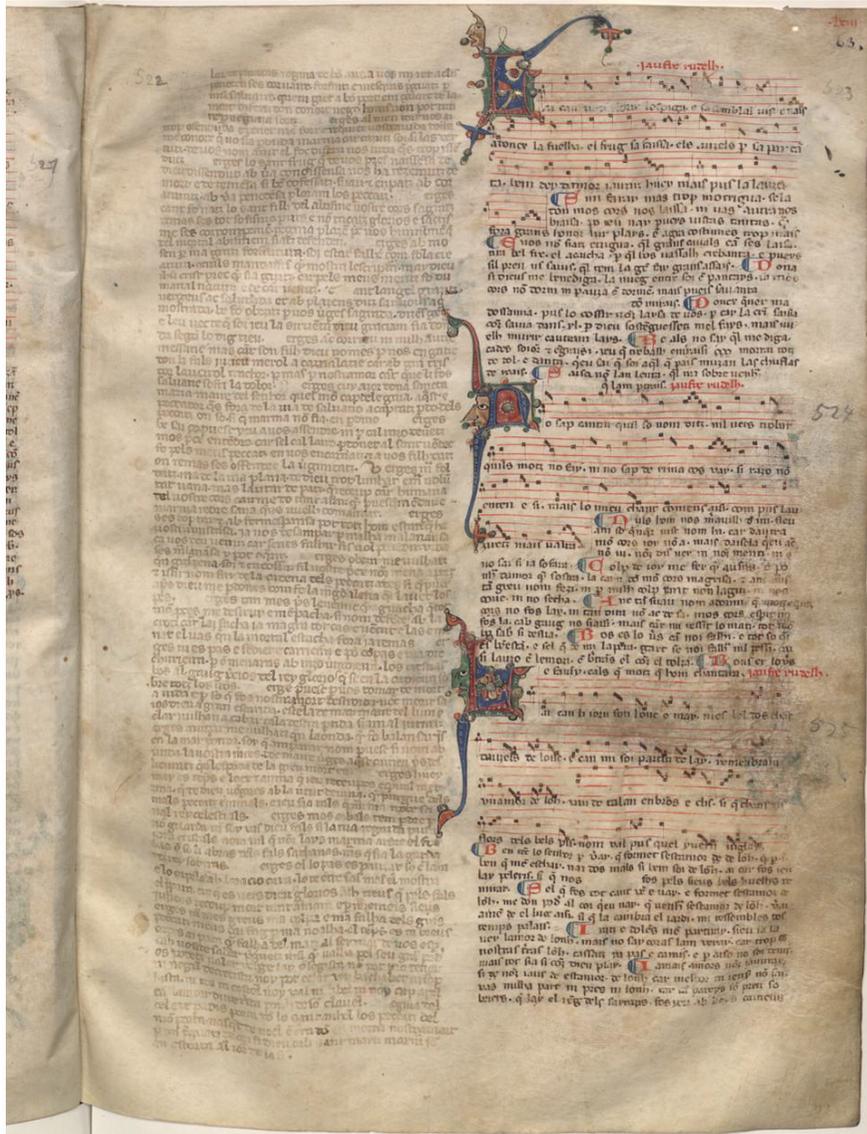


NOTE E PAROLE DI JAUFRE RUDEL



Jaufre Rudel è l’“inventore” della poetica dell’amore di lontano: l’idea di un amore che si nutre del desiderio e che non mira perciò all’appagamento, quanto piuttosto a gioire dello stato di non possesso dell’oggetto amato. Ma Jaufre Rudel, trovatore tra i più importanti della generazione che immediatamente succedette al “fondatore” Guglielmo IX, è anche un compositore raffinato, che, pur perseguendo obiettivi di levità e semplicità, non manca di rivendicare l’armonia dei propri componimenti, abilmente intessuti di testo e musica:

Non sa cantare chi non sa intonare melodie, né comporre poesie chi non sa fare versi, e non conosce il senso di una canzone chi non ne intende intimamente la “ragione”. È così che comincia il mio canto: quanto più l’ascolterete tanto più sarà bello.

La saldatura di parole e musica è resa immediatamente visibile, nel manoscritto, dalle notazioni musicali che accompagnano i testi di Jaufre Rudel (come quelli degli altri trovatori accolti in questo codice).

Canzoniere La Vallière, codice Fr 22534, XIV secolo. Incipit con notazione musicale di testi di Jaufre Rudel, folio 63r (Parigi, Bibliothèque nationale de France).

UN SONETTO DI GUIDO DELLE COLONNE



Guido delle Colonne, nato probabilmente a Messina nei primi decenni del 1200 e attivo intorno alla metà del secolo, incarna la figura tipica del poeta federiciano. Di formazione giuridica, è un funzionario pubblico e al contempo un raffinato rimatore, nelle cui poesie trovano posto tutti i temi e i moduli più cari alla Scuola. A sancire l'autorevolezza e l'importanza di questo autore, riconosciuto soprattutto per l'abilità tecnica e retorica, sono le tre citazioni che Dante gli riserva nel *De vulgari eloquentia*: accanto a Giacomo da Lentini, come esempio di poeta che si serve del volgare "illustre" (I, 12); tra gli autori di "cansiones illustres" (II, 5); insieme a grandi provenzali, francesi e stilnovisti, per la raffinatezza tecnica.

La pagina raffigurata unisce un sonetto di Pier delle Vigne, altro funzionario di corte ed esponente tra i maggiori della Scuola, e l'inizio di un sonetto di Guido. Essa testimonia della ormai avvenuta dissociazione tra parola poetica e musica: se i testi del trovatore Jaufrè Rudel erano accompagnati dalla notazione musicale, in questo caso essa è del tutto assente.

Sonetti di Pier delle Vigne e Guido delle Colonne, Banco Rari 217 (ex Palatino 418), folio 24r, XIII secolo (Firenze, Biblioteca nazionale).

IL MUSICO CASELLA



Renato Guttuso, Casella, *Purgatorio II*, 1970, acquerello.

Dante incontra il musico Casella nel II canto del *Purgatorio* (vv. 74 ssg.), sulla soglia della Montagna:

Soavemente disse ch'io posasse;
allor conobbi chi era, e pregai
che, per parlarmi, un poco s'arrestasse.

Rispuosemi: «Così com'io t'amai
nel mortal corpo, così t'amo sciolta:
però m'arresto; ma tu perché vai?».

«Casella mio, per tornar altra volta
là dov'io son, fo io questo viaggio»,
diss'io; «ma a te com'è tanta ora tolta?»

Notizie storiche di questo Casella non ne possediamo, fatta eccezione per l'intitolazione di un madrigale duecentesco: “Lemmo da Pistoia, Et Casella diede il suono”. Casella fu dunque un musicista che mise in musica i versi dei poeti toscani verso la fine del Duecento.

LA CANZONE



Botticelli, *Ritratto di Dante Alighieri*, 1490-95, olio e tempera su tela (Cologne, Gaspard Bodmer Collection).

Dante affronta il tema della *canzone* come genere poetico in *De vulgari eloquentia* II, VIII, per giungere alla conclusione che essa costituisce la più elevata tra le forme metriche. Questa esposizione dei problemi relativi alla forma-canzone lo conduce inoltre a un ragionamento che investe, nello specifico, il rapporto tra parola e melodia: «Inoltre bisogna discutere se venga chiamata canzone la costruzione di parole armonicamente disposte, o la modulazione melodica in sé. Al che osserviamo che la modulazione non viene mai chiamata canzone, ma “suono”, o “tono”, o “nota, o “melodia”. In effetti nessun suonatore di strumento a fiato o a tastiera o a corde chiama la sua melodia canzone, se non in quanto è sposata ad una canzone, mentre i produttori di parole armonicamente disposte definiscono le loro opere canzoni, e così pure, di fronte a tali sequenze di parole depositate in foglietti, anche senza nessuno che le reciti, parliamo di canzoni. E perciò risulta chiaro che la canzone non è altro che un'azione in sé compiuta di chi formula parole armonicamente disposte in vista della modulazione melodica: per cui sia le canzoni, di cui ora ci occupiamo, sia le ballate e i sonetti e tutte le sequenze verbali, in volgare o in lingua regolare, armonicamente disposte in qualunque metro, le definiremo canzoni».

LA LAUDA

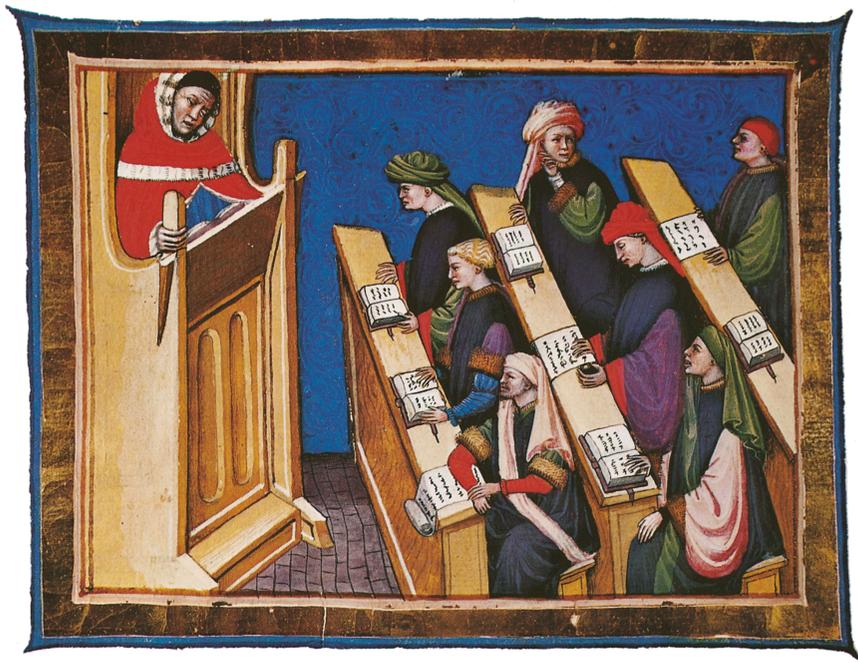


Manoscritto di un laudario del XIII secolo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana).

La lauda è un componimento poetico di argomento religioso e di carattere popolare, destinato al canto corale e generalmente musicato. La diffusione del genere, nato probabilmente tra Umbria e Toscana e pensato per l'esecuzione pubblica, di piazza, è testimoniata dalla sopravvivenza di importanti manoscritti, i *laudari*, in cui le laude sono raccolte. Fin dalla metà del Duecento, inoltre, soprattutto grazie all'attività di figure di primo piano, da Francesco d'Assisi a Guittone, la lauda valicò i limiti della cosiddetta poesia religiosa per svolgere un ruolo essenziale alle origini della poesia italiana. Nell'evoluzione del genere, e nel suo affinamento, presero corpo anche forme più articolate, di cui la "lauda drammatica" di Iacopone, quasi una rappresentazione teatrale a più voci, fornisce un autorevole esempio.

Molti dei laudari giunti fino a noi conservano la scrittura delle melodie, mentre le miniature che li illustrano ci lasciano intravedere quali fossero gli strumenti cui era affidato l'accompagnamento musicale: viole, liuti, salteri e trombe.

MUSICA E PAROLE



Lezione all'università di Bologna, miniatura del XII secolo (Graz, Akademische Druck).

Alcuni grandi filologi, da Gianfranco Folena (1920-92) ad Aurelio Roncaglia (1917-2001), hanno utilizzato la fortunata formula del «divorzio tra musica e parole»; osserva Roncaglia che «una delle più importanti, forse la più importante in assoluto, tra le novità che caratterizzano l'antica lirica italiana nei confronti dei suoi precedenti trovatoreschi (provenzali innanzitutto, ma anche francesi, e anche germanici) sia il mutato rapporto fra parola e musica», soprattutto «in dipendenza da condizioni socioculturali diverse da quelle d'Oltralpe» (Id., *Sul "divorzio fra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, IV, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di studi dell'Ars Nova Italiana del Trecento). Certamente la formazione dei nuovi poeti-funzionari giocò un ruolo determinante in questo senso. Essi non avevano frequentato, infatti, le scuole cattedrali o monastiche, in cui la musica sacra si imparava tra le arti del Quadrivio, né avevano vissuto nell'ambiente di quelle corti feudali in cui la musica profana, e i professionisti della musica, circolavano e risiedevano accanto ai grandi signori. Formatosi nelle scuole cittadine o nelle università, i poeti funzionari che costituirono l'ossatura della Scuola siciliana, mancavano delle conoscenze musicali che avrebbero permesso loro di curare anche la componente musicale delle loro canzoni.