

Forma
breve

a cura di
Daniele Borgogni,
Gian Paolo Caprettini
e Carla Vaglio Marengo

aAccademia
university
press



Il presente volume è uno degli esiti di un convegno internazionale che si è tenuto presso l'Università di Torino dal 7 al 9 aprile 2014.

L'idea di organizzare un convegno sulla "forma breve" è nata, da un lato, dalla rilevazione della costante presenza della forma breve in ogni epoca e ambiente culturale, attestata e documentata nel tempo, impegnata nella creazione di forme essenziali e minime di grande e illimitata potenzialità generativa; dall'altro, come segnalazione di un processo creativo, di un concetto operativo, di un 'fare' artistico in atto, che opera producendo, con inesauribile dinamicità e vigore, riscritture, ricombinazioni, incroci, ibridazioni e rifunzionalizzazioni dei suoi elementi costitutivi nei vari generi e modelli. Sempre ponendosi non quale episodica, occasionale e improvvisata creazione o esercizio di stile, ma piuttosto come necessario e strategico, spesso rivoluzionario, strumento di creazione artistica, a un tempo *unicum* e multiplo, "originale" e replica.

Con la convinzione che la dinamicità, la vitalità, l'insorgenza del nuovo e insieme la permanenza e la tenuta della forma breve come istanza ricorrente e ineludibile siano da sottoporre a una costante riconsiderazione e verifica critica, il convegno ha inteso offrire l'occasione per una rinnovata analisi e discussione, di cui il volume ora presentato è concreta testimonianza.

**Forma
breve**

aA

© 2016
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione settembre 2016
isbn digitale 978-88-99200-92-3
edizione digitale www.aAccademia.it/formabreve

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Teoria e tecnica della forma breve

Media brevitās? Ragionando di forma breve nella filosofia moderna

Enrico Pasini 3

La musa va di fretta

Bruno Pedretti 18

Commentare il mondo con la forma breve

Gino Ruozzi 25

Poetica delle forme brevi nella modernità francese

Fabio Scotto 41

Le «facezie» e la loro fortuna europea

Lionello Sozzi 55

«Di poche parole e di figure»: l'emblematica come forma breve

Daniele Borgogni 77

I colophon di Alessandro Scansani

Maria Teresa Giaveri 88

Risposte cognitive ed emotive durante la lettura di racconti di tipo diverso: un esperimento testuale

Aldo Nemesio 95
Maria Chiara Levorato
Lucia Ronconi

Il punto di vista nella *short story*

Ilaria Rizzato 109

aA

V

Varietà della forma breve

Letterature antiche

Scriptio breuior nel Lineare B: la forma breve nel greco miceneo

Tiziano Fabrizio Ottobriani 123

Un'anomala commemorazione della morte. Alcuni casi di rovesciamento del linguaggio funerario

Novella Lapini 130

Brevitas e narratio tra Cicerone e Quintiliano

Amedeo Alessandro Raschieri 141

Il discorso politico in Platone.

La forma breve e la virtù

Dina Micalèlla 152

Teofrasto e la γνῶμη tra *Retorica a Alessandro* e *Retorica* aristotelica

Annalisa Quattrocchio 164

Momenti brevi nei lunghi testi dei Padri latini: spunti di indagine partendo da Ambrogio

Stefano Costa 173

Apuleius per excerpta: la 'forma breve' motore della trasmissione dei *Florida*?

Francesca Piccioni 182

La "forma breve" come paradigma compositivo nella produzione scientifica di epoca tardoantica: il caso di Oribasio	Serena Buzzi	192
---	--------------	-----

Italianistica

«Alcuna novelletta per falle ridere»: la forma breve e la <i>delectatio</i> nella riflessione di un contemporaneo di Boccaccio	Irene Cappelletti	205
---	-------------------	-----

Scrittura breve, immagine, glossa: sperimentare forme in Boccaccio (e oltre)	Martina Mazzetti	215
---	------------------	-----

Forma breve e storiografia nel Medioevo. I generi minori del discorso esemplare nella cronachistica francescana	Marina Nardone	225
--	----------------	-----

I telegrammi di Eleonora Duse	Maria Pia Pagani	234
--------------------------------------	------------------	-----

Il tragico rovesciato: la <i>velocitas</i> umoristica di Achille Campanile	Elisa Martini	244
---	---------------	-----

«A dire il vero, quei foglietti...». Genealogia della forma breve ne <i>Il Porto Sepolto</i> di Ungaretti	Simona Tardani	254
--	----------------	-----

«Il pontecorvo ha capellatura corvina: e naso matematico». Scienza e cronaca nelle favole di Gadda	Francesca Romana Capone	263
---	-------------------------	-----

Poesia in forma breve: gli epigrammi di Pier Paolo Pasolini	Serena Sartore	277
--	----------------	-----

Prima delle <i>Einfache Formen</i>: le forme brevi nella <i>Wunderkammer</i> di Sanguineti	Clara Allasia Monica Cini Laura Nay	286
---	---	-----

Letterature straniere

Gli indovinelli dell'<i>Exeter Book</i>: il volto enigmatico della forma breve	Chiara Simbolotti	315
---	-------------------	-----

I <i>lais</i>: e la narrativa europea tra Medioevo e Rinascimento	Margherita Lecco	325
--	------------------	-----

Ampiezza nella brevità	Alberto Pelissero Gianni Pellegrini	337
-------------------------------	--	-----

La ricchezza dello haiku. Allusività e profondità nella poesia breve giapponese	Diego Rossi	353
--	-------------	-----

Forma breve e Lumi. Le sorprese dell'età di Lichtenberg	Giulia Cantarutti	363
--	-------------------	-----

I <i>Petits poèmes en prose</i> di Baudelaire, ovvero l'<i>idéal</i> della forma breve	Davide Vago	373
L'architettura della memoria. Figure e costruzione nelle miniature della <i>Berliner Kindheit</i> di Walter Benjamin	Antonio Castore	381
Dai poemi in prosa di Ivan Turgenev alle <i>flash stories</i> degli autori russi contemporanei: polifonia e dissoluzione del genere letterario	Nadia Caprioglio	391
«Le dicton est une seconde punition»: note sui <i>152 Proverbes mis au goût du jour</i> di Paul Éluard e Benjamin Péret	Lorenzo Bocca	399
I drammi brevi di Samuel Beckett e l'evoluzione della scena contemporanea	Laura Peja	408
<i>Towards Lessness</i>: sulle forme brevi di Samuel Beckett	Federico Bellini	418
<i>Laghukathā</i>: a short genre in contemporary Hindi literature	Alessandra Consolaro	428
Letteratura ispanoamericana e forma breve	Alex Borio	438
La forma breve ne <i>I detective selvaggi</i> di Roberto Bolaño	Erica Cecchinato	445
Microconto o sperimentazione poetica: la forma breve nelle <i>tisanas</i> di Ana Hatherly	Ivana Xenia Librici	454
La forma drammaturgica breve: il caso Jean Tardieu	Nicola Pasqualicchio	463
Il 'respiro intenso' della forma breve: il caso dei racconti di Anzia Yezierska	Simona Porro	475
Frammenti allo specchio. Metapoetica della brevità nel quaderno letterario: Charles Simic e Jordi Doce	Stefano Pradel	485
Forma breve. Durs Grünbein poeta-saggista	Silvia Ruzzenenti	494
La compressione dell'epica: presenza dell'<i>Iliade</i> nell'opera poetica di Michael Longley	Andrea Veglia	503
Arti e media		
La ballata, <i>forma brevis</i> nel <i>Capitulum de vocibus applicatis verbis</i>: «Verba applicata sonis» e «verba applicata solum uni sono»	Thomas Persico	517
Zefiro torna, e Monteverdi riscrive	Alberto Rizzuti	528

Istanti eterni, eternità in un istante: forme brevi tra Schubert e Webern	Elisabetta Fava	545
Il disegno come poetica del non-finito, principio del minimo	Piera Giovanna Tordella	556
Paul Klee: frammentato, non frammentario	Gianni Contessi	565
Formula 10 – La brevità come obbligo	Ivelise Perniola	573
La scena “minore” degli anni Duemila. Forme ed esempi di teatro breve in Italia	Silvia Mei	582
<i>Prosumer in Fabula</i>: le attrattive delle forme brevi di narrazione per immagini nei nuovi media	Francesca Scotto Lavina	591
I formati della serialità televisiva contemporanea. Logiche narrative e nuove forme brevi	Miriam Visalli	601
Breve senza fine	Gian Paolo Caprettini	610
Profili biobibliografici degli autori		615

**La ballata, *forma brevis* nel *Capitulum de vocibus applicatis verbis*: «Verba applicata sonis»
e «verba applicata solum uni sono»¹**

Thomas Persico

aA

Rispetto alla *cantio extensa*, ossia alla canzone pluristrofica già normata da Dante nel *De vulgari eloquentia*, la ballata italiana del Trecento vantava strutture ben più agili, capaci di favorire lo sviluppo di intonazioni musicali complesse e ricche delle innovazioni tipiche del primo periodo dell'Ars nova².

Questo genere formale, che potremmo definire *cantio brevis* in vista della sua assimilazione al più vasto genere della canzone, subì un'ulteriore contrazione durante il Trecento, quando furono preferiti testi monostrofici e mutazioni sempre più brevi, spesso costituite da due soli versi³. All'interno,

517

1. Questo scritto è rielaborazione della relazione presentata al Convegno "Forma Breve", Università degli Studi di Torino, 7-9 aprile. Ringrazio Maria Sofia Lannutti per i numerosi consigli offerti durante la stesura e Alberto Rizzuti per il confronto che ha seguito il mio intervento.

2. Nel caso della canzone "estesa" si ipotizzano intonazioni più semplici, sillabiche e recitative. Si vedano, a tal proposito, N. Pirrotta, *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista italiana di musicologia», I (1966), pp. 3-20. Cfr. V. Russo, *Dolce sono e prosopopea d'amore: "Ballata, l'voi" (VN, XII 10-15) "Sive cum soni modulatione [...] sive non" (DVE, II 8 4)*, «Filologia e critica», X (1985), n. 2-3, pp. 239-54: 245. Già Marrocco aveva osservato che, a fronte di una lunghezza massima di 8 o 10-12 versi dei componimenti intonati, i ben più numerosi versi della canzone avrebbero creato non pochi problemi al musico intonatore. Cfr. Th. W. Marrocco, *The enigma of the Canzone*, «Speculum», XXXI (1956), p. 711.

3. G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in A. Ziino (a cura di), *L'Ars Nova*

di questo genere fu elaborata una distinzione tra *ballate e soni sive sonetti* basata sia sul tema (le ballate «sono compilate per amore venereo»)⁴ e sulla prolissità della materia⁵, sia sulla tipologia di intonazione musicale, di cui non avremmo testimonianze d'inizio secolo se non grazie alle indicazioni contenute in un adespoto trattatello: il *Capitulum de vocibus applicatis verbis*. Questo brevissimo testimone teorico, poco più tardo rispetto della *Summa* di Antonio da Tempo⁶, offre alcuni suggerimenti indispensabili per comprendere le strutture musicali che accompagnavano madrigali, mottetti, ma anche *soni* e ballate⁷, due delle *formae breves* della lirica italiana delle origini la cui tradizione musicale è attestata solo a partire dal più tardo Codice Rossi 215⁸, primo testimone contenente cinque ballate monodiche⁹.

italiana del Trecento IV, Atti del terzo Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1978, pp. 107-47. Cfr. P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991, pp. 248-249. Cfr. A. Ziino, *Rime per musica e danza*, in E. Malato (a cura di) *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1955, pp. 455-529; L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano 1996.

4. Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, a cura di G. P. Caprettini, La Grafica, Verona 1993, p. 101.

5. I *soni sive sonetti* corrispondono alle ballate più prolisse, ossia quelle mezzane e grandi. N. Pirrotta, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 92-3; E. Abramov-van Rijk, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang 2009, pp. 75-77. La distinzione era ben nota anche a Filippo Villani, quando scriveva di Giovanni da Cascia. Filippo Villani, *Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Antenore, Padova 1997, II e xxv. Cfr. E. Malato, *Storia della letteratura italiana: il Trecento*, Salerno Editrice, Roma, 1995, p. 476.

6. Dopo lo studio di Santorre Debenedetti, Elena Abramov-van Rijk propone di datare il trattato dopo il 1332, in base alla citazione della Constitutio Omnem di Giustiniano (16 dicembre 533), maneggiata in primis da Antonio, giudice padovano. Cfr. S. Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, da «Studi Medievali», II (1906-7), pp. 79-80; E. Abramov-van Rijk, *Evidence for a revised dating of the anonymous fourteenth-century Italian treatise «Capitulum de vocibus applicatis verbis»*, «Plainsong and Medieval Music», XVI (2007), n. 1, pp. 19-30.

7. A proposito dei numerosi problemi musicali riguardo al repertorio lirico delle origini, si vedano: N. Pirrotta, *Poesia e musica*, in L. Pestalozza (a cura di), *La musica al tempo di Dante*, Unicopli, Milano 1988, pp. 291-305: 304; L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei versi italiani*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 86-93; M. S. Lannutti, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», XLIV (2011), pp. 55-67: 62-3.

8. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Rossi 215.

9. Per la ballata polifonica, è necessario attendere fino al Codice Reina (Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Frç. 6771). Pirrotta propone la datazione del Codice Rossi 215 entro il 1370. N. Pirrotta, *Il Codice Rossi 215 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Con*

Non è un caso, infatti, che solo i generi più brevi dei primi decenni del Trecento fossero associati a precise prassi musicali, a partire, ad esempio, dalle strutture proporzionali più adatte alle specifiche forme (*tempora de aere ytallico* e *tempora de aere gallico*), come testimonia lo stesso adespoto *Capitulum*:

Ballade sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia balantur.

Mottetti sunt cantus applicati verbis. [...] Fiunt enim ad unum et ad plures cantus.

Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam vocem et ire melodiando.

*Soni sive Sonetti sunt verba applicata solum uni sono*¹⁰.

Per comprendere il significato dell'*applicatio* di *canti* e *suoni* al testo verbale e per poter interpretare quanto scritto dall'Anonimo trattatista alla luce delle effettive possibilità esecutive del tempo, è necessario porre attenzione alle peritissime distinzioni effettuate durante l'illustrazione di ciascun genere lirico. Tali differenze sono fondate, principalmente, su due aspetti: l'esecuzione musicale attraverso canti o suoni e l'ordine nell'applicazione del testo musicale al testo verbale. *Ballade* e *soni* sono accomunati "dall'applicazione" del testo sul *sonus*, mentre *mottetti* e *mandrigalia* sono posti in relazione con il *cantus*. Inoltre, i *soni sive sonetti* sono accompagnati da un'unica linea melodica (*sono* singolare), mentre *mottetti*, *ballate* e *madrigali* sono associati a una pluralità di linee melodiche (*cantus*, *sonis* e *pluribus cantibus*). Tra *ballade* e *madrigali*, tuttavia, questa pluralità di linee melodiche è ben distinta, sia dal lessema che le identifica (*sonus* per il primo caso e *cantus* per il secondo), sia dal quantificativo *pluribus*, che, associato a *cantibus* per il madrigale, ne identifica la natura polifonica. Per le ballate *quae cantantur et coreizantur* l'Anonimo non descrive alcun processo di intonazione polifonica, compatibilmente con quanto è permesso ipotizzare sulla scorta del repertorio monodico contenuto nel Codice Rossi, il più antico testimone notato in area italiana, datato attorno al

i frammenti della fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati di Ostiglia, LIM, Lucca 1992; N. Pirrotta, *Ars Nova e Stil Novo* cit. Cfr. T. Sucato, *Il Codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, ETS, Pisa 2003.

10. Le citazioni sono tratte da S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., pp. 79-80.

1370, precedente al primo repertorio ballatistico polifonico ad oggi pervenuto, tràdito dal Codice Reina¹¹.

Anziché scrivere *plures cantus*, per non confondere la *multiplicitas sonorum* con la *multiplicitas cantuum*, l'Anonimo autore del *Capitulum* preferisce completare la definizione delle *ballade* rifacendosi al lessema *sonus*. Le testimonianze alle quali si fa usualmente riferimento per comprendere il particolare significato di tale scelta lessicale sono il Vat. Lat. 3214¹², dove compare la nota «Casella diede il sono» relativa al madrigale *Lontana dimoranza* di Lemmo Orlandi¹³, e le *Rime* di Franco Sacchetti¹⁴, dalle quali si evince un significato più neutro di *sonus*, riferito alla totalità del testo musicale, ma non alle sue parti costitutive. Il lessema in oggetto, tuttavia, fu tra i primi vocaboli ad essere riconosciuti come specificamente musicali, almeno a partire dai commentari carolingi al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, dove la distinzione con *tonus* («sonus est proprie in voce, tonus in spatio, scilicet inter duas cordas») ¹⁵ oltre a ricorrere variamente nelle chiose, completa il significato “discreto” di *sonus*, come Uguccone da Pisa chiarisce nelle *Derivationes*: «sonus -ni, quicquid aure auditur vel auditu percipitur»¹⁶, prossimo, secondo le analisi di Marie-Elisabeth Duchez al lessema *vox* in senso lato, a una sonorità meno connotata a livello teorico rispetto a *cantus*¹⁷. Si tratterebbe, cioè, di un

aA

11. Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds français Nouv. Acq. 6771. A tal proposito si veda N. Pirrotta, «Arte» e «non arte» nel frammento Greggiati, in A. Ziino (a cura di), *L'As Nova italiana del Trecento*, V, Enchiridion, Palermo 1985, pp. 200-16: 211.

12. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3214.

13. Riguardo al sonum di Casella, si vedano primariamente G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 176 e C. Di Fonzo, *Della musica e di Dante: paralipomeni lievi*, in *Scritti offerti a F. Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Società Dantesca Italiana, Firenze 1998, pp. 47-61.

14. Basti pensare ai numerosi musicisti che *dederunt sonum* nella raccolta lirica del Sacchetti. Franco Sacchetti, *Il libro delle Rime*, a cura di F. Brambilla Ageno, Olschki, Firenze 1990. Cfr. F. A. Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, EDT, Torino 1991, pp. 74-5.

15. La nota è contenuta nel ms. Leiden, Universiteitsbibliotheek, Voss. Lat. F. 48, f. 86r. M. E. Douchez, *L'émergence acoustico-musicale du terme "sonus" dans les commentaires carolingiens de Martianus Capella*, in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique VII*, Institut National de la Langue Française, Paris 1985, p. 114.

16. Uguccone da Pisa, *Derivationes*, a cura di E. Cecchini, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, vol. II, p. 1114.

17. Cfr. Iohannes Scotus Eriugena, *Annotationes in Martianum*, a cura di C. E. Lutz, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1939; I. Ramelli, *Tutti i commenti a Marziano Capella*, Bompiani, Milano 2006. «Les gloses de ce commentaire évolué témoignent de

processo di “scientificizzazione” del lessema in oggetto, che, come suggerito da Duchez, divenne uno dei primi concetti musico-scientifici del pensiero teorico occidentale, indicante una produzione sonora priva di parole (e in questo senso discostata dal *cantus*)¹⁸ testimoniata anche dai repertori laudistici più tardi studiati da Francesco Zimei¹⁹.

Anche lungo il Trecento, tuttavia, numerose sono le testimonianze di questi usi lessicali: oltre ai trattati di ritmica e di metrica coevi, anche nella *Commedia* dantesca, così come nel *Decameron* di Boccaccio, il *suono* si differenzia dal *canto* proprio per la mancanza di parole²⁰. L’«amoroso canto di Casella»,²¹ il «dolce canto» di Beatrice e tutte le occorrenze del termine nella *Commedia* fanno riferimento a un testo effettivamente cantato²²; il *suono*, invece, indica un fenomeno sonoro meno definito, privo di testo verbale²³. Così, nelle introduzioni e nelle conclusioni di giornata del *Decameron*:

l’assimilation complète, théorique et pratique, de la notion de son discret». M. E. Douchez, *L’emergence acoustico-musicale* cit., pp. 134-5. Leiden, Universiteitsbibliotheek, Voss. Lat. F. 48, f. 87r.

18. Anche la possibilità che il *cantus* del mottetto corrisponda al *cantus firmus* conferma l’esecuzione vocale della linea melodica *applicata verbis*.

19. Ampia è la documentazione studiata da Zimei (185 occorrenze dal 1475 al 1788) che contiene numerosi riferimenti alla terminologia oggetto di questo studio. Basti pensare «all’ingaggio [...] di strumentisti delle più svariate provenienze destinati con i loro soni a solennizzare [...] l’ottavario precedente le ricorrenze di maggio e di agosto». F. Zimei, *Dalle laude ai soni. Aspetti musicali della devozione aquilana a San Pietro Celestino*, in B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese (a cura di), «Et facciamo dolci canti». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, LIM, Lucca 2010, vol. I, pp. 143-5.

20. Si veda F. Facchin, *Suono e voce in Boccaccio*, in M. Zenari (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento VII*, LIM, Lucca 2009, pp. 255-276.

21. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano, 1966-67, *Purg.* II, 107.

22. Dante Alighieri, *La Commedia* cit., *Par.* XXVII, 3. Cfr. A. Fiori, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla “Commedia” dantesca*, da «Studi e problemi di critica testuale», LIX (1999), pp. 67-102; F. Mastromatteo, *Tra verbo e suono*, in G. De Matteis, *Dante in lettura*, Longo, Ravenna 2005, pp. 215-6; C. Cappuccio, *La «novità del suono» nell’esordio del Paradiso*, in C. Cattermole, C. De Aldama, C. Giordano (a cura di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del Convegno di Madrid (5-7 novembre 2012), La Discreta, Alpedrete 2014, pp. 253-70.

23. Basti pensare ai casi di scarsa intesa del testo verbale lungo il *Paradiso*: «una melode che mi rapiva, senza intender l’inno», dove *cantus* è sostituito con *melode*, più prossima a *sonus*. Si veda anche D. Heilbronn, *Concentus musicus: the creaking hinges of Dante’s Gate of Purgatory*, da «Rivista di Studi Italiani», II (1984), n. 1, pp. 1-15; 7. Cfr. M. Bandur, *Melodia / Melodie*, in H. H. Eggebrecht, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, F. Steiner, Freiburg, 1988.

Introduzione giornata I	Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare [...] a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare
Conclusione giornata I	Lauretta prestamente prese una danza, e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente
Conclusione giornata II	Menando Emilia la carola, la seguente canzone da Pampinea, rispondendo l'altre, fu cantata [...] Appresso questa, più altre se ne cantarono e più danze si fecero e sonarono diversi suoni
Introduzione giornata III	Divenuti più lieti su si levarono, e a' suoni e a' canti e a' balli da capo si dierono,
Conclusione giornata IV	Filostrato, io non intendo deviare da' miei passati, ma, sì come essi hanno fatto, così intendo che per lo mio comandamento si canti una canzone
Introduzione giornata V	Poi che alcuna stampita e una ballatetta o due furon cantate [...] non dimenticato il preso ordine del danzare , e con gli strumenti e con le canzoni alquante danzette fecero
Conclusione giornata V	E avendo già, con volere della reina, Emilia una danza presa, a Dioneo fu comandato che cantasse una canzone
Introduzione giornata VI	E questo con festa fornito, avanti che altro facessero, alquante canzonette belle e leggiadre cantate
Conclusione giornata VI	Ma il re, che in buona tempera era, fatto chiamar Tindaro, gli comandò che fuor traesse la sua cornamusa, al suono della quale esso fece fare molte danze
Introduzione giornata VII	Cominciarono a cantare, e la valle insieme con essoloro, sempre quelle medesime canzoni dicendo che essi dicevano
Conclusione giornata VII	Furono in sul danzare, quando al suono della cornamusa di Tindaro e quando d'altri suoni carolando . Ma alla fine la reina comandò a Filomena che dicesse una canzone
Conclusione giornata VIII	Dopo la cena al modo usato cantando e ballando un gran pezzo si trastullarono
Conclusione giornata IX	Si levarono a' balli costumati, e forse mille canzonette più sollazzevoli di parole che di canto maestrevoli, avendo cantate, comandò il re a Nefile che una ne cantasse a suo nome
Conclusione giornata X	E l'ora della cena venuta, con sommo piacere furono a quella, e dopo quella a cantare e a sonare e a carolare cominciarono; e menando la Lauretta una danza , comandò il re alla Fiammetta che dicesse una canzone , la quale assai piacevolmente così incominciò a cantare

Anche Antonio da Tempo nella *Summa* utilizza la medesima terminologia, scrivendo dell'azione, per i madrigali, di «compilare verba grossa et ipsa cantare et in [pastorum] tibiis sonare in modo grosso»²⁴, negli anni in cui l'Anonimo del *Capitulum* scriveva dei *soni* sui quali è "applicato" il testo di ballate e *soni sive sonetti*. Sia *cantus*, sia *sonus*, nell'ordine espositivo del *Capitulum*, risultano riferiti al testo musicale che, secondo Debenedetti²⁵, precederebbe la composizione del testo poetico in tre dei quattro casi²⁶. Se, infatti, *ballade, soni sive sonetti* e *mandrigalia* «sunt verba applicata soni/sono» vel «cantibus», per i mottetti il procedimento è opposto: «mottetti sunt cantus applicati verbis», con la precedenza dei *verba* sul *cantus*.

Il verbo *applicare*, ricondotto da Uguccione da Pisa all'azione di «plicis aptare»²⁷, mantiene un preciso significato nel quale poesia e musica sono giustapposte pur rimanendo distinte, come conferma il valore stesso di *plica* nel vocabolario tecnico musicale del Medioevo²⁸. Ma l'ipotesi di un'intonazione musicale preesistente e sovraordinata al testo poetico lascia non pochi dubbi, soprattutto se si analizzano i generi coevi d'Oltralpe. L'esempio forse più emblematico è quello dell'*e-stampida*, uno dei «dictatz no principals» trattati brevemente nelle *Leys d'amors* insieme alle composizioni destinate alla danza

24. A. da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977, p. 140.

25. Non credo possa aver senso ipotizzare una netta distinzione tra *sonus* e *cantus* sulla base dell'utilizzo similare nei quattro passi del trattatello. Se, infatti, si propendesse per la più tradizionale interpretazione di *sonus* come "intonazione musicale" in genere (dai numerosi «dedit sonum» già ricordati), non sarebbe così immediato il significato di *cantibus* per i *mandrigalia*, ben noto, invece, grazie all'illustrazione seguente: «quorum unus debet esse de puris longis et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam vocem et ire melodiano». S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., pp. 79-80.

26. S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., 1906-1907, p. 67. N. Pirrotta, *Ballate e «soni»* cit., p. 97.

27. «Plico -as, -cui vel -cavi, -citum vel -catum, plicas facere vel plicis aptare; unde hec plica -ce, et componitur cum sine et dicitur hic et hec». Uguccione da Pisa, *Derivationes* cit., p. 987.

28. Essa rappresenterebbe la «nota divisionis eiusdem soni in grave et acutum» (Franco da Colonia, *Ars cantus mensuratus*, a cura di G. Reaney e A. Gilles, in *Corpus scriptorum de musica*, XVIII, American Institute of Musicology, Roma, 1974, pp. 23-82: 41), già definita «signum dividens sonum in sono diverso», che, di nuovo, congiunge mantenendo una certa distinzione tra i suoni correlati. Anonimo di S. Emmeram, *De musica mensurata*, a cura di J. Yudkin, in *Music: Scholarship and Performance*, Indiana University Press, Bloomington 1990, pp. 64-228: 92.

e all'esecuzione strumentale²⁹: «Estampida ha respieg algunas vetz quant al so d'estruments»³⁰, che, in ogni caso, nei vari *puncta* ripetuti, rivela strutture ben più semplici rispetto alla tipica alternanza tra piedi, volta e mutazioni della ballata³¹.

L'*applicatio* del testo verbale alla melodia, che nel caso di ballata e *soni* resta priva di parole durante l'atto di composizione musicale, potrebbe piuttosto far riferimento alla necessaria rispondenza della struttura metrico-ritmica del testo poetico con l'intonazione. A tal proposito, basti pensare alla struttura dei componimenti lirici romanzi: la ballata, in particolare, necessitava di una precisa rispondenza melodica tra l'ultima parte della strofe (*volta*) e il ritornello (*ripresa*)³², comune, tra l'altro, anche ai *soni sive sonetti* descritti nel *Capitulum*³³. In vista della struttura ritornellata della *cantio brevis*, ossia della ballata, risulta cioè chiara la precedenza del *sonus* sul testo verbale: l'architettura del testo poetico necessitava dell'elaborazione del sistema ritmico e proporzionale tipicamente musicale che Dante aveva inteso come «numero che alla nota è necessario»³⁴, ossia di un modello strutturale ben preciso che rispettasse musicalmente la tipica conformazione ritornellata della ballata³⁵.

aA

29. P. Canettieri, «*L'empositio del nom*» e i «*dictatz no principals*»: appunti sui generi possibili della lirica trobadorica, in *Actes du IV Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, (Vitoria 22-28 Agosto 1993), Vitoria, Pau 1994, vol. I, pp. 47-60. Solo in alcuni casi (ad esempio l'estampida o il bal) il testo poetico è influenzato dalla struttura della melodia, mentre nella maggioranza dei testimoni «l'intonazione si applica al testo solo dopo la creazione». M. S. Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romanzo», XXXII (2008), n. 1, pp. 3-28: 26. Il secondo caso, quello dei bal, è così trattato nelle *Lays d'Amors*, in rapporto alla danza: «Encaras bals ha so mays minimat e viacier e mays apte per cantar amb estruments que dansa». J. Anglade (a cura di), *Las Lays d'Amors. Manuscrit de l'Académie des jeux floraux*, Privat, Toulouse 1919, vol. II, p. 185.

30. J. Anglade (a cura di), *Lays d'Amors* cit., vol. II, pp. 184-5.

31. A tal proposito si veda, T. J. McGee, *Medieval Instrumental Dances*, Indiana University Press, Bloomington 1990, pp. 8-9. Cfr. C. Parrish, *The Notation of Medieval Music*, Norton, New York 1959, pp. 184-186.

32. M. S. Lannutti, *Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza*, in F. Brugnolo e F. Gambino (a cura di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Unipress, Padova 2009, pp. 337-62: 338-9. Cfr. d'A. S. Avalle, *Alcune particolarità metriche e linguistiche della «Vita ritmica di San Zeno»*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di C. Segre, Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 11-37: 17-29.

33. S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., p. 80.

34. Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in Dante Alighieri, *Opere* II, Mondadori, Milano, 2014, II XI, 2, p. 294.

35. Dante stesso ammette di aver «rade volte» rispettato il *numerus*, ossia la proporziona-

Per i *soni sive sonetti*, che corrispondono al modello delle ballate grandi e mezzane³⁶, l'Anonimo segnala anche un'ulteriore distinzione *cantus-sonus* e, durante l'illustrazione della struttura ritornellata da eseguire «de qualicumque tempore volueris»³⁷, descrive le necessarie rispondenze tra la *volta* e la *ripresa*, interpretate, tuttavia, sulla base del significato “vocale” di *cantus*: «habent unam voltam proportionatam ad modum responsive et sic cantus responsive et volte de puncto ad punctum debent esse similes»³⁸.

Come segnala Pirrotta, nella ballata risulta chiaro il ruolo della *brevitas* nei confronti dell'effettiva applicazione della musica al testo poetico: le possibilità proporzionali e coloristiche tipiche del primissimo periodo arsnovistico risultano maggiori per i componimenti più brevi (*ballade*) e più generiche per i *soni sive sonetti* e per le *cantiones extensae*³⁹. In particolare, per quanto riguarda le ballate da intonare «de tempore perfecto et de aere ytallico, et in aliquibus locis vel punctis de gallico»⁴⁰, il *cantus* del testo poetico è giustapposto a più *soni* privi di parole («verba applicata sonis»), secondo il vocabolario più o meno tecnico comune anche ad

lità necessaria all'intonazione musicale, addirittura nella composizione di alcune *tornate*. Si tratta di un concetto “numerico” tratto da Aristotele (*Physica*, IV XI, 219b 1-2) e legato al concetto di proporzionalità e di temporalità, come Dante dichiara in *Convivio* IV II, 6. Dante Alighieri, *Convivio* cit., p. 550. A. Bufano, G. R. Sarolli, *Numero*, in *Enciclopedia Dantesca*, Treccani, Roma 1970. Cfr. M. Pazzaglia, *Dalla musica alla metrica*, in Id., *Il verso e l'arte nel 'De vulgari eloquentia'*, La Nuova Italia, Firenze, 1967, pp. 47-75: 84. Nel caso particolare di mottetti e madrigali, il processo risulterebbe opposto, permettendo al testo di precedere anche l'elaborazione di una struttura proporzionale metrico-ritmica comune. Antonio da Tempo, ad esempio, oltre a scrivere del *sonus grossus* confacente ai verba grossa del madrigale (A. da Tempo, *Summa* cit., p. 140), intende il processo musicale tipico del repertorio madrigalistico distinto dalla composizione poetica. Cfr. G. Inglese, R. Zanni, *Metrica e retorica del Medioevo*, Carocci, Bologna 2011, pp. 72-73; G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. vat. Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III (1982), pp. 159-252; M. Zenari, *Sul madrigale antico. Note morfologiche (con due esempi dal Panciatichiano 26)*, «Stilistica e metrica italiana», LXII (2004), pp. 131-60.

36. Anche Antonio da Tempo e Gidino indicano come diciture correnti le diciture *soni* e *sonarelli* per la ballate mezzane e grandi. N. Pirrotta, *Ballate e soni* cit., pp. 92-3.

37. Se per i *soni sive sonetti* si prescrive un'intonazione «qualicumque tempore volueris, simplici et mixto», per le ballate le indicazioni proporzionali sono più stringenti. S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., pp. 79-80.

38. S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., p. 80.

39. Per la *cantio extensa* pluristrofica, Pirrotta ipotizza un'intonazione sillabica e recitativa. N. Pirrotta, N. Pirrotta, *Ars Nova e Stil Novo* cit., p. 44; Id., *Ballate e soni* cit., p. 94.

40. S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., p. 79.

Antonio da Tempo⁴¹ e a Gidino da Sommacampagna, nella distinzione tra canto, danza e *sono*⁴². Nella ballata, dunque, *sono* e *canto* non sono alternativi, ma sono compresenti nell'intonazione musicale, come confermano anche gli affreschi di Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli (Sala Capitolare di Santa Maria Novella, 1365-1367)⁴³, ma anche la più antica *Allegoria del buon governo*, realizzata da Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena tra il 1337 e il 1339⁴⁴. Si tratta di due differenti componenti indispensabili nella ricezione della ballata quale *forma brevis* tra i generi con ritornello della lirica romanza.

41. Antonio da Tempo, *Summa* cit., p. 117. Cfr. E. Abramov-van Rijk, *Parlar Cantando* cit., pp. 75-6; F. Zimei, «Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore». *Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, «Studi musicali», I (2010) 2, pp. 313-44: 320-1.

42. «E queste ballate osia cançone sono cantate dale persone secondo lo sòno e canto dato a quelle; et in quanto elle sono cantate, elle sono appellate cançone». Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte* cit., p. 101.

43. S. Romano, *Andrea di Bonaiuto (o Bonaiuti o da Firenze)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma 1991. Cfr. F. K. B. Toker, *Florence Cathedral: The Design Stage*, «The Art Bulletin», LX (1978), n. 2, pp. 214-231: 215-7.

44. W. M. Bowsky, *A Medieval Italian Commune: Siena under the Nine, 1287-1355*, University of California Press, London 1981, pp. 23-84; Q. Skinner, *Ambrogio Lorenzetti e la raffigurazione del governo virtuoso*, in Id., *Virtù rinascimentali*, il Mulino, Bologna 2006, pp. 53-122; Id., *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXII (1999), pp. 1-28.

La ballata,
forma brevis
nel *Capitulum*
de vocibus
applicatis verbis

Figura 1
Andrea di Bonaiuto (1343-1377),
La Chiesa militante e la Chiesa
trionfante, Firenze, Chiostro di
S. Maria Novella, Cappellone
degli Spagnoli



527

Figura 2
Ambrogio Lorenzetti (1285-
1348), *Effetti del Buon Governo*,
Siena, Palazzo Comunale.

