

Stefano Milonia, *Rima e melodia nell'arte allusiva dei trovatori*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016 («Esercizi di lettura», 18); 223 pp. ISBN 978-8-8681-2561-5.

Il volume si inserisce nel filone di studi che indagano la dimensione musicale della poesia trobadorica coniugando analisi filologiche e musicologiche, soprattutto a partire dalla definizione in anni recenti del concetto di 'intermelodicità' (A. Rossell, *L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica trobadorica*, in *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo. Convegno; L'Apollonio di Tiro nelle letterature euro-asiatiche dal Tardo antico al medioevo. Seminario*, atti a cura di F. Beggiano e S. Marinetti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 33-42). Gli studi di Milonia in questo ambito lo hanno portato a elaborare un *database* interrogabile, allegato al volume in versione elettronica, contenente tutte le terminazioni musicali dei versi di tutto il *corpus* della lirica trobadorica: si tratta di una sorta di rimario musicale che consente di mettere in relazione rime e rimanti con le note intonate su di essi, del quale il libro è un esempio di applicazione pratica.

Nel primo capitolo (*Musica e memoria*) l'autore fornisce alcuni cenni teorici utili per spiegare il senso di uno studio sulle terminazioni musicali nella monodia trobadorica e, nello spirito della *cognitive philology*, si sofferma sul rapporto tra musica e memoria umana e sui meccanismi emotivi che dal punto di vista psicologico e neuroscientifico interessano il rapporto tra mente e musica. Decisivo rilievo assume il concetto psicanalitico di simbolizzazione affettiva che spiegherebbe la tendenza della mente umana a meglio memorizzare i segmenti melodici se investiti di particolari significati metaforici. Milonia richiama in particolare i due fondamenti teorici della sua analisi: il concetto di intermelodicità definito da Antoni Rossell e gli studi di Roberto Antonelli su rime e rimanti che hanno dimostrato come la terminazione del verso sia luogo privilegiato dell'intertestualità. Incrociando la riflessione di Rossell con quella di Antonelli – e col sostegno della prospettiva psicologica –, l'autore giustifica il suo intento: studiare le terminazioni musicali delle liriche dei trovatori come sede di collegamenti intermelodici con altre melodie del repertorio trobadorico. Le terminazioni melodiche dei versi, in definitiva, sarebbero più facilmente memorizzabili e di conseguenza rappresenterebbero un altro luogo in cui si dispiega l'arte allusiva dei trovatori.

Per dare un primo assaggio della sua prospettiva di analisi, Milonia cita il *descort* di Guillem Augier Novella *Ses alegratge*, dove il trovatore allude al v. 10 alla canzone *Ja nus hons pris ne dira sa raison* di Riccardo Cuor di

Leone non solo riprendendo il testo dell'*incipit* e il rimante *pris* (*mot-refrain* in Riccardo), ma reimpiegando la stessa terminazione melodica (traspunta una quinta più in basso) del v. 6 della canzone. La compresenza di questi elementi melodici e intertestuali autorizzerebbe a stabilire legami allusivi tra le due liriche.

A conclusione del primo capitolo, l'autore spiega dettagliatamente le caratteristiche del *database* allegato al libro e i criteri che ne hanno ispirato la costruzione.

Nel secondo capitolo (*Elementi stabili della monodia trobadorica*) si prendono in considerazione i tre casi accertati di contraffattura nella tradizione lirica in lingua d'oc in cui possediamo sia la melodia del modello sia del *contrafactum*: il primo tra la canzone *Vas vos soplei, domna, primei-ramen* di Raimon Jordan e il sirventese *Ricx hom que greu dis vertat e leu men* di Peire Cardenal; il secondo tra la *canso-sirventes* *Rassa, tan creis e mont' e poja* di Bertran de Born e *Be m'enueia, so auzes dire?* del Monge de Montaudon; il terzo tra *Non puesc sofrir c'a la dolor* di Giraut de Borneill e *Ar mi puesc yeu lauzar d'amor* di Peire Cardenal. Lo scopo dell'analisi di questi *contrafacta* è individuare, se possibile, una tipologia di tutte le variazioni dal modello che interessano la riproposizione di una melodia in un *contrafactum*. Le melodie del modello e della sua riproposizione non sono infatti mai perfettamente sovrapponibili ma, secondo Milonia, con un'analisi puntuale delle frasi melodiche dei *contrafacta* è possibile capire quali fossero le tecniche della riproposizione melodica e il grado di malleabilità delle melodie presso i trovatori: l'autore si sforza pertanto di estrapolare delle norme generali di trasposizione dalle melodie prese in esame e ne fornisce un elenco dettagliato.

Nel terzo capitolo (*Intertestualità e musica*) sono trattati tre casi in cui secondo l'autore «intermelodicità e intertestualità, utilizzate insieme, si sono rivelate categorie utili per l'analisi di meccanismi allusivi» (p. 24). In primo luogo Milonia si sofferma sulle terminazioni melodiche che coinvolgono la tradizione manoscritta musicale di due componimenti in cui, secondo uno studio già condotto da Francesco Carapezza (*Implicazioni musicali in Peire d'Alvernhe: sul vers autunnale 323.15*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 93-116), è possibile riconoscere un legame intertestuale: *Deiosta-ls breus iorns e-ls loncs sers* di Peire d'Alvernhe e *Lanquan li jorn son lonc en mai* di Jaufre Rudel. Raffrontando le terminazioni melodiche della canzone di Jaufre (tramandata dai mss. X, R e W) con quelle di Peire (tramandata da X e da R), si nota

che la melodia intonata sulle parti finali dei vv. 2 e 4 di Jaufre (in cui è presente il rimante rudelliano *lonh*) è ripresa dalle parti finali dei vv. 1 e 3 di Peire, secondo variazioni spiegabili in base alle norme individuate nel capitolo 2. Sulla base di questo e altri raffronti si conclude quindi che «un trovatore dell'abilità musicale di Peire d'Alvernhe ha prediletto la terminazione come luogo dell'allusione poetica» (p. 69).

Il secondo caso di intertestualità analizzato riguarda la *tenso* tra Peire d'Alvernhe (ma l'attribuzione è dibattuta) e Bernart de Ventadorn. Peire utilizza nella *tenso* la stessa rima, piuttosto rara, in *-órn* utilizzata da Bernart in *Be m'an perdut lai enves Ventadorn*. Tale rima è caratterizzata da una cellula melodica che si trova ugualmente al v. 1 di Peire e ai vv. 1, 3 e 6 della canzone di Bernart. Il legame intermelodico esalterebbe dunque la relazione intertestuale.

Infine, l'ultimo caso preso in considerazione mette in relazione il già citato *descort Ses alegratge* di Guillem Augier Novella con la *canço Pessamen ai e cossir* di Peire Raimon de Toloza. Milonia nota che per tre volte i rimanti in comune tra i due componimenti hanno una stessa terminazione musicale o lo stesso intervallo. Sulla base di queste considerazioni è ipotizzabile che «i due trovatori conoscessero le opere l'uno dell'altro» e che «sottesa al *descort* di Guillem ci sia un'allusione alla canzone di Peire» (p. 75). Infine l'autore aggiunge alcune analisi sul lessico, sulle rime e sui temi dei due componimenti che lo portano a concludere che, se anche i testi non fossero uno in risposta dell'altro, è certo che fanno riferimento allo stesso contesto culturale e alle stesse eredità poetiche e musicali.

Nel quarto capitolo (*Rimari musicali*) Milonia, riprendendo la nozione di costellazione di rimanti introdotta da Roberto Antonelli, si chiede se possano esistere costellazioni di terminazioni melodiche: così come i poeti medievali facevano uso di rimari, «si può pensare che nella composizione musicale esistano strumenti simili» (p. 89) che risiedono nella memoria dei compositori. Si citano quindi alcuni casi di coincidenza testuale e melodica: in *Us guays conortz me fai guayamen far* di Pons de Capdoill e in *Anc no mori per amor ni per al* di Peire Vidal, per esempio, s'intona la stessa cellula melodica sugli stessi rimanti *arden* e *joven*.

Per verificare più estesamente la possibilità del suo approccio l'autore sceglie di analizzare alcune serie rimiche. Per la costellazione di rimanti che gravita attorno ai termini *martire* : *sospire* : *dezire*, assai diffusa nella lirica trobadorica, si individuano ad esempio alcune cellule melodiche ricorrenti intonate sulle stesse rime ma, come precisa giustamente l'autore, «sarebbe azzardato ogni tentativo di connessione che non si appoggi su basi testuali solide» (p. 98).

Milonia riflette poi sulla possibilità che per certi trovatori si possa pensare a delle formule melodiche tipiche, identificabili come veri e propri tratti autoriali. Per un trovatore come Guiraut Riquier, di cui possediamo un numero molto consistente di melodie, si individua una terminazione melodica ricorrente nel suo *corpus* che potrebbe essere riconosciuta come un suo marchio particolare. Studiando le melodie del *libre* di Guiraut si notano all'interno di una stessa melodia molte ricorrenze di cellule melodiche, definibili come parallelismi, soprattutto in coincidenza delle terminazioni dei versi. Si studiano poi le connessioni intermelodiche tra due componimenti di Guiraut (*Yverns no·m te de chantar embargat* e *A mon dan suy esforcus*) e il suo metodo di riutilizzo melodico di *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* di Arnaut Daniel in *Voluntiers faria*. Si trattano infine altri due esempi di tale tecnica di scomposizione e ricomposizione melodica. Il primo riguarda la *dansa* anonima *S'anc vos ame, era·us vau desaman*, che segue da vicino la melodia della *canso* *Chansoneta farai, Vencut* di Raimon de Miraval: analizzando le due melodie si nota che la *dansa* ricomponne il parallelismo melodico alternato del suo modello (le coppie di versi 1 e 3, 2 e 4 sono intonate sulle stesse formule melodiche: 1 = 3; 2 = 4) in una melodia a coppie di versi identici (1 = 2; 3 = 4). Il secondo esempio riguarda *Lanquan vei flurir l'espigua* di Guillem Ademar la cui melodia viene ripresa da Raimbaut de Vaqueiras in *Ara pot hom conoisser e proar*: Milonia nota in particolare la discrepanza metrica tra i due componimenti, «agilmente elusa dal punto di vista della melodia» (p. 124).

L'ultimo capitolo del volume contiene quello che l'autore definisce il miglior frutto dei suoi sforzi: grazie allo studio delle terminazioni musicali è stato possibile dimostrare che il *planh* di Guiraut Riquier *Ples de tristor, marritz e doloiros* è un *contrafactum* della canzone di crociata di Raimbaut de Vaqueiras *Ara pot hom conoisser e proar* e, dal momento che di entrambi i componimenti possediamo la notazione musicale, si tratta del quarto *contrafactum* della poesia trobadorica di cui sia pervenuta la musica del modello. Nonostante infatti non vi sia una precisa corrispondenza della *charpente métrique* delle due canzoni (l'espressione si deve a J. H. Marshall, *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, «Romania», 101, 1980, pp. 289-325), l'autore ripercorre i passi della contrafattura spiegando le mutazioni operate da Guiraut sul suo modello. L'analisi musicologica mostra poi che i due componimenti presentano la stessa melodia, potendosi riconoscere, nell'evoluzione dal modello al *contrafactum*, alcuni dei fenomeni di variazione elencati nel secondo capitolo. In conclusione, l'autore sottolinea i limiti della teoria per l'individuazione dei *contrafacta* impostata da Marshall che non tiene conto della «malleabi-

lità della parola e della musica» (p. 164). Il nuovo *contrafactum* individuato inoltre è l'unico, nel repertorio dei *contrafacta* provenzali, a possedere una melodia in stile ornato, il che contrasta con la tendenza tipica dei *contrafacta* alla semplificazione.

I capitoli due, quattro e cinque riportano alla fine le melodie complete delle *pièces* prese in esame. Il volume si chiude con un *Indice dei componimenti presenti nel database*, la bibliografia (con una specifica sezione dedicata alle edizioni critiche dei trovatori del *database*) e un *Indice dei nomi*.

Il lavoro di Milonia è apprezzabile soprattutto per la puntualità delle analisi musicologiche che vi sono contenute. Le critiche che si possono rivolgergli sono esclusivamente di carattere generale. Ci si sarebbe forse aspettati una maggiore cautela nel trattare sistematicamente parole e musica dei componimenti trobadorici come frutto di un unico atto creativo: l'impressione è che l'autore trascuri forse con troppa disinvoltura che «se il componimento poetico può essere considerato un testo d'autore, anche quando ci sia pervenuto in forma anonima, lo stesso non può dirsi dell'intonazione, che a differenza del componimento poetico non è mai attribuita a un autore, salvo sporadiche dichiarazioni di paternità» (M. S. Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica italiana delle Origini*, «Medioevo Romanzo», 32/1, 2008, pp. 3-28, p. 12). Considerando che le due tradizioni, verbale e musicale, non sono necessariamente congiunte, si sarebbe forse potuto sfumare un poco i ragionamenti sull'intenzionalità della citazione intermelodica, per meglio approfondire l'idea che le formule melodiche comuni a due o più componimenti possano essere state tratte da uno stesso bacino culturale, come giustamente argomentato nel terzo capitolo circa le relazioni tra il *descort* di Guillem Augier Novella e la *canço* di Peire Roman de Toloza. Interessante in questo senso è il concetto di 'intertestualità secondaria' proposto dalla Lannutti, secondo cui eventuali risposdenze melodiche tra i componimenti, non risalendo necessariamente all'autore, perterrebbero più al versante della tradizione e della ricezione che a quello della produzione. Non è in effetti trascurabile l'eventualità che le corrispondenze melodiche siano dovute all'iniziativa di copisti che operano indipendentemente dall'intenzionalità autoriale (cfr. *Ibid.*, pp. 21 e 26). Sulla base di queste considerazioni la stessa nozione di intermelodicità presenta, secondo la Lannutti, «rischi di infondatezza».

Un altro concetto su cui insiste la studiosa e che non trova spazio tra le riflessioni di Milonia è quello di 'modalità esecutiva': «si può pensare [...] che l'intonazione rappresenti una modalità esecutiva del testo poetico e che le versioni pervenute in forma scritta rappresentino solo la cristallizza-

zione di alcune delle possibili modalità esecutive» (*Ibid.*, p. 13). Laddove Milonia, parlando di due musiche in relazione intermelodica, afferma che «quando lo sforzo di riportare le melodie su un binario evolucionistico diventa [...] arduo, l'ipotesi più economica di tutte è forse quella di arrendersi alle vicissitudini della trasmissione, del gusto e forse dell'errore» (p. 44), viene da chiedersi se i procedimenti di riscrittura che producono divergenze talvolta radicali tra due componimenti non siano da imputare al fatto che le varie intonazioni altro non sono che modalità esecutive del componimento cristallizzatesi sulla pergamena.

Stupisce un po', infine, non trovare nessun riferimento, anche solo per un confronto, allo studio di Sara Centili e Oreste Floquet sulle note finali delle melodie dei trovatori (*Macrostructures mélodiques chez les troubadours: pour une grammaire des notes finales*, in *L'Occitanie invitée de l'Europe. Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives*, Actes du neuvième Congrès International de l'AIEO, editées par A. Rieger, Aachen, Shaker, 2011, pp. 319-335). Accostare la prospettiva del volume alla metodologia elaborata dai due studiosi sarebbe risultato produttivo, quantomeno da un punto di vista teorico: le acquisizioni di Centili e Floquet messe in rapporto con quelle di Milonia potrebbero infatti segnare un tracciato di ricerca interessante da esplorare avvalendosi del *database* allegato al volume.

Nicolò Premi
Università di Verona