhymes of the verses» è esattamente lo stesso che, in maniera del tutto indipendente, abbiamo ravvisato alla base della tecnica poetico-musicale trobadorica in seguito alla ricostruzione fraseologica delle melodie. La piccola discrepanza fra rime e motivi melodici che, negli esempi concreti, si verifica talvolta nel *matla'* è facilmente spiegabile, ma non possiamo qui

soffermarci su di essa: un fenomeno molto simile, d'altronde, si verifica spesso proprio nella fronte della canzone trobadorica (abba ≠ ABAB). Possiamo dunque affermare che quella che abbiamo individuato come la norma fondante la poesia strofica trobadorica e più in generale romanza a livello formale trova nella poesia arabo-andalusa un diretto precedente, di circa due secoli più antico: escludendo la possibilità della poligenesi per una tecnica così specifica e peculiare, non resta che presupporre un rapporto di derivazione. Ampliando l'analisi dalle sole forme metriche alla relazione fra struttura metrica e struttura musicale, emerge dunque un indizio decisivo per ravvisare l'origine della lirica romanza: e questo indizio punta inequivocabilmente verso la poesia strofica arabo-andalusa, mentre esclude una derivazione mediolatina.

7.2 La struttura musicale del *muwaššah* e della canzone

Ma come abbiamo visto trattando della sola struttura metrica, le analogie più sorprendenti con la canzone trobadorica appaiono evidenti quando si considera non lo schema di base aaab dello *zağal* ma la struttura più complessa, tipica soprattutto del *muwaššah*, in cui la segmentazioni di versi attraverso rime interne regolari genera strutture strofiche più articolate, assai simili a quelle della canzone. L'analogia metrica trova anch'essa il suo parallelo nella struttura musicale del *muwaššah*: la partizione del verso lungo in due o talvolta tre versi più brevi tramite la rima interna (che in genere rima con le altre rime interne e non con la rima di fine verso) genera una corrispondente partizione della relativa melodia in due o talvolta tre motivi musicali diversi: lo schema melodico che ne risulta è anch'esso parallelo a quello delle rime, ad es:

RIME: AA b b b (a a) > ABAB c d c d c d (a b a b)
 MELODIA: AA BBB (AA) > ABAB CDCDCD (ABAB)

In breve, l'articolazione del *muwaššah* e dello *zağal* attraverso rime interne conserva nel complesso la corrispondenza fra rime e melodie che abbiamo ravvisato per la forma base AA bbba(a). Per rendersi conto di quanto evidente sia l'affinità strutturale con la poesia provenzale basta comparare un *muwaššah* con una canzone trobadorica avente schema rimico e melodico simile (senza considerare il *simf*, che, in quanto ripetizione del *maṭla'*, diventava la fronte della strofa successiva, come si è detto) (fig. 10):³⁸

³⁸ Per chiarezza ho lievemente semplificato la melodia del *muwaššah* di Ibn Sahl (tratto da Liu/Monroe 1989), eliminando la duplice ripetizione variata del motivo D e del relativo verso:

Muwaššah
IBN SAHL (m. 1251), *Hal darà ẓabyu l-ḥimà*

MELODIA RIME

1. Hal darà ẓabyu l-ḥimà
2. qāḥ qāḥ - ḥā ḥāḥ ḥāḥ ḥimā ḥimā - ḥā
3. ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ - ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ
4. ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ
5. ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ
6. ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ
7. ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ
8. ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ
9. ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ
10. ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ ḥāḥ

Canço
PONS DE CAPDEULH (m. 1237), *Us gay conortz* (BdT 375.27)

MELODIA RIME

1. Us gays co - nortz me fay gay - a - men far
2. Gai - a can - so, gai fag e gai sem - blan,
3. gay de - zi - rier jo - los, gai a - le - grat,
4. per gai - a don' ap gai cors ben - es - tan
5. ah ray trob'om gai so - latz e gai ri - re
6. gai a - cu - lhir, gai de - port, gai jo - ven,
7. gai - a beu - tatz, gai chan - tar, gai al - bi - re,
8. gai - ditz pla - zen, gai joi, gai pretz, gai sen,
9. et yeu soi gais car soi sieus fi - na men.

Fig. 10: Struttura metrico-melodica di un *muwaššah* (senza *simt*) e di una canzone trobadorica a confronto.

Una volta individuate, dietro le alterazioni e variazioni orali, le ripetizioni dei motivi nella sirma della canzone di Pons de Capduelh *Us gay conortz*, la sua struttura rimico-strofica e melodica risulta quasi identica a quella del *muwaššah* del suo contemporaneo Ibn Sahl *Hal darà ẓabyu l-ḥimà*. Le uniche differenze sono: 1. nel *muwaššah* i due motivi degli *aghṣān* sono anticipati già ai vv. 3–4, dato che in questo caso il *matla'* ha in origine struttura AB anziché AA (ma la forma ABAB è in generale più frequente); 2. nella canzone del trovatore, l'assenza della terza ripetizione del verso con rima c e del corrispondente motivo melodico C abbrevia la sirma da cdcddc a cdcd. A parte queste differenze marginali, l'affinità nella struttura metrico-musicale dei due brani è evidente. Essa, è chiaro, non implica alcun rapporto diretto fra i due componimenti, ma presuppone piuttosto la generale ripresa di modelli strutturali arabo-andalusi da parte della poesia romanza

essa ha infatti matrice evidentemente performativa e non intacca realmente la struttura fraseologica, trattandosi di una mera ripetizione tanto del testo quanto della melodia lievemente variata.

alle sue origini. Il rapporto con le complesse strutture strofiche delle canzoni, ben al di là del semplice *zağal*, coinvolge dunque direttamente le affini strutture strofiche del *muwaššah* non soltanto, come abbiamo visto sopra, dal punto di vista metrico, ma nella strutturazione metrico-melodica nella sua interezza, nel pieno rispetto di quella che abbiamo individuato come la norma formale generale della poesia strofica romanza.

8 L'origine intra-araba, le *harağāt* e i trattati medievali

8.1 L'origine araba delle forme strofiche andaluse

È bene chiarire, a questo punto, che le forme strofiche andaluse (benché la questione sia discussa) hanno un'origine tutta interna alla letteratura araba, ampiamente dimostrata dagli arabisti, e non derivano da una presunta poesia strofica iberoromanza preislamica. Esse sono infatti un'evoluzione dalla *qašida* classica per progressiva proliferazione di rime interne, secondo le tecniche sopra ricordate del *tađmīn* e del *tađfir*, passando per la forma intermedia (attestata) del cosiddetto *musammağ* (schema aaab ccbb dddb...), già praticato nella poesia araba *orientale* prima che in Andalusia e descritto nella trattatistica (Zwartjes 1997). La tesi iberoromanza alternativa a quella intra-araba è invece debolissima: essa è infatti puramente speculativa, in quanto non c'è traccia di una lirica romanza preislamica: le *harağāt* romanze non possono rappresentare un residuo di quella poesia in quanto non sono in realtà in volgare *romanzo*, bensì in *arabo-romanzo*, una lingua mista in cui sono arabe circa una parola su tre. Secondo la stima di Federico Corriente (1997, 83s.), in esse la percentuale di parole arabe è del 40% contro il 58% di parole romanze (il 5% sono forme ibride). La componente araba è parte costitutiva e fondamentale della lingua di queste *harağāt*, che dunque sono necessariamente successive non solo alla conquista araba, ma anche alla parziale arabizzazione linguistica della penisola iberica. Che quei frammenti di testo siano concepiti in quella lingua già largamente arabizzata è provato con certezza dal fatto che parole arabe si trovano spesso in sede rimica e talvolta rimano con parole romanze, il che prova che questi testi sono stati in origine composti in una lingua già parzialmente arabizzata:³⁹

³⁹ Secondo l'uso, le parole romanze sono in maiuscolo, quelle arabe in tondo.

K+ADAMÉY | FILYÓL ALYÉNO | ED ÉIl+A(D) **MÍBE**
KÉRELLO | DE MÍB BEṬÁRE | ŠEW **arraqíbe**.⁴⁰

ya QORAČÓNE KE KERÉS BÓN **AMÁR**
[ÉYY+] **alfirár**
[ila] yásin ... w+ALEŠAR DO+ **MAR**.⁴¹
BÁY(D)ŠE MEW QORAČÓN DE **MIB**
ya ráb ŠÍ ŠE ME TORNARÁD
TAN MÁL ME DÓLED L+**alḥabíb**
ENFÉRMO YÉD KAND ŠANARÁD.⁴²

BÁY ya raqí BÁY TÚ **BÍYA**
KE NON ME TENÉS **anníya**.⁴³

L'origine araba e non romanza dei componimenti andalusi in rima è anche confermata dalla testimonianza diretta di Alvaro di Cordova nel suo *Indiculus luminosus*, risalente addirittura all'854 d.C.: nonostante qualche punto poco chiaro e forse corrotto del testo, essa ci assicura, già all'altezza cronologica di metà del IX secolo, che sono i cristiani a derivare dagli arabi l'uso della rima in queste canzoni e non viceversa:

Heu pro dolor! legem suam nesciunt Christiani, et linguam propriam non advertunt latini, ita ut ex omni Christi collegio vix inveniatur unus in milleno hominum numero, qui salutarioris fratri possit rationabiliter dirigere literas. Et reperias absque numero multiplices turbas, qui erudite Caldaicas verborum explicet pompas, ita ut metricae eruditiori ab ipsis genibus carmine, et sublimiori pulchritudine, *finales clausulas unius litterae coarctatione decorant*, et iuxta quod linguae ipsius requirit idioma, quae omnes vocales apices commata claudit et cola, rythmice, imo uti ipsis competit, metricae *universi alphabeti litterae per varias dictiones plurimas variantes uno fine constringuntur, vel simili apice*.

L'aspetto in cui invece la cultura romanza ha certamente giocato un ruolo nell'origine delle forme strofiche andaluse è semmai quello prettamente musicale, come testimonia un brano di Aḥmad al-Tifāšī (1184–1253) che si riferisce specificamente allo stile del canto (*ḡinā'*), non alle forme metriche:

40 Serie araba, A28a/b: «Porque améa muchachito forastero, y él a mí, ma lo quiere vedar su celador» (testo e trad.: Corriente, 1997, 296).

41 Serie araba, A29: «Corazón, que quieres a un hermoso amar, ea, refúgiate en la sura Yāsīn ... y aléjate del mar» (ib., 297).

42 Serie ebraica, H9: «Se me va el corazón, Dios mío, ¿sí me volverá? ¡Tan mal me hace sufrir el amado! Está enfermo: ¿cuándo sanará?» (ib., 313).

43 Serie ebraica, H19: «Vete, desvergonzado, vete tú, fuera, que no me tienes buena voluntad» (ib., 320).

«The songs [*gīnā'*] of the people of Andalus were, in ancient times, either in the style of the Christians, or in the style of the Arab camel drivers. [...] Ibn Bāḡḡa [...] combined the songs of the Christians with those of the East, thereby inventing a style found only in Andalus, toward which the temperament of its people inclined, so that they rejected all others» (Liu/Monroe 1989, 42).

8.2 La trattatistica araba e la *mu'āraḍa* (contraffattura)

Ulteriori conferme dell'influenza della tecnica rimica araba su quella romanza, e più in generale della tecnica poetico-musicale e del rapporto fra rima e musica, ci vengono anche dalla trattatistica araba. A partire dal IX secolo d.C., ma con dei precedenti addirittura nell'VIII, entro la cultura araba orientale incomincia a svilupparsi una vasta produzione teorica specificamente dedicata alla rima (*qafīya*), che subisce un forte sviluppo nei due secoli successivi.⁴⁴ Il più antico trattato sulla rima a noi giunto è quello di Al-Aḥfaš (m. ca. 830), il quale a sua volta cita due definizioni della rima date da Al-Ḥalīl (m. 786) (Drory 2000, 81s.). In ambito europeo, le più antiche attestazioni dei termini *rhythmus/rithimus*, *rima*, *rim* nel senso di omofonia di fine verso risalgono al XII secolo e le riflessioni teoriche sulla rima (peraltro decisamente più esigue di quelle arabe) non cominciano prima del XIII secolo (Brunetto Latini, Dante, *Leys d'Amors* ecc.) (Zumthor 1991 [1975]).

Ancora più significative sono però alcune analogie nei precetti stilistici su come utilizzare la rima e le indicazioni concernenti il numero delle strofe:

1. Com'è noto, **la rima identica** è disapprovata dai trattati provenzali, come le *Regles de trobar* di Jofre de Foixá⁴⁵ o *Leys d'Amors*, e da Dante stesso nel *DVE*,⁴⁶ a meno che essa non generi una ***aequivocatio*** (che però non sia una «inutilis equivocatio», precisa Dante).⁴⁷ Cito delle *Leys d'Amors*:

Mot tornat, bordo tornat, e rim tornat reputam vicis quays engals, e no preno escuzatio sino en los grans romans de las antiquas genstas, o cant se fa scienmen e per dreg compas (*Leys d'Amors*, ed. Anglade 1919, II, 24).[...] Ysshamen per so que ditz et en significat appar que li equivoc coma fi e fi, vi e vi, fe e fe et en eyssi dels autres non fan vici de mot tornat, ans aytals acordansas equivocas reputam per mot belas et subtils (*Leys d'Amors*, ed. Gatién Arnoult 1841–1843, III, 96).

⁴⁴ Per una dettagliata esposizione della trattatistica araba sulla rima cf. Drory (2000, 81s.)

⁴⁵ *Regles de trobar*, in Marshall (1972).

⁴⁶ *DVE*, II, xiv, 13.

⁴⁷ *DVE*, II, xiii, 13.

Esattamente lo stesso genere di proibizione (rima identica) e di eccezione ad essa (rima equivoca) si ritrovano anche nella trattatistica araba sulla rima. Come riassume Zwartjes:

«The use of the same word in rhyming position is called *īṭā'*. According to some theoreticians, *īṭā'* is permitted only after several lines, and therefore the use of *īṭā'* within the limits of seven lines is considered bad poetry. This figure is permitted when *tajnis* is used (homonyms) but it must be rejected when the same words are used without different meaning» (Zwartjes 1997, 273).

2. Anche quanto al **numero delle stanze** che la canzone prevede si nota una corrispondenza che è difficile considerare fortuita. Nelle *Ley d'Amors* si dice che «chanso es us dictatz que conte de v a vii coblas» (*Ley d'Amors*, ed. Gatién Arnoult 1841–1843, I, 340); similmente, anche nel primo dei due brevi trattati del codice Ripoll 129, si dice che «Cançons han v o vii cobles ab una tornada. [...] Empero troba hom moltes cansons de trobados antichs qui no han mas vi cobles». ⁴⁸ Riguardo al *muwaššah*, Zwartjes ricorda che «usually the *muwaššah* has five strophes, not counting the *matla'*, sometimes seven and seldom four or six» (Zwartjes 1997, 50). Oltre all'effettiva prassi poetica, ce lo testimonia ad esempio anche il teorico medievale Ibn Ḥaldūn, il quale afferma che «the largest number of stanzas employed [in the *muwaššah*] is seven». ⁴⁹ Nonostante qualche possibilità di deroga nella prassi, l'esatta identità del numero di strofe prescritte dai trattati conferma lo stretto rapporto fra il *muwaššah* e la canzone provenzale.
3. Non manca neppure nella pur scarsa teoria araba sulla musica andalusa un riferimento alla norma generale di **corrispondenza fra schema rimico e melodico**, corrispondente cioè all'*acort* fra *motz* e *son* nei trovatori descritto all'inizio. Safī al-Dīn al-Hillī (1278–1348), parlando dello *zajal*, scrive:

Luego poco a poco, estas *qasidas* pasaron de la rima y metro únicos a la pluralidad de metros y rimas, constituyéndose un género aparte: las recitan con músicas amables, gratas al oído, en que se correspondían armónicamente las melodías y el ritmo, pues el canal (*jadwal*) de cada una de sus entidades poéticas necesitaba un punto en que acabar y un corte en que remansasen sus melodías (*dawr*). Con noble designo y refinado gusto se empeñaban por unir las reglas del arte musical con la corrección de las formas métricas árabes. ⁵⁰

⁴⁸ *Razos de trobar*, in Marshall (1978, 101). Una indicazione simile è anche nel trattato di Johannes de Grocheo riguardo al *cantus coronatus*, cioè la canzone aulica.

⁴⁹ Trad. Rosenthal (1967, III, 440s.), cit. in Zwartjes (1997, 324).

⁵⁰ Trad. di Emilio García Gómez.

A parte il riferimento generico all'accordo fra forma metrica e melodica, mi pare che la corrispondenza fra il punto in cui ciascuna unità metrica va a terminare (*acabar*) e il 'taglio' (*corte*) in cui le melodie possono riposare (*se remansasen*), cioè concludersi, cadenzare, si riferisca molto verosimilmente alla corrispondenza fra le rime e i motivi melodici che abbiamo visto essere alla base della tecnica trobadorica.

4. Anche **la terminologia strofica** arabo-andalusa, che conosciamo dai trattati coevi, rivela forse dei rapporti inaspettati con quella romanza. Il termine che designa la strofa andalusa, come già prima il distico rimato della *qaṣīda*, è *bayt*: esso è ereditato dalla poesia preislamica dei beduini e significa letteralmente 'tenda' (la tenda in cui vivevano i nomadi beduini, appunto). Il lungo distico della *qaṣīda* e la strofa andalusa che da esso deriva per frammentazione sono concepiti metaforicamente come un ambiente chiuso, delimitato dal confine metrico della rima. Ora: questa è esattamente la stessa metafora (adattata alla realtà abitativa occidentale, s'intende) che secondo Dante sta dietro il termine *stantia* ('stanza, camera'): «stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis» (*DVE*, II, ix, 2). Persino il termine ibero-romanzo e provenzale a designare il verso, *bordo* o *basto*⁵¹ ('bastone') ricalca forse la terminologia della strofa araba: nel contesto romanzo la metafora non è molto perspicua, ma il termine *ḡuṣn* che designa i versi con rima variabile, specifico della poesia strofica andalusa, significa molto similmente 'ramo, palo', con la differenza che nel contesto andaluso la metafora acquista un senso: se la strofa è equiparata a una tenda, i tre o quattro *aḡṣān* (plur. di *ḡuṣn*) sono appunto i 'rami' o "bastoni" che ne sorreggono l'impalcatura, legati insieme dal *ṣimt* ('corda, laccio'), il verso a rima costante che lega tutte le strofe.
5. Un'ulteriore e importante conferma viene anche dalla pratica della ***mu'āraḍa***, cioè la **contraffattura**. Non solo essa era frequentissima nella poesia arabo-andalusa, ma rispondeva *esattamente agli stessi criteri*, assai specifici, che mostra nella lirica romanza. Come nella poesia romanza, essa richiede che, nel riprendere la melodia di un testo precedente, se ne riprendano anche lo schema metrico e lo schema di rime:

«Several *muwashshahs* may be sung to the same tune. This is attested by the manuscripts, which often indicate the *lahn* (melody) of a *muwashshah* by citing the first words of another *muwashshah*. [...] Adopting the melody of an existing *muwashshah* entailed the poet's imitation of the exact metrical scheme, the rhyme pattern, and the *kharja* of the poem that served as the model» (Rosen 2000, 172).

51 *Leys d'Amors*, II, 62.

Una prassi tanto specifica, in particolare per quanto riguarda la ripresa dello schema di rime in concomitanza con la ripresa della melodia, non può essersi originata indipendentemente in ambito prima andaluso e poi provenzale, a distanza di un paio di secoli. Inoltre, come per la contraffattura nel contesto romanzo, se la ripresa dello schema metrico è strettamente funzionale alla ripresa della melodia, quella dello schema di rime è a tal fine del tutto superflua e acquista un senso solo in relazione alla norma generale per cui schema melodico e rimico si corrispondono. La motivazione di questa prassi, d'altronde, apparentemente ingiustificata nel contesto romanzo, trova in quello andaluso una chiara spiegazione della sua origine: il *muwaššah* è per definizione costruito sulla ripresa, nella *ḥarġa*, del ritornello (*maṭla'*) dello *zaġal* da cui desume la musica: dato che la citazione del testo è letterale, essa comporta necessariamente la ripresa non solo dello schema rimico (rime interne comprese), ma anche delle rime specifiche, che si applicano poi a tutte le sezioni con rima fissa, cioè *maṭla'* e *asmāt* (per questo la *ḥarġa* funge da *markaz*, da 'puntello' su cui si costruisce la struttura metrica).⁵²

9 Conclusioni

Il riesame comparato delle forme strofiche e musicali della poesia arabo-andalusa ci permette dunque di concludere, con un buon margine di certezza, che è questa la tradizione poetica all'origine sia delle principali forme della poesia trobadorica e più in generale romanza, sia soprattutto del fondamentale principio strutturale su cui esse si basano: la corrispondenza generalizzata, con eccezioni circoscritte e spiegabili, fra schema rimico e melodico. Una volta ricostruito, per la lirica trobadorica, questo principio formale (celato dalle alterazioni melodiche dovute principalmente alla tradizione orale), è anche possibile individuarne con certezza, data la sua peculiarità, la linea di derivazione: come si è visto, esso deriva chiaramente dalla poesia strofica arabo-andalusa e non da quella mediolatina.

La poesia cantata mediolatina mostra ancora fino alla fine dell'XI secolo, e tanto più nei secoli precedenti, tutta una serie di caratteristiche che la rendono del tutto incompatibile con l'ipotesi che le forme poetico-musicali dei trovatori derivino da essa. Le ricordo brevemente:

1. netta prevalenza dell'assonanza sulla rima regolare;
2. schemi strofici irregolari e variabili di strofa in strofa, privi dunque di qualsiasi funzione strutturale;

⁵² Cf. supra, par. 6.1.

3. assenza di qualsiasi corrispondenza fra schema strofico e struttura fraseologica musicale: una tale corrispondenza è *a priori* impossibile poiché gli schemi di assonanze variano di strofa in strofa.

L'emergere quasi improvviso, tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII, di forme rimico-strofiche regolari anche nella poesia mediolatina sacra e profana, in sostanziale *contemporaneità* allo stesso fenomeno nella poesia volgare dei trovatori, non sta certo all'origine della poesia romanza: si tratta piuttosto di un effetto del diffondersi della tecnica strofa di matrice andalusa, che influenza parallelamente tanto la poesia volgare che quella mediolatina.

Al contrario, nello *zağal* e nel *muwaššah* arabo-andalusi, grazie alla ricostruzione della loro struttura musicale sulla base del repertorio orale contemporaneo, è possibile ravvisare tutte le caratteristiche essenziali su cui si basa la poesia cantata trobadorica circa due secoli prima che quella abbia origine:

1. un uso regolare e rigoroso della rima, che risale addirittura all'origine della poesia araba preislamica;
2. schemi strofici regolari e invariabili da una strofa all'altra, caratteristici dello *zağal* e del *muwaššah* sin dalla loro origine e risalenti a forme protostrofiche della poesia araba orientale (*musammaṭ*);
3. generale corrispondenza fra schema strofico e struttura fraseologica musicale, con alcune eccezioni circoscritte e spiegabili;
4. derivazione dell'opposizione tra forme con e senza ritornello (in particolare ballata e canzone) dai componenti di tipo *tāmm* e *aqra'* (cioè con o senza *matla'*);
5. corrispondenza con la struttura complessiva, bipartita, della strofa di canzone (*maṭla'/asmāṭ + aḡṣān* > fronte + sirma) e con la struttura della ballata (*maṭla' + aḡṣān + asmāṭ* > ripresa + mutazioni + volta).

Come si è detto, l'aspetto fondamentale, che a mio parere dirime la questione, è il punto 3, cioè il principio generale di corrispondenza fra schema rimico e melodico che, comune alla poesia trobadorica e arabo-andalusa, è documentato due secoli prima nella seconda, mentre è del tutto assente nella poesia mediolatina precedente i trovatori.

La dimostrazione che abbiamo portato avanti in queste pagine si basa su un criterio soltanto formale, ma più che sufficiente, mi pare, a dimostrare la tesi. Ciò presuppone, naturalmente, la plausibilità storica dei contatti fra la cultura andalusa e quella provenzale che abbiano reso possibile la derivazione di questa tecnica poetico-musicale fondata sulla corrispondenza tra schema rimico e melodico. Non è necessario soffermarsi sulla questione in quanto questi contatti sono stati già sufficientemente dimostrati: mi limiterò dunque a un ra-

pidissimo cenno. A livello generale, i rapporti culturali fra il mondo cristiano e quello arabo sono apparsi man mano sempre più evidenti e profondi negli ambiti più disparati: filosofia, architettura, scienze, musica, letteratura, commercio, politica, diplomazia, persino nell'importazione di giochi come gli scacchi o la zara. Per l'ambito che più specificamente ci riguarda, la compenetrazione della musica araba e cristiana, oltre che dalle esplicite testimonianze arabe ricordate sopra, è direttamente documentata per l'area iberica, seppure relativamente a un'epoca più tarda (Reynolds 2009a, 2009b; Ricketts 2006). Ben nota è la miniatura del codice delle *Cantigas de Santa Maria* che ritrae due musicisti, uno evidentemente arabo e l'altro cristiano, che l'uno accanto all'altro suonano uno strumento a corda accompagnando il canto (come si intuisce dalla bocca aperta del cantore cristiano) (fig. 11).

La compresenza di musicisti arabi, cristiani ed ebrei alla corte di Alfonso X è peraltro direttamente documentata. La stessa situazione è d'altronde esplicitamente testimoniata da Raimon Vidal nelle *Razos de trobar*, dove l'autore catalano dice appunto che «todas genz cristianas, iusieuas et sarazinas [...] meton totz iorns lor entendiment en trobar et en cantar»: evidente il riferimento all'affinità tra l'arte araba ed ebraica del *muwaššah* e dello *zağal* e l'arte provenzale della canzone e delle forme ad essa affini. Ben noto è anche il fatto che molti importanti strumenti musicali medievali sono di origine araba: *al-ūd*, *al-rabāb*, *al-qītāra* ecc. (Reynolds 2009b, 181–185).

È possibile ipotizzare che una prima fase di diffusione della tecnica poetico-musicale andalusa sia avvenuta a livello più popolare e giullaresco, attraverso la mediazione – soprattutto linguistica – dell'area ibero-romanza: essa potrebbe spiegare le tracce, rare e del tutto occasionali, di una diffusione di forme di matrice zagialesca prima della poesia dei trovatori, come la celebre alba bilingue di Fleury *Phoebi claro*, risalente all'inizio dell'XI secolo (Wulstan 1982, 247). A questa prima e più limitata diffusione potrebbe essere seguita una seconda e più diretta influenza esercitata fra strati socialmente più elevati e connessa a contatti più specifici e documentati: di qui sarebbe venuto l'impulso decisivo per la nascita della poesia cortese trobadorica. Particolare importanza ebbe probabilmente la crociata di Barbastro, alla quale, come si sa, prese parte Guglielmo VIII d'Aquitania, padre del «primo trovatore»: egli fu verosimilmente uno di quei condottieri che, al loro ritorno, portarono con sé in area provenzale centinaia di cantrici arabe (Aurell 2015, 74s.), cui si deve probabilmente la definitiva affermazione della tecnica poetico-musicale di origine andalusa.



Fig. 11: Un cantore moro e uno cristiano suonano e cantano insieme. Miniatura della cantiga 120 dal codice E delle *Cantigas de Santa Maria* (*Códice de los músicos*, Biblioteca de El Escorial, ms. B.1.2).⁵³

10 Riferimenti bibliografici

⁵³Abdallah, Yusūf Muḥammad, *Naqš al- qaṣīda al-himyariyya aw tarnīmat al-šams*, Raydan 5 (1988), 106–127.

Abu-Haidar, Jareer, *Hispano-Arabic Literature and the Early Provençal Lyrics*, Richmond, Curzon Press, 2001.

Andrews, Richard (ed.), *Antonio da Tempo, Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

53 <<http://www.santiagoturismo.com/files/full/12MarMartinCodax.jpg>> [19.02.2019].

- Anglade, Joseph (ed.), *Leys d'amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, Toulouse/Paris, Privat/Picard, 1919.
- Aubrey, Elizabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
- Aurell, Martin, *Guillaume IX et l'Islam*, in: *Guilhem de Peitieu: duc d'Aquitaine prince du trobar. Trobadas tenues a Bordeaux (Lormont) les 20–21 septembre 2013 et a Poitiers les 12–13 septembre 2014*, Moustier Ventadour, Carrefour Ventadour, 2015, 69–125.
- Barbieri, Giammaria, *Dell'origine della poesia rimata. Opera di Giammaria Barbieri pubblicata ora per la prima volta e con annotazioni illustrata dal cav. ab. Girolamo Tiraboschi*, Modena, Società Tipografica, 1790.
- Boutière, Jean/Schutz, Alexander Herman (edd.), *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1964.
- Brogan, Terry V. F., et al., *Rhyme*, in: Green, Roland, et al., *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2013 [1965], 1182–1192.
- Camboni, Maria Clotilde, *La stanza della canzone tra metrica e musica*, *Stilistica e metrica italiana* 12 (2012), 3–58.
- Chailley, Jacques, *L'école musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du Xle siècle*, Paris, Les livres essentiels, 1960.
- Chaillou, 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, Classiques Garnier, 2018, 69–95.
- Corriente, Federico, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, Madrid, Gredos, 1997.
- Di Santo, Federico, *Rima e musica nella poesia romanza delle origini: l'«acort» fra «motz» e «son»*, in corso di stampa a (*Medioevo romanzo*, 2019).
- Di Santo, Federico, «*Mozt ab lo son acorda*». *L'origine della rima e la musica trobadorica*, in corso di stampa b.
- Dragonetti, Roger, *La Technique poetique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge, De Tempel, 1960.
- Draper, John W., *The origin of rhyme*, *Revue de la littérature comparée* 1 (1957), 74–85.
- De Maigret, Alessandro/Avanzini, Alessandra, *Yemen, nel paese della Regina di Saba*, Milano/Roma, Skira, 2000.
- Drory, Rina, *Models and Contacts. Arabic Literature and Its Impact on Medieval Jewish Culture*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2000.
- DVE = Tavoni, Mirko (ed.), *Dante Alighieri, De vulgari eloquentia*, in: Santagata, Marco (ed.), *Dante Alighieri, Opere*, vol. 1, Milano, Mondadori, 2011.
- Frank, István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953–1957.
- Ferrando, Ignacio, *Andalusi «Musammaṭ»*. *Some remarks on its stanzaic and metrical structure*, *Journal of Arabic Literature* 30 (1999), 78–89.
- Gatien Arnoult, Adolphe Félix, *Las Flors del gay saber, estiers dichas las Leys d'amors*, Paris/Toulouse, Paya, 1841–1843.
- Gonfroy, Gérard, *Le reflet de la «canço» dans le «De vulgari eloquentia» et dans les «Leys d'Amors»*, *Cahiers de civilisation médiévale* 25 (1982), 187–196.
- Heijkoop, Henk/Zwartjes, Otto, *Muwaššah, Zajal, Kharja. Bibliography of Strophic Poetry and Music from al-Andalus and Their Influence in East and West*, Leiden/Boston, Brill, 2004.
- Lannutti, Maria Sofia, «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*». *Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, *Studi medievali* 41 (2000), 1–38.

- Lannutti, Maria Sofia, «*Dir so, trobar vers, entendre razo*». *Poetry and music in medieval Romance lyric*, Philomusica online 16 (2017), 87–116, <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1896>> [ultima consultazione: 07/12/2018].
- Liu, Benjamin M./Monroe, James T., *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the in the Modern Oral Traditions: Music and Poetry*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1989.
- Marshall, John Henry (ed.), *The «Razos de Trobar» of Raimon Vidal and Associated Texts*, New York/Toronto, Oxford University Press, 1972.
- Menéndez Pidal, Ramon, *La primitiva poesía lírica española* [1919], in: id., *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, 201–274.
- Monroe, James, *Andalusi-Arabic strophic poetry as an example of literary hybridization: Ibn Quzmān's 'Zajal 147' (the poet's reluctant repentance)*, in: Reichl, Karl (ed.), *Medieval Oral Literature*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2012, 601–628.
- 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, Fratelli Lega, 1965, 83–100.
- Norden, Eduard, *La prosa d'arte antica dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*, Roma, Salerno, 1986, 815–912 (titolo originale: *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig, Teubner, 1909).
- Nykl, Alois Richard, *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore, Frust, 1946.
- Raby, Frederic James Edward, *A History of Christian-Latin Poetry, from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford, Clarendon, 1927.
- Raby, Frederic James Edward, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1957.
- Reynolds, Dwight, *Music in Medieval Iberia: contact, influence and hybridization*, *Medieval Encounters* 15 (2009), 236–255 (= 2009a).
- Reynolds, Dwight, *The re-creation of Medieval Arabo-Andalusian music in modern performance*, *Al-Masaq* 21:2 (2009), 175–189 (= 2009b).
- Ribera y Tarragó, Julián, *El Cancionero de Abencuzmán*, in: id., *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Iberica, 1912, poi in: id., *Disertaciones y opúsculos*, vol. 1, Madrid, Estanislao Maestra, 1928, da cui si cita.
- Ricketts, Peter, *L'influence de la culture arabe sur le lexique de l'ancien occitan, en particulier dans le domaine musical*, in: Billy, Dominique, et al. (edd.), *L'Espace lyrique Méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, 291–295.
- Roncaglia, Aurelio, *Laisat estar lo gazel (contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza)*, *Cultura Neolatina* 9 (1949), 67–99.
- Roncaglia, Aurelio, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in: Ziino, Agostino (ed.), *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, Centro di studi sull'«Ars nova» italiana del Trecento, 1978, 365–397.
- Rosen, Tova, *The Muwashshah*, in: Menocal, Maria Rosa, et al. (edd.), *The Literature of al-Andalus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 165–189.
- Spanke, Hans, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin, Weidmann, 1936.

- Stella, Francesco (ed.), *Corpus Rhythmorum Musicum Saec. IV–IX. 1. Songs in non-Liturgical Sources / Canti di tradizione non liturgica I. Lyrics / Canzoni*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2007.
- Troubadour Melodies Database = Chapman, Katie (ed.), *Troubadour Melodies Database*, <<http://www.troubadourmelodies.org>> [19.02.2019].
- Van der Werf, Hendrik, *The chansons of the troubadours and the trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht, Oosthoek, 1972.
- Van der Werf, Hendrik, *The Extant Troubadour Melodies*, Rochester/New York, Published by the author, 1984.
- Wulstan, David, *The Muwaššah and Zağal revisited*, *Journal of the American Oriental Society* 102 (1982), 247–264.
- Ziino, Antonino, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in: *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège 1989*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 1991, 85–218.
- Zumthor, Paul, *Dal ritmo alla rima*, in: id., *Lingua, testo, enigma*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1991, 175–200 [Paris, Éditions du Seuil, 1975].
- Zwartjes, Otto, *Love Songs from Al-Andalus. History, Structure, and Meaning of the Kharja*, Leiden/New York/Köln, Brill, 1997.