



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN
TEORIA E ANALISI DEL TESTO

XXVIII CICLO

«Modulatio» e «Cantus»:
actio poetica e ars musica in Dante Alighieri.
Rassegna bibliografica e studio lessicografico

TUTOR

Chiar.mo Prof. Luca Carlo Rossi

CANDIDATO

Dott. Thomas Persico

Matricola 1000098

Bergamo
2016

Sommario

PREMESSA	V

PARTE I: RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

I. Dante e la musica: una rassegna bibliografica	3
1. La prima stagione della critica musicologica a Dante	4
2. L' <i>Ars Nova</i> e Casella: canto o finzione poetica?	8
3. Il periodo del “divorzio” tra poesia e musica: 1951-1990.....	12
4. «Dalla parte della musica»: nuove ricerche	19
II. Rassegna bibliografica ragionata.....	25

PARTE II: STUDIO LESSICOGRAFICO

Introduzione alla Parte II.....	197
I. Alcune note sulla terminologia musicale nel <i>De vulgari eloquentia</i>	201
1. Poesia “nuda” e poesia “vestita”: intonazione musicale e <i>modulatio</i>	202
2. I trattati musicali medievali e il problema terminologico in Dante	223
3. «Modulatio», «oda» e «cantus»: dalla <i>scientia</i> al «modus cantionum»	244
4. «Forma tractatus» della <i>Commedia</i> e origine del <i>cantus</i> nella <i>Vita Nova</i> ..	268
II. Tradizione lessicografica nella Lirica italiana delle Origini	295
1. Spoglio del <i>corpus</i> lirico delle Origini	296
2. «E per le note / di questa comedia»	330

III. Il «cantus» come dimensione performativa	349
1. Musica e prassi esecutive nella Firenze di Dante Alighieri.....	349
2. «Ballate sunt verba applicata sonis»: <i>sonus</i> , <i>cantus</i> e <i>plausus</i>	362
3. <i>Cantio extensa</i> e <i>cantio brevis</i> , cantica e canto	378
IV. Indizi conclusivi e nuove tracce di ricerca	401

BIBLIOGRAFIA, INDICI E APPARATI

Rassegna complessiva delle fonti citate.....	411
Indici e Apparati	467

Premessa

Da secoli siamo avvezzi a ripetere con svagata indifferenza il topos tradizionale dell'unità di poesia e musica, per il quale chiamiamo canto i versi del poeta e all'artefice stesso e alla sua arte assegniamo come attributi distintivi la lira e il plettro. Non ci basta a dare qualche più corporosa consistenza a quello che per noi è uno stanco traslato retorico la notizia, che pure abbiamo per certa, che i poeti dell'età classica veramente cantavano i loro poemi e ne accompagnavano il canto col suono di uno strumento a corde; non ci basta perché vivido è per noi soprattutto il nitore verbale di quegli aurei versi, perché ricca e pregnante è l'espressione poetica, mentre al confronto è labile e inconsistente il ricordo delle melodie che a loro si accompagnavano.¹

Così Nino Pirrotta esordiva nel saggio *Poesia e musica*, sintetizzando alcuni dei principali problemi esegetici che tuttora coinvolgono lo studio del repertorio poetico intonato. Non si trattava, tuttavia, di una provocazione, ma di una sentita necessità di mutamento nella prospettiva di ricerca nei confronti della poesia del Medioevo.

Se, ad oggi, si può dire diffusa e unanimamente accolta la sincretismo tra poesia e musica nella produzione oitana o occitana, non si può dire lo stesso per la lirica italiana delle Origini, ancora troppo ancorata alle forme pregiudiziali nei confronti della *scientia* e dell'*ars musica*. Anche se negli studi recenti sono state messe in discussione le fondamenta concettuali della scissione tutta italiana tra poesia e musica nella lirica delle Origini,² sono ancora troppo rari i tentativi sistematici di definire il ruolo e la funzione della musica nella trattatistica di Dante Alighieri.

In questo lavoro è proposta un'indagine del lessico tecnico-musicale adottato nel *De vulgari eloquentia*, comparato con il resto della produzione di Dante Alighieri. La prima parte è costituita da una rassegna bibliografica ragionata con sintesi conte-

¹ N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. I-II: I.

² Intanto, basti rimandare a G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», XVI (1951), pp. 3-26. Roncaglia rifocalizza la questione, mettendo in luce la scissione tra poeta e musicista nella lirica italiana delle Origini. A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1978.

nutistica dei contributi pubblicati dagli ultimi decenni dell'Ottocento a oggi riguardo al tema "Dante e la musica", escludendo, per necessità di delimitazione del *corpus* bibliografico, gli studi sulla ricezione musicale più tarda dei testi danteschi. Nella seconda sezione è proposto uno studio dei principali concetti musicali danteschi a partire dagli aspetti di natura prevalentemente lessicografica e teorica, analizzati insieme alla più generale contestualizzazione musicale della *Commedia* e alla rilettura critica dei contributi raccolti e sintetizzati nella prima parte di questo lavoro.

Il tentativo è dunque quello di proporre un'analisi sistematica filologica e musicologica delle principali problematiche teoriche che investono il rapporto tra testo poetico e testo musicale in Dante Alighieri, ampliabili, tuttavia, all'intero *corpus* della lirica italiana delle Origini.

PARTE I

Rassegna bibliografica

CAPITOLO I

Dante e la musica: rassegna bibliografica

La prima parte di questo lavoro è dedicata allo studio della produzione scientifica pubblicata tra gli ultimi decenni del secolo XIX (gli anni della nascita della musicologia),¹ fino al mese di settembre 2015. Il tentativo di raccogliere nel modo più capillare possibile articoli in rivista, volumi miscellanee, monografie e voci bibliografiche dedicate al tema “Dante e la musica” è parso fin da subito propedeutico al lavoro interpretativo che sarà presentato nella seconda parte.

Come già anticipato nella Premessa, l'indagine bibliografica è limitata ai soli contributi rivolti ai molteplici aspetti della “musica dantesca”, tralasciando i numerosi studi sulla ricezione musicale più tarda delle *Rime* e della *Commedia*. Prima, tuttavia, di presentare il catalogo bibliografico, è importante tracciare un breve profilo della storia degli studi, almeno a partire da Carducci, il primo che si sforzò di delineare «l'evolversi della ricezione della poesia musicata fra Due e Trecento»² grazie

¹ Gli anni della nascita della musicologia vedono la pubblicazione dei primi saggi dedicati univocamente alla musica in Dante. Dopo secoli di indagini multidisciplinari, solo nel 1885 Adler divide lo studio della musicologia in due differenti sfere disciplinari: la musicologia storica e la musicologia sistematica. G. ADLER, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», I (1885), pp. 5-20. Cfr. G. HAYDON, *Introduction to Musicology. A Survey of the Fields, Systematic & Historical, of Musical Knowledge & Research*, New York, Prentice Hall, 1941; R. PARNCUTT, *Breve storia della musicologia multi- e inter-disciplinare*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», X (2005) 2, pp. 10-14. Si danno, una volta per tutte, le abbreviazioni utilizzate per i rimandi alle opere dantesche: *VN* (*Vita Nova*, a cura di G. Gorni, in Dante Alighieri, *Opere* I, Milano, Mondadori, 2011), *Conv.* (*Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Le Lettere, Roma 1995), *Rime* (*Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002), *DVE* (*De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, in *Opere minori: De vulgari eloquentia, Monarchia, Epistole, Egloghe, Questio de aqua et terra*, II, Ricciardi, Napoli 1979), *Inf.*, *Purg.*, *Par.* (GIORGIO PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Mondadori, Milano 1966-1967).

² G. CAPOVILLA, *Il saggio carducciano 'Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV'. Alcuni presupposti*, in *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia e D. Restani, Roma, Torre D'Orfeo, 1996, pp. 339-352: 341.

allo studio dei manoscritti notati pervenuti e alle biografie di musicisti e cantori contenute nei testimoni storiografici e letterari disponibili all'epoca.

1. La prima stagione della critica musicologica su Dante

Nel 1890 Carducci pubblica il saggio *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, un contributo di eccezionale importanza dal punto di vista storico che, già sul finire dell'Ottocento, sintetizza l'evoluzione degli studi filologici in direzione multidisciplinare.³ Partendo dalle biografie di musicisti fiorentini contenute nel *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* di Giovanni Villani, dagli indizi che potevano apprendersi dalle prime sillogi liriche italiane delle Origini⁴ e dai primi studi musicologici fondati da Antonio Cappelli sull'analisi del ms. Modena, Bibl. Estense, α.M.5.24,⁵ Carducci produce uno studio che resterà indispensabile anche per la critica più tarda.

All'interno del saggio è infatti proposta la prima analisi sistematica delle fonti letterarie e musicali del secolo XIV sulle tracce del madrigale antico. Così, proprio riguardo a Dante e Petrarca, scrive:

La ragion poetica della *Commedia* e del *Canzoniere*, i due fondamenti dell'arte nostra, non potrà intendersi intiera, che non ricerchi anche gli esperimenti de' contemporanei. Veramente ciò non può né deve importare a tutti: ma tornerà gradito a chi non si creda tanto meglio civile quanto più ignorante delle lettere patrie, vedere in quali condizioni trovassero l'arte l'Alighieri e il Petrarca, sino a qual punto ne accettassero i modi e le forme attuali, come le avanzassero, compiessero, rinnovassero. [...] Ed è utile a considerare come la poesia sapesse far ritratto fedele dei concetti e degli affetti del tempo, qual parte avesse negli istituti della vita.⁶

Si tratta di una fiducia ben riposta che testimonia la nascita dell'interesse per la cultura del Due-Trecento e, in particolare, per il connubio tra poesia e musica in

³ G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, «Nuova Antologia», XV (1870), pp. 5-30. Riguardo all'importanza degli studi carducciani, oltre al citato studio G. CAPOVILLA, *Il saggio carducciano* cit., si veda anche P. BESUTTI, *Il trecento italiano: musica, "musicabilità", musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, a cura di G. Salvetti, Rimini, Guerini, 1994, pp. 83-97.

⁴ Molti dei testi musicali in esse contenute sono stati raccolti in F. TRUCCHI, *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, Prato, Guasti, 1846.

⁵ A. CAPPELLI, *Le poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici, con un saggio sulla musica dei tre secoli*, Modena, Cappelli, 1866.

⁶ G. CARDUCCI, *Di questa raccolta e degli autori compresi*, in Cino da Pistoia, *Le Rime*, a cura di F. Martini, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1862, pp. 11-12.

quel «mondo» anacronisticamente «galante».⁷ Non stupisce che, spinti dalla curiosità per i numerosi riferimenti musicali contenuti nella *Commedia*, furono proprio i letterati ad avvicinarsi allo studio dei componimenti poetici trãditi nei codici musicali dei secoli XIV e XV. Nel periodo, cioè, in cui cresceva l'interesse per la cultura toscana del Trecento e negli anni nei quali venivano pubblicate le principali fonti letterarie del periodo (dal *Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato, fino all'edizione *Del reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino),⁸ Antonio Cappelli trascriveva i testi lirici di alcune delle composizioni con notazione musicale contenute nel già citato Codice di Modena, segnalandone in prefazione i compositori e le relative biografie in sintesi.⁹

Negli anni in cui sorgeva l'interesse per la cosiddetta «poesia per musica» cresceva anche l'interesse nei confronti della musica di Dante. Così, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, si diffondono diversi studi sul canto di Casella (*Purg. II*), ritenuto una vera e propria testimonianza autobiografica «to prove his love of music, the episode of Casella were enough, even without Boccaccio's testimony».¹⁰ Tra il 1899 e il 1902 Giuseppe Lisio e Giuseppe Albini presentano due *Lecturae Dantis* dedicate a *Purg. II*,¹¹ Camille Bellaigue scrive uno dei primi articoli interamente dedicati alla musica nella *Commedia* e Arnaldo Bonaventura pubblica, con il volume *Dante e la musica*, la prima vera indagine sistematica sul concetto dantesco di musica.¹²

⁷ P. BESUTTI, *Il Trecento italiano* cit., p. 85: «Nonostante la disinvoltura, ai nostri occhi scarsamente scientifica, il saggio resta importante poiché fornisce, oltre a originali riflessioni sul versante poetico, una sistemazione delle conoscenze poetico-musicali fino a qual momento acquisite sull'argomento».

⁸ GIOVANNI DA PRATO, *Il paradiso degli Alberti*, a cura di A. Wesselofski, Bologna, G. Romagnoli, 1867; FRANCESCO DA BARBERINO, *Del reggimento e costumi di donna*, secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano, a cura di C. Baudi di Vesme, Bologna, G. Romagnoli, 1875. La situazione era ben differente nel caso delle raccolte novellistiche. Basti pensare alle *Novelle* di Franco Sacchetti, più volte pubblicate tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del successivo: G. D. POGGIALI, *Delle novelle di Franco Sacchetti cittadino fiorentino*, Londra, R. Bancker, 1795; FRANCO SACCHETTI, *Novelle*, Milano, G. Silvestri, 1815.

⁹ A. CAPPELLI, *Le poesie musicali* cit., p. 6: «Le poesie italiane I a VII, e così le undici francesi colle tre latine dal n. XXXI al XLIV, trassi da un codice della Biblioteca palatina di Modena (n. 568 di ca.) il quale è in piccolo foglio membranaceo colla notazione in nero e rosso a rombo acuto e con iniziali a vari colori ed oro, scritto per mano diversa dalla fine del sec. XIV alla prima metà del XV».

¹⁰ J. RUSSELL LOWELL, *Dante*, «Annual Report of the Dante Society», V (1886), pp. 15-38.

¹¹ G. LISIO, *L'incontro delle ombre con Dante*, Firenze, Olschki, 1899; G. ALBINI, *Lectura Dantis. Il canto II del Purgatorio*, Firenze, Sansoni, 1902.

¹² C. BELLAIGUE, *Dante et la musique*, «Revue des deux mondes», XIII (1903) 1, pp. 67-86; A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, R. Giusti, 1904.

Bonaventura introduce tutti gli spunti di indagine possibili, dal concetto di armonia e di proporzione nelle opere minori di Dante, fino all'analisi completa dello sviluppo musicale nella *Commedia*. Dedica così un capitolo a ognuna delle principali sezioni della produzione dantesca: dopo una premessa storico-metodologica, introduce il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, per poi giungere alle tre cantiche della *Commedia*. Concludono il volume due appendici che dimostrano la profonda indagine compiuta: un indice di tutti i *loci* musicali di tutte le opere di Dante e un indice della terminologia musicale adottata nella *Commedia*. I due strumenti di consultazione elaborati da Bonaventura corrispondono a due dei principali problemi interpretativi che accompagnano la critica musicologica e filologica attraverso i decenni: il motivo di una così massiccia presenza della musica nella *Commedia* (compreso il ruolo della musica nei *curricula studiorum* del tempo) e il significato del vocabolario tecnico adottato nel *De vulgari eloquentia*.

L'interesse nei confronti della cosiddetta poesia per musica aumenta con gli anni e, a partire dai primi anni del Novecento, si diffondono numerosi tentativi di analisi finalizzati a indagare la reale conformazione della poesia come «constructio verborum armonizatorum» (*DVE* II VIII, 5) frutto della compresenza delle sicenze dell'*elocutio* con la musica. Tuttavia, proprio in questo clima di fervido interesse nei confronti della neonata musicologia e dei legami che essa avrebbe potuto intrattenere con la filologia, nel 1924 Enrico Favilli postula una netta scissione tra le prassi musicali italiane e quelle occitane:¹³

I trovatori di Provenza, erano non solo poeti ma anche compositori; essi stessi si accompagnavano col liuto le proprie canzoni. Dei nostri antichi poeti noi non sappiamo se avessero ereditato le stesse attitudini, ma è certo che scrivevano per la musica e più di una volta troviamo notato nei manoscritti, accanto al nome del poeta, quello del compositore. Era dunque già spezzata quella unità di Musicista e Poeta, e non era ormai necessario che questo s'intendesse di musica.¹⁴

Dunque, in Provenza il poeta era anche autore della melodia, mentre in Italia le due figure restavano distinte non solo sul piano pratico-esecutivo ma anche sul pia-

¹³ Per la postulazione di una separazione tra poesia e musica bisognerà attendere G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* cit. ristampato poi in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 176 e in G. BARBARISI, C. BERRA, *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, Milano, LED, 1992, pp. 57-85. Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento* IV, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1978, pp. 365-97.

¹⁴ E. FAVILLI, *Dante e la musica nella Divina Commedia*, in *Compendio di storia della musica*, Piacenza, C. Tarantola, 1924, pp. 229-261: 232.

no teorico: non era più necessario, insomma, che il poeta conoscesse la musica, come se il legame fra le due arti fosse un residuo vestigiale di una tradizione anteriore mantenuta viva solamente nei repertori transalpini. La corrispondenza tra le figure di poeta e di musico era, in verità, solo occasionalmente verificabile anche nella tradizione occitana: come vedremo più avanti, l'unità di poesia e musica è da considerare come frutto di due momenti separati e fondati su un unico procedimento comune di armonizzazione e di disposizione delle parti.¹⁵

Sul versante critico opposto (più favorevole al legame genetico tra poesia e musica), negli anni Trenta sono pubblicati i primi studi organologici applicati alla *Commedia*, a partire dall'interpretazione della "immagine uditiva" che Dante offre in *Purg.* IX, 139-145, in uno dei *loci* musicali in assoluto più dibattuti:

Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e *Te Deum laudamus* mi pareva
udire in voce mista al dolce suono.
Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch'io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea
ch'or sì or non s'intendon le parole.

I due problemi principali che riguardano l'esegesi del passo sono legati al significato di «organi» e dall'identificazione della fonte del «dolce suono». Così, Renato Lunelli e Michele Barbi, assumendo ben distinte posizioni, concordano sul significato "strumentale" della terminologia adottata da Dante: gli «organi» sarebbero proprio quegli strumenti musicali ben diffusi all'epoca e il «dolce suono» sarebbe prodotto, di conseguenza, dai cardini del portone purgatoriale (seconda fonte sonora evocata).¹⁶

¹⁵ A tal proposito si veda M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409, in Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 158-159. Machaut è, forse, l'unico caso di una così alta commistione di musica e poesia. Per Machaut, *scens* «è la struttura formale e proporzionale». *Rethorique* corrisponde con l'«habitus partium» dantesca e *musique*, corrispondente nel *De vulgari eloquentia* alla *modulatio*, è intesa come «realizzazione sensibile» del fenomeno musicale. «La differenza tra Dante e Machaut sta nel fatto che Machaut è un musicista in grado di provvedere personalmente al rivestimento musicale dei propri componimenti, che viene addirittura integrato nel primo dei prodotti scrittori compiutamente concepito come *opera omnia* di un autore». M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», XLIV (2011), pp. 55-67: 57-58.*

¹⁶ R. LUNELLI, *Note sulle origini dell'organo italiano*, «Note d'Archivio per la storia musicale», III (1933), pp. 212-232. Cfr. M. BARBI, *Per una più precisa interpretazione della "Divina Commedia"*, «Pro-

Si tratta cioè di contestualizzare il ruolo della musica e delle prassi esecutive d'inizio Trecento a partire dalla testimonianza letteraria dantesca, la prima, in verità, a offrire un quadro sufficientemente completo delle consuetudini musicali dei primi anni del secolo XIV. Questo tipo di ricerche musicologiche proseguono anche negli anni successivi, con gli studi di natura medico-fisiologica di Guglielmo Bilancioni¹⁷ e con il diffondersi di diversi indirizzi d'indagine sul rapporto tra poesia e musica nella produzione dantesca, dagli studi di Ugo Sesini, di John Freccero, fino a Stefania Plona¹⁸ e al grande dubbio che coinvolge l'interpretazione dei concetti fondanti del rapporto tra poesia e musica nel Medioevo: se Casella mai avesse cantato?¹⁹

2. L'Ars Nova e Casella: canto o finzione poetica?

Dall'inizio del Novecento si afferma in Europa lo studio dell'*Ars Nova* e, con esso, l'interesse nei confronti del rapporto tra testo poetico e melodia nella lirica italiana delle Origini. Dopo le prime escursioni teoriche e metodologiche di Hugo Riemann, colui che coniò il termine *Ars Nova* per indicare il contesto musicale contrapposto all'*Ars antiqua* (o *ars vetus*),²⁰ si assiste alla riformulazione critica del rapporto tra poesia e musica e all'identificazione dei musicisti citati negli scritti danteschi, dalle *Rime* alla *Commedia*. Tra questi personaggi, la cui consistenza storica è stata spesso messa in dubbio, oltre al Lippo identificato con l'Amico di Dante, con Lapo degli Uberti o con un Lippo *musicus*,²¹ il primo musicista capace di attirare l'attenzione degli esegeti è Casella.²² Dal 1953, infatti, si assiste alla diffusione della

blemi di critica dantesca», I (1934), pp. 197-304: 223 «i battenti della porta sono *sonanti*, IX, 135 e n'abbiamo riconferma in principio del canto X».

¹⁷ G. BILANCIONI, *A buon cantor buon citarista. Rilievi di un otologo sul suono e sulla voce nell'opera di Dante*, Roma, A. F. Formiggini, 1932.

¹⁸ U. SESINI, *Come cantarono i maestri di Dante*, «Convivium», IX (1937) 4, pp. 424-430; J. FRECCERO, *Casella's Song*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», XCI (1939), pp. 73-80; S. PLONA, *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», MCCMXXXIII (1953), pp. 93-96.

¹⁹ Si tratta della provocazione, più che della tesi, di S. PLONA, *Forse Casella* cit., pp. 93-96.

²⁰ H. RIEMANN, *Florentz, die Wiege der Ars Nova*, in ID., *Handbuch der Musikgeschichte*, II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920, pp. 294-305.

²¹ Anticipo alcuni dei contributi cardine per la definizione del problema: M. PAZZAGLIA, *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970; M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto)* in Niccolò de' Rossi, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-6; G. GORNI, *Lippo amico*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-98; I. MAFFIA SCARIATI, «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi»: su un'intricata questione attributiva, da «Studi e problemi di critica testuale», LXIV (2002), pp. 5-61.

²² Basti pensare alle numerose *Lecturae Dantis* esclusivamente dedicate a *Purg.* II dal saggio di G. LISIO, *L'incontro delle ombre con Dante*, Firenze, Olschki, 1899 fino ai saggi d'inizio Novecento. Si vedano, ad esempio, G. LIPPARINI, *Il canto II del Purgatorio*, in *Studi critici in onore di G. A. Cesareo*, Pa-

tesi di Stefania Plona, «forse Casella non cantò», che già dalla titolazione avrebbe voluto risolvere (in maniera forse troppo superficiale) i problemi musicali relativi all'intonazione della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* in *Purg. II*.²³

La questione, che comunque porta a una reinterpretazione completa del concetto dantesco di musica, acquista dimensioni ben più significative alla luce della tesi sostenuta da Gianfranco Contini nel 1951:

Solo occorre pensare che i rimatori detti siciliani si diffondono in modo provabile (non dico probabile) attraverso un archetipo già toscano, dove già li seguivano autori toscani: [...] ciò vuol dire che la loro lingua era facilmente toscanizzabile, fin dall'inizio passibile d'uso universale; e tal merito viene loro ad aggiungersi all'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, di aver in tutto disgiunto la poesia dalla musica, talché del connubio antico rimane unica traccia fossile l'intercambiabilità delle stanze; [...] e con questo instaurano il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica che la collaborazione d'un qualche «magister Casella» («sonum dedit») a libretti più che mai autonomi sopraggiunge semmai perentoriamente a sancire.²⁴

Il «merito tanto vivace» dei Siciliani di disgiungere poesia e musica richiama l'intuizione di Enrico Favilli riguardo a quella «spezzata unità» (invero poligenetica) tra poeta e musicista nel repertorio lirico italiano delle Origini.²⁵ Grazie all'intuizione di Contini e, prima di lui, alle riflessioni di Vincenzo de Bartholomaeis,²⁶ oltre alla scissione tra poeta e musicista, si diffonde negli studi filologici e letterari l'idea di un vero e proprio divorzio tra poesia e musica che, come vedremo, troverà un tentativo di mediazione solamente negli anni Settanta a partire dal saggio di Aurelio Roncaglia.²⁷

Gli studi musicologici e metrici proseguono, tuttavia, considerando ancora valida l'unione di poesia e musica; durante gli anni Cinquanta e Sessanta, ad esempio, molti sono gli studi dedicati all'analisi dei generi formali adottati da Dante, dalla ballata alla canzone,²⁸ correlati al significato di poesia come «fictio rethorica musicaque

lermo, G. Priulla, 1924, pp. 240-53; L. TONELLI, *Il canto II del "Purgatorio"*, «Il Giornale dantesco», XXXIV (1931), pp. 141-67; J. FRECCERO, *Casella's Song* cit., pp. 73-80.

²³ S. PLONA, *Forse Casella* cit., pp. 93-96.

²⁴ G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua* cit., p. 66.

²⁵ E. FAVILLI, *Dante e la musica* cit., p. 232.

²⁶ V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, SEI, 1943.

²⁷ A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio"* cit., pp. 365-397.

²⁸ T. W. MARROCCO, *The Ballata. A Metamorphic Form*, «Acta Musicologica», XXXI (1959) 1, pp. 32-37; ID., *The enigma of the Canzone*, «Speculum», XXXI (1956), pp. 704-13.

poita» (*DVE* II IV, 2),²⁹ frutto cioè della fusione di approcci estetici afferenti a svariate discipline, dalle *artes sermocinales* del trivio, fino alla musica (o armonia).³⁰ Così, durante gli anni nei quali prendevano avvio le indagini sulle melodie trādite nel Codice Rossi 215 e nel Codice Reina (Paris, Bibl. Nat., Nov. Acq. Frç. 6771),³¹ Alfredo Schiaffini e Gioacchino Paparelli si occupano dei lemmi danteschi *fictio* e *poita*, delineando un quadro quanto più completo possibile sui problemi esegetici che rendevano difficoltosa l'interpretazione di *DVE* II IV, 2.³²

Nello stesso periodo, inoltre, Mario Marti e Vittorio Russo riportano l'attenzione anche sul canto di Casella che, di fatto, dovette poter cantare la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*:³³ «nulla di quanto affermato nella *Commedia* è intenzionalmente inesatto», ragione per cui non si può escludere a priori l'importanza dell'intonazione musicale di *Purg.* II in un poema fondato su una ponderatissima costruzione morale.³⁴ Nello specifico caso del rapporto di Dante con la musica varie sono le testimonianze che confermano la possibilità e la plausibilità teorica e pratica

²⁹ Cfr. F. DI CAPUA, *Insegnamenti retorici medievali e dottrine estetiche moderne nel De vulgari eloquentia di Dante*, Napoli, L. Offredo, 1945; G. PAPARELLI, *La definizione dantesca della poesia*, «Filologia Romanza», VII (1960), pp. 1-83; R. MONTEROSSO, *Musica e poesia nel De vulgari eloquentia*, in *Dante*, Atti della giornata internazionale di studio per il VII centenario (Ravenna, 6-7 marzo 1965), a cura della Società di Studi Romagnoli, Faenza, Lega, 1965, pp. 83-100.

³⁰ Intanto, basti rimandare a C. FROVA, *La musica nell'insegnamento delle arti liberali. I trattati di Sant'Agostino e Boezio*, «Benedictina», XXXIII (1985), pp. 73-80.

³¹ U. SESINI, *Il canzoniere musicale trecentesco del Cod. Vat. Rossiano 215*, «Studi Medievali», XVI (1943-1950), pp. 212-36: 224. Cfr. F. LIUZZI, *Musica e poesia del Trecento nel codice Vatica Rossiano 215*, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1937. G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1970, pp. LXXIII-LXXIV. Cfr. N. PIRROTTA, *Il Codice Rossi 215: Studio introduttivo ed edizione in facsimile*, Lucca, LIM, 1992, p. 39. Per quanto riguarda il Codice Reina, si vedano K. VON FISCHER, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Nov. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, «Musica Disciplina», XI (1957), pp. 38-77 e il più aggiornato studio di J. NÁDAS, *The Reina Codex revisited*, in *Essays in Paper Analysis*, a cura di S. Pector, Washington, Folger, 1987, pp. 69-114. Questo secondo testimone manoscritto contiene le prime testimonianze di ballate polifoniche italiane. Questo dato è indispensabile anche per la datazione del Codice Rossi. N. PIRROTTA, «Arte» e «non arte» nel frammento Greggiati, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, a cura di A. Ziino, V, Enchiridion, Palermo, 1985, pp. 200-16, p. 211. Cfr. ID., *Il Codice Rossi 215 cit.*, p. 39; T. SUCATO, *Il Codice Rossiano: madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa, ETS, 2003.

³² A. SCHIAFFINI, «Poesis» e «poeta» in *Dante*, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, a cura di A. G. Hatcher e K. L. Selig, Bern, Francke, 1958, pp. 379-89; G. PAPARELLI, *La definizione dantesca della poesia cit.*, pp. 1-83.

³³ M. MARTI, *Il canto II del Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1963. Cfr. M. MARTI, *La tematica del canto di Casella*, in ID., *Dal certo al vero: studi di filologia e storia*, Roma, dell'Ateneo, 1962, pp. 75-100.

³⁴ M. MARTI, *Il canto II cit.*, p. 258. Cfr. I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione: l'amore di Casella, Casella, di Carlo Martello e le canzoni del Convivio II e III*, in *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, a cura di P. Cipriano, P. Di Giovine, M. Mancini, Roma, Il Calamo, 1994, pp. 535-555: 542.

dell'intonazione; ad esempio, secondo Boccaccio, nel *Trattatello in laude di Dante* ripreso anche da Francesco Filelfo, Leonardo Bruni e Giannozzo Manetti.³⁵

[Dante] Sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe sua usanza; e assai cose, da questo diletto tirato, compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire.³⁶

Gli amici "cantatori" di Dante dovrebbero corrispondere, almeno in parte, con i musicisti ricordati da Niccolò de' Rossi nel sonetto *Io vidi ombre e vivi al paragone*: Casella, Guercio, Quintinello e poi Lippo, Mino d'Arezzo, Segna, Marchetto e Confortino, musicisti dell'*Ars Nova* che, stando ai testimoni letterari ad oggi pervenuti, avrebbero potuto conferire l'intonazione (come vedremo, la *vesta*) alle "pulcelle nude" elaborate da Dante o dai poeti coetanei.³⁷

Negli anni di incubazione e sviluppo di questi studi inizia però ad affermarsi una duplice tendenza critica negli studi danteschi: l'analisi dei primi testimoni manoscritti dell'*Ars Nova* italiana (ben più tardi, invero, rispetto a Dante) da un lato rafforza gli indirizzi di ricerca rivolti all'analisi delle implicazioni musicali nel repertorio lirico italiano delle Origini e, al tempo medesimo, porta alla diffusione ulteriore della tesi del divorzio tra poesia e musica già accolta da Vincenzo De Bartholomaeis e da Gianfranco Contini,³⁸ fino alla negazione di quella collaborazione interdisciplinare che Ugo Sesini aveva auspicato per gli studi della metà del Novecento.³⁹

³⁵ Si veda A. SOLERTI, *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milano, Vallardi, 1904, p. 37. Cfr. R. BAEHR, *Dante und die Musik*, München, A. Pustet, 1966, pp. 5-7.

³⁶ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Milano, Garzanti, 2007, XX.

³⁷ NICCOLÒ DE ROSSI, *Il Canzoniere*, a cura di F. Brugnolo, Padova, Antenore, 1974, p. 176. Dopo Boccaccio, molti sono gli autori di *Vitae Dantis* che riprendono più o meno letteralmente la questione. Secondo Francesco Filelfo, ad esempio, Dante «canebat suavissime, vocem habebat apertissimam, organa citharamque callebat pulcherrime, ac personabat, quibus solebat suam senectutem in solitudine delectare saepenumero». Cito anche Leonardo Bruni, «dilettosi di musica e di suoni», e Leonardo Brunis: «Specimen historiae litterariae Florentinae: in adolescentia vero sonis cantibusque usque adeo oblectabatur ut cum eius temporis peritioribus artis musicae magistris frequentius conversaretur, quorum nimium summa quadam voluptate allectus atque exhilaratus, Florentino idiomate et soluta oratione et carmine multa egregie composuit». A. SOLERTI, *Le vite di Dante* cit., p. 37. Riguardo ai musicisti di Dante, si vedano M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Niccolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 159-160; G. GORNI, *Lippo amico*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-98; A. FIORI, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla Commedia dantesca*, in «Studi e problemi di critica testuale», LIX (1999), pp. 67-102; I. MAFFIA SCARIATI, «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi»: su un'intricata questione attributiva, da «Studi e problemi di critica testuale», LXIV (2002), pp. 5-61.

³⁸ V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica* cit.

³⁹ U. SESINI, *In margine alla dottrina dantesca della canzone. Rapporti fra cobla e melodia*, in ID., *Musicologia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medio Evo*, Torino, Società Editrice

3. Il periodo del “divorzio” tra poesia e musica: 1951-1990

I primi studi lessicografici riguardo alla terminologia musicale del Medioevo non hanno una grande influenza sulla predominante teoria della scissione tra poesia e musica⁴⁰ che caratterizza l'intero XX secolo almeno fino al saggio di Aurelio Roncaglia.⁴¹ Eppure, nell'ipotesi del “divorzio” del 1978, la posizione assunta è più prossima alla sincretismo interdisciplinare: «filologia musicale e filologia letteraria guardano al problema da due prospettive diverse, entrambe legittime, e suscettibili di reciproca integrazione».⁴²

Proprio negli anni della fortunatissima tesi della disgiunzione tra testo poetico e melodia si intensificano, di nuovo in una duplice tendenza interpretativa, anche gli studi sulle qualità musicali della poesia dantesca e sulla corretta ridefinizione del rapporto tra poesia e musica. Renato Chiesa, Mario Pazzaglia e Nino Pirrotta sono i critici che si focalizzano su questi problemi; i loro studi sono per la maggior parte dedicati alla definizione della musicalità dei versi danteschi a partire dal valore eufonico del linguaggio poetico,⁴³ fino alle effettive implicazioni musicali della poesia “musicabile” di Dante.⁴⁴ Nel 1966, in particolare, Pirrotta propone l'assimilazione

Internazionale, 1937, pp. 85-90. Lo stesso Sesini aveva messo in guardia gli studiosi da qualsiasi possibile “divorzio” tra poesia e musica. U. SESINI, *Come cantarono i maestri di Dante*, «Convivium», XV (1937) 4, pp. 424-30.

⁴⁰ Tra gli studi lessicografici relativi alla musica medievale credo sia sufficiente, in questa sede, citare H. P. GYSIN, *Studien zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter*, Amsterdam, F. Knuf, 1959.

⁴¹ A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio”* cit.

⁴² A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio”* cit., p. 372.

⁴³ R. CHIESA, *La musica nel tempo e nell'opera di Dante*, «Atti della Accademia roveretana degli Agiati», fasc. A (1965), pp. 121-51; R. MONTEROSSO, *Musica e poesia* cit.; N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista italiana di musicologia», I (1966) 1, pp. 3-19; M. PAZZAGLIA, *Dalla musica alla metrica*, in ID., *Il verso e l'arte nel ‘De vulgari eloquentia’*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 47-75; M. PAZZAGLIA, *Linguaggio poetico ed eufonia nel ‘De vulgari eloquentia’*, in ID., *Il verso e l'arte*, cit., pp. 107-39.

⁴⁴ È indispensabile segnalare il confine semantico tra due lemmi che hanno caratterizzato le prime fasi della critica musicologica a Dante Alighieri: “musicalità” e “musicabilità”. Pur essendo frutto di un errore del proto della *Gazzetta Musicale*, nel numero che conteneva la discussione tra Carlo Arner e Arnaldo Bonaventura, «musicabilità» lascia intendere la possibilità dell'intonazione, non solo la qualità della forma poetica, oggetto di non pochi problemi nei testi critici e nelle *Lecturae Dantis* a partire dalla corrente storicista. «Il recupero della cultura musicale del Trecento italiano potrebbe dirsi fino a questo momento parziale, poiché nonostante la ricchezza documentaria rivelata dagli studi letterari anche sul versante musicale, la difficoltà a riconoscere dimensioni estetiche diverse da quelle contemporanee frenava ulteriori progressi». P. BESUTTI, *Il trecento italiano: musica, “musicabilità”, musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, a cura di G. Salvetti, Guerini, 1994, pp. 83-97: 88. Il termine fu ripreso, con un intento ben più preciso anche da Stefania Plona; la «musicabilità» è dunque prossima al «rivestire di note» già contemplato da Dante nel sonetto *Se lippo amico se' tu che mi leggi*. S. PLONA, *Forse Casella* cit., p. 95. Cfr. C. TERNI, *Musica e versificazione nelle lingue romanze*, «Studi Medievali», XVI (1975) 1, pp. 1-41: 1-3, 15; V. RUSSO, *Musica/Musicalità nella*

delle innovazioni musicali dell'*Ars nova* italiana alle novità poetiche dello Stilnovo, in un'analogia che avrebbe potuto riconfermare il carattere fortemente innovativo della scuola poetica italiana del primo Trecento.⁴⁵ Seguendo, cioè, la lettura di Hugo Riemann,⁴⁶ Pirrotta considera il genere lirico della ballata tra i principali nodi di congiunzione tra poesia e musica; infatti, solo nella «canzone in miniatura» è possibile ritrovare la giunzione interartistica che Dante poteva aver sperimentato al di fuori degli ambienti universitari.⁴⁷

In seguito alla diffusione e all'elaborazione di queste indagini, pochi anni più tardi, sorgono diversi indirizzi di ricerca, ora rivolti verso un'indagine squisitamente musicologica della poesia dantesca e ora tesi al rafforzamento dell'ipotesi e, per taluni casi, poco realistica tesi del divorzio italiano tra poesia e musica avanzata da Vincenzo de Bartholomaeis.⁴⁸ Dal punto di vista quantitativo, anche negli anni della pubblicazione del noto saggio di Aurelio Roncaglia, *Sul "divorzio" tra musica e poesia nel Duecento italiano*, si diffondono ben più numerosi studi che confermano il connubio tra le due manifestazioni artistiche. Nel periodo, cioè, della larghissima diffusione della tesi continiana e, ancor prima, dell'ipotesi di Enrico Favilli,⁴⁹ sono pubblicati molti più studi tesi a delineare il rapporto osmotico tra poesia e musica. Ne sono esempi i saggi di Guido Salvetti, Siegfried Heinemann, Mario Pazzaglia, le voci della *Enciclopedia Dantesca* dedicate espressamente ai lemmi musicali del *De vulgari eloquentia* e gli studi di Mohamoud Salem Elsheikh e di Clemente Terni.⁵⁰ Questi

struttura della 'Commedia' di Dante, in *La musica nel tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 33-54.

⁴⁵ Secondo Pirrotta, si può scorgere una analogia tra la famosa proclamazione della *stilnovo* da parte di Dante e il testo di un mottetto francese di uno dei precursori dell'*Ars nova* contenuto nel *triplum* di *Lonc tens me sui tenu chanter – Annuntiantes* del ms. Montpellier, Faculté de Médecine, H 196, ff. 273r-275r. N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., pp. 3-20.

⁴⁶ H. RIEMANN, *Florentz, die Wiege der Ars Nova* cit., pp. 294-305.

⁴⁷ Continua Pirrotta: «il principale luogo d'incontro per tale fusione fu l'università», anche se «che posto possa avere avuto la musica in un curriculum accademico non è facile determinare». N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., p. 16.

⁴⁸ V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica* cit. Si veda anche G. FOLENA, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *Storia della Letteratura Italiana I. Le Origini e il Duecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1965, pp. 291-372.

⁴⁹ E. FAVILLI, *Dante e la musica* cit., pp. 229-261: 232; G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua* cit., p. 66.

⁵⁰ G. SALVETTI, *La musica in Dante*, «Rivista italiana di musicologia», VI (1971), pp. 160-204; S. HEINIMANN, *Poesis und "musica" in Dantes Schrift "De vulgari Eloquentia"*, in *Festschrift Arnold Geering Zum 70. Geburtstag*, a cura di A. Geering, V. Ravizza, Stuttgart, P. Haupt, 1972; M. PAZZAGLIA, *Note sulla metrica delle prime canzoni dantesche*, in ID., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974; M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante* cit., pp. 153-66; C. TERNI, *Musica e versificazione* cit., pp. 1-41. Cfr. U. SESINI, *Musicologia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medio Evo*, Bologna, Forni, 1970, pp. 85-90.

ultimi due studiosi, in particolare, focalizzano la loro attenzione su due problematiche (allora insondate) dalla portata teorica e pratica estremamente rilevante: il primo passa in rassegna i “musicisti di Dante”, Lippo, Casella e Scochetto, mentre il secondo studia le più profonde implicazioni musicali nella versificazione della lirica romanza delle Origini.

Emerge così un quadro molto vivace di studi musicologici e metricologici che, entro la fine degli anni Settanta, restano in parte intimoriti dalla riaffermazione del divorzio tra poesia e musica rivisto e ampliato nei suoi snodi principali. Il saggio di Roncaglia, in realtà meno perentorio di quanto possa apparire nella titolazione, si pone, infatti, come snodo indispensabile per gli studi musicologici e filologici sulle lingue romanze:⁵¹ in esso è offerta una prima possibile soluzione al «problème insoluble» che investe il rapporto tra poesia e musica già a partire dal periodo dei Siciliani.⁵² Il divorzio coinvolge ora le figure del poeta e del musicista e l’annesso «deferimento dei testi letterari a musicisti professionisti che li rivestissero di note».⁵³ Secondo Roncaglia, la conoscenza tecnica e teorica che i poeti italiani possedevano agiva come stimolo alla disgiunzione più che alla congiunzione non solo tra le figure del poeta e del musico, ma anche «tra fatto musicale e fatto letterario».⁵⁴ Al tempo stesso, il lemmario tecnico che i poeti dimostrano di conoscere avrebbe dovuto rispondere

⁵¹ M. S. LANNUTTI, *I trovatori: la musica nel repertorio lirico romanzo*, in *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a cura di V. Minazzi, Milano, Jaca Book, 2011, pp. 164-167. Emergono così anche i tre punti fondanti del “divorzio” (il vuoto di testimonianze manoscritte profane; la diversa formazione degli autori, chierici in Occitania e giuristi alla corte federiciana; la rarità dei riferimenti alla musica nei componimenti lirici italiani rispetto a quelli provenzali), che possono essere superati grazie a tre considerazioni: è necessario spostare l’attenzione al sistema dei generi e alle peculiarità di tradizione e produzione della lirica romanza; il vuoto di testimonianze musicali non è una prova a causa dell’opzionalità della notazione musicale anche in Provenza, dopo la prima generazione di trovatori, i riferimenti alla musica diventano letterari e diminuiscono drasticamente. A. ROSSELL, M. S. LANNUTTI, D. SABAINO, *De nuptiis musicae et carminis. Sulle tracce di una tradizione sommersa*, «Il saggia-tore musicale», XIV (2007) 2, pp. 369-403: 391.

⁵² «C’est un problème insoluble, dans l’état actuel de nos connaissances, que de savoir si les compositions de l’École sicilienne furent chantées ou récitées sans mélodie». I. FRANK, *Poésie romane et Minnesang autor de Frédéric II. Essai sur les débuts de l’école sicilienne*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», III (1955), pp. 51-83: 54. Cfr. F. CARAPEZZA, *Un “genere” cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999) 2, pp. 221-54.

⁵³ A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio”* cit., p. 390.

⁵⁴ «La coscienza tecnica agisce dunque come stimolo di disgiunzione», coinvolgendo non solo il rapporto tra autore ed esecutore (che, in realtà, non era scontato nemmeno nella tradizione lirica francese), ma investendo anche la relazione tra musica e poesia. A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio”* cit., p. 375. Cfr. M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit. È doveroso segnalare l’importanza degli studi sul “divorzio”; nel tentativo di ridefinire i rapporti testo-musica. M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 157-97: 157-58.

a semplici esigenze di *variatio*: il lessico adottato da Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia*, utilizzato anche da gran parte dei poeti italiani delle Origini (basti pensare all'*incipit* del sonetto di Giacomo da Lentini *Voi che trovate novo ditto e canto*), potrebbe essere inteso come una serie di «banali dittologie sinonimiche». ⁵⁵ Le coppie di lemmi “dire-cantare” e “canto-suono”, ad esempio, sarebbero state utilizzate senza una coscienza etimologica ben precisa, come se si trattasse di vocaboli con eguale valore semantico. Ma come poteva essere possibile che ciò fosse avvenuto solo per il vocabolario tecnico musicale? Nel caso dei frequenti tecnicismi poetici, infatti, non sono mai stati sollevati dubbi riguardo alla perizia nella scelta dei lemmi specifici dell'*ars poetica*.

Il problema nell'interpretazione dei concetti musicali del Medioevo e della sincresi interdisciplinare tra musica e poesia risiede, anzitutto, nella *forma mentis* moderna e contemporanea, condizionata dagli attuali *curricula studiorum* ormai privi di qualsiasi connessione tra le arti dell'*elocutio* e la musica. Come scrive Alessandra Fiori riguardo alla coppia di lemmi “musica-suono”: «i nostri autori medievali non fanno alcuna confusione» nella formalizzazione teorica del rapporto tra poesia e musica (che, come vedremo nei capitoli seguenti, doveva risultare molto più naturale e spontaneo di quanto oggi si possa credere), ⁵⁶ ma siamo noi a non accettare il bagaglio interartistico che la tradizione lirica italiana del Medioevo vorrebbe tramandare.

Per questa via, anche Nino Pirrotta, forse il più attivo sostenitore del rapporto tra musica e poesia delle Origini, segnala i non pochi problemi interpretativi che hanno portato alla ridefinizione del legame tra le due arti sorelle, fino a una *reductio ad poesis* rafforzata al punto di evitare non solo qualsivoglia riferimento all'*ars musica*, ma anche le effettive implicazioni musicali nella versificazione romanza. ⁵⁷

⁵⁵ A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio” cit.*, p. 382.

⁵⁶ A. FIORI, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla “Commedia” dantesca*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», LIX (1999), pp. 67-102. Inoltre, di “divorzio” «si potrà parlare con sufficiente margine di sicurezza solo per la tradizione manoscritta» (p. 151), ma non si potrà generalizzare una tale riflessione applicandola anche alla tradizione orale. Anche i canzonieri francesi, inoltre, erano realizzati da due copisti, «uno per il testo verbale e uno per il testo musicale» e «la stesura del testo verbale precedeva quella del testo musicale», per il quale non è nemmeno possibile individuare uno *stemma codicum* a causa della «grammatica sfuggente» del linguaggio musicale, che non permette di definire univocamente nemmeno il concetto di “errore”: cfr. M. S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle Origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di D. Righi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 145-168: 151.

⁵⁷ «La musica, perciò, non è considerata più come un ente indipendente, ma come uno dei sostegni del “sacrato poema”», in una *reductio ad poesis*: Z. G. BARANSKI, *Teoria musicale e legittimazione poetica nella “Commedia” di Dante*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 75-82: 81. Inoltre, «non ci basta a dare qual-

L'accento a Casella lascia vedere la preoccupazione di allontanare dall'alta poesia di Dante o da quella del Petrarca ogni sospetta compromissione con la musica, preoccupazione che ha anche determinato le controversie sull'interpretazione dei passi del *De vulgari eloquentia* nei quali Dante parla delle corrispondenze strutturali tra la metrica della canzone e l'articolazione della melodia che dovrebbe esserne il veicolo.⁵⁸

Non si tratta, infatti, della semplice negazione delle abilità musicali più o meno accentuate di Dante, ma della completa reinterpretazione “neutralizzata” dei concetti musicali cardine del secondo libro del *De vulgari eloquentia*. Il lessico tecnico poetico e musicale dantesco, durante gli anni della tesi del divorzio, è stato reinterpretato in modo assolutamente unidirezionale, senza porre la necessaria attenzione agli effettivi significati dei lemmi prescelti e precludendo qualsiasi tipo di riferimento (più o meno diretto) alla teoria musicale.

A partire dagli anni Ottanta, tuttavia, aumenta considerevolmente la quantità degli studi lessicografici mediolatini. Dopo il primo lavoro di Hans Peter Gysin nel 1959,⁵⁹ Marie-Élisabeth Douchez, ad esempio, si sofferma sul significato di *sonus* nella tradizione teorica del Medioevo a partire dal *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella,⁶⁰ anche se solo più tardi, fino al Duemila, saranno pubblicati i primi vocabolari della terminologia musicale medievale. Basti pensare, ad esempio,

che più corposa consistenza a quello che per noi è uno stanco traslato retorico la notizia, che pure abbiamo per certa, che i poeti dell'età classica veramente cantavano i loro poemi e ne accompagnavano il canto col suono di uno strumento a corde; non ci basta perché vivido è per noi soprattutto il nitore verbale di quegli aurei versi, perché ricca e pregnante è l'espressione poetica, mentre al confronto è labile e inconsistente il ricordo delle melodie che a loro si accompagnavano» (N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. I-II: 1). È tuttavia da segnalare che, nella produzione critica dello stesso Pirrotta, si sono avvicendati momenti alterni, oscillanti tra una possibile apertura alla tesi del “divorzio” e l'impossibilità di una netta divisione tra poesia e musica. Ad esempio, egli stesso conferma che il “divorzio” poteva essere già in atto nel tardo Duecento e, nel caso specifico di Dante, l'esecuzione musicale avrebbe potuto benissimo lasciare il posto al «più puro e spirituale di tutti i suoni, quello di una recitazione mentale da parte di un lettore ammirato e pensoso». N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, «Yearbook of Italian studies», IV (1980), pp. 5-12. Questi dubbi sono subito superati con i successivi saggi. N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 291-305. Cfr. ID., *Dante Musicus: Gothicism, Scholasticism, and Music*, «Speculum», XLIII (1968) 2, pp. 245-257. Uno dei saggi indispensabili per lo studio delle implicazioni musicali nella versificazione italiana delle Origini è M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un “excursus” sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, «Stilistica e Metrica Italiana», IX (2009), pp. 21-53.

⁵⁸ N. PIRROTTA, *I poeti della scuola* cit., p. 6.

⁵⁹ H. P. GYSIN, *Studien zum Vokabular* cit.

⁶⁰ M. E. DOUCHEZ, *L'émergence acoustico-musicale du terme «sonus» dans les commentaries carolingiens de Martianus Capella*, in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, a cura del Centre National de la Recherche Scientifique, VII, Paris, Publications de l'Institut de la langue française, 1981, pp. 97-149.

alle grandi opere enciclopediche pubblicate negli ultimi anni: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht, A. Riethmüller, Stuttgart, Franz Steiner, 1972-2013 e *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, a cura di M. Bernhard, München, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006, fino all'agile glossario di Francesco Scoditti.⁶¹

Nello stesso periodo, durante il dialettico sviluppo di una linea di ricerca musicologica anche per gli studi danteschi,⁶² si aggiungono alla tradizione critica e lessicografica musicale anche gli studi di Vittorio Russo⁶³ e di Guglielmo Gorni, che reinterpreta il significato della *vesta* del sonetto dantesco *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* e identifica di «Lippo amico» con l'Amico di Dante. Benché già nelle edizioni di Michele Barbi, Francesco Maggini e Vincenzo Pernicone fosse stata stabilita la natura musicale della *vesta* richiesta da Dante,⁶⁴ Gorni ripropone l'ipotesi di Gianfranco Contini,⁶⁵ colui che aveva citato, come ulteriore possibile approfondimento interpretativo, le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo: le «pulcelle» «quando erano più d'una stanza, vestite si chiamavano, e non vestite quando erano d'una sola».⁶⁶ Questa testimonianza sarebbe prova, secondo Gorni, dell'esistenza di un «costume letterario ben collaudato» per il quale Dante dovette richiedere una «vestizione» pluristrofica (e non musicale) per la rima inviata, secondo un lessico e una sintassi che richiamano le rime dell'«Amico di Dante».⁶⁷

⁶¹ F. SCODITTI, *Musicae latinae glossarium*, Roma, Aracne, 2010.

⁶² Dopo il saggio del 1966 di N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., sia sufficiente ricordare il lavoro curato da Biancamaria Brumana: *«Amor che ne la mente mi ragiona»*: Firenze e l'Ars nova nel secolo XIV, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Vecchio, 17-30 aprile 1986, a cura di B. Brumana, Firenze, Città di Firenze, 1986.

⁶³ Tra i numerosi studi, basti citare V. RUSSO, *Dolze sòno e prosopopea d'amore: «Ballata, l'vo»* (VN, XII 10-15) *«Sive cum soni modulatione [...] sive non»* (DVE, II 8 4), «Filologia e critica», X (1985) 2-3, pp. 239-254; ID., *Musica/musicalità nella struttura della «Commedia» di Dante*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 33-54.

⁶⁴ Si vedano e DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. Barbi, F. Maggini e V. Pernicone, Bologna, Il Mulino, 1972.

⁶⁵ G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 781-786.

⁶⁶ PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966, p. 153. G. GORNI, *Lippo amico*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olshki, 1981, pp. 71-98.

⁶⁷ Si tratterebbe, cioè, della negazione di una consuetudine ben collaudata (l'intonazione musicale) in favore dell'interpretazione bembiana; una rima «vestita» non sarebbe da intendere nel senso di «rima intonata», ma di «rima pluristrofica». L'azione del «rivestire» consisterebbe, per questa via, nella realizzazione di più strofi sul modello metrico e ritmico della prima. G. GORNI, *Lippo amico* cit., pp. 83-85. Cfr. G. GORNI, *Lippo contro Lapo. Sul canone del Dolce Stil Novo*, in ID., *Il nodo della lingua* cit., pp. 99-124.

Nel caso specifico della produzione lirica dantesca, oltre al vocabolario tecnico adottato nelle *Rime*, è interessante anche segnalare la storia degli studi riguardo al lessico adottato da Dante per la *forma tractatus* della *Commedia*. Dal 1986, con il saggio di Carlo Paolazzi,⁶⁸ fino agli anni Novanta, si intensificano infatti i contributi tesi ad analizzare i lemmi *canto*, *cantica* e *comedia*. Così Lino Pertile dedica due saggi all'origine e alla definizione dell'«incerta e problematica» terminologia dantesca,⁶⁹ dalla *humilitas* della *cantica*, che «non è affatto ritenuta incompatibile con la *sublimitas* della sua materia» (similmente a quanto avviene nella *Commedia*), fino alla divisione della materia in *canti*.⁷⁰ Sulla scia di questo indirizzo di studio si pongono anche gli scritti di Zygmunt Baranski,⁷¹ che, contestando il divorzio almeno teorico tra musica e poesia, analizza la «dimensione metamusicale» veicolata dal lessico adottato per la *forma tractatus* del poema, secondo una logica corrispondente al principio della *concordia discors* di stampo boeziano.⁷²

Dopo quasi un secolo dalla nascita della musicologia, si giunge così ai primi lavori esplicitamente dedicati alla sistematizzazione bibliografica dei lavori filologici e musicologici sviluppati tra gli ultimi anni dell'Ottocento fino alla fine del Novecento, da Paola Besutti a Guido Capovilla, fino all'indispensabile studio di Maria Caraci Vela,⁷³ nel quale non solo è delineato il bilancio dell'attività di ricerca musicologica del secolo XXI, ma sono proposti nuovi orientamenti di ricerca interdisciplinare.⁷⁴

⁶⁸ C. PAOLAZZI, *Nozione di 'Commedia' e tradizione retorica nella dantesca* «Epistola a Cangrande», «Studi Danteschi», LVIII (1986), pp. 87-186.

⁶⁹ L. PERTILE, *Canto - Cantica - Comedia e l'epistola a Cangrande*, «Lectura Dantis. A forum for Dante research and interpretation», IX (1991), pp. 105-123; ID., *Cantica nella tradizione medievale e in Dante*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XXVII (1992), pp. 289-412.

⁷⁰ Per entrambe le citazioni, si vedano L. PERTILE, *canto - Cantica - Comedia* cit., p. 105 e ID., *Cantica nella tradizione medievale* cit., p. 404.

⁷¹ Z. BARANSKI, «*Tu numeris elementa ligas*»: un appunto su musica e poetica in Dante, «Rassegna europea di letteratura italiana», VIII (1996), pp. 89-95; ID., *The Poetics of Meter. Terza rima, "canto", "canzon", "cantica"*, in *Dante Now. Current Trends in Dante Studies*, a cura di T. J. Cachey, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1995, pp. 3-41; ID., *Teoria musicale e legittimazione poetica* cit., pp. 75-82.

⁷² Z. G. BARANSKI, «*Tu numeris elementa ligas*» cit., pp. 91-93.

⁷³ P. BESUTTI, *Il trecento italiano* cit., pp. 83-97; G. CAPOVILLA, *Il saggio carducciano 'Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV'. Alcuni presupposti*, in *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia, D. Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 339-352; M. CARACI VELA, *Gli studi sulla musica italiana del Trecento nel secolo XXI: qualche osservazione sui recenti orientamenti di ricerca*, «Philomusica on-line», X (2011), pp. 61-95.

⁷⁴ «Le ricerche e gli studi degli ultimi decenni hanno notevolmente modificato il quadro ricostruttivo del Trecento musicale italiano». M. CARACI VELA, *Gli studi sulla musica* cit., p. 62. Inoltre, si considera superata l'obiezione mossa da Nino Pirrotta nel 1966: «Musicologia è parola recente che avrebbe sorpreso Dante e che anche oggi a molti non piace [...]; filologia, amorosa ed amabile, fu giudicata da un poeta degna sposa a Mercurio; in Musicologia altro non so vedere che una zitella ar-

In tempi relativamente recenti hanno avuto incremento gli studi sui rapporti parola-musica nel Medioevo: e molte cose sono state dette, per esempio, per il mottetto duecentesco non meno che per la *chanson* dell'*Ars Nova* o la messa polifonica del Quattrocento. Alcuni aspetti delle strategie di Machaut sono stati studiati, e si è più volte insistito sul fatto che, forse in virtù della doppia connotazione dell'autore come poeta e come musicista, testo verbale e testo musicale tendono sì ad organizzarsi spesso in sinergia, in una costruzione formale che ne mette in parallelo le strutture, ma altrettanto spesso possono privilegiare ciascuno la propria indipendente organizzazione, con sfasature dell'uno rispetto all'altro.⁷⁵

4. «Dalla parte della musica»: nuove ricerche per le «tracce di una tradizione sommersa»

«Dalla parte della musica» è la *sententia* che avvia, in maniera del tutto programmatica, il saggio pubblicato da Maria Sofia Lannutti nel 1999,⁷⁶ il primo di una serie molto ricca dedicata alla ridefinizione del rapporto testo-musica nella lirica italiana delle Origini e, in particolare, in Dante Alighieri. Negli anni, cioè, del fecondissimo lavoro del gruppo di ricerca filologica e musicologica del Dipartimento di Musicologia dell'Università di Pavia (prima, Scuola di Paleografia e Filologia musicale) e nello stesso anno di pubblicazione degli indispensabili saggi di Alessandra Fiori e di Francesco Carapezza,⁷⁷ Lannutti rilegge il rapporto tra poesia e musica nella letteratura italiana delle Origini facendo appello a quella sincretismo interdisciplinare auspicata da Ugo Sesini nell'ormai storico volume *Musicologia e filologia*.⁷⁸

Si tratta di un approccio che rivoluziona e aggiorna la filologia della letteratura italiana e gli studi danteschi, arricchendoli, sul fortunatissimo modello della filologia

cigna, il cui amore segreto per nientedimeno che Apollo è, e rimarrà, senza speranza finché essa non smetta i pesanti occhiali, il gergo tecnico, il tono burocratico, e non assuma un contegno più gentile e umanistico». N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, cit., p. 3.

⁷⁵ M. CARACI VELA, *Gli studi sulla musica* cit., p. 81. A tal proposito, si vedano: M. L. GÖLLNER, *Interrelationship between Text and Music in the Refrain Forms of Guillaume de Machaut*, in *Songs of the Dove and the Nightingale. Sacred and Secular Music c. 900-c. 1600*, a cura di G. Mary Hair, R. E. Smith, Basel, Gordon and Breach, 1995, pp. 105-23; K. KÜGLE, *Some Observations Regarding Musico-Textual Interrelationships in Late Rondeaux by Machaut*, in *Machaut's Music. New Interpretations*, a cura di E. E. Leach, Woodbridge, The Boydell Press, 2003, pp. 263-76.

⁷⁶ M. S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanica delle Origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di D. Righi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 145-68.

⁷⁷ A. FIORI, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla "Commedia" dantesca*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», LIX (1999), pp. 67-102; F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999) 2, pp. 321-354.

⁷⁸ U. SESINI, *Musicologia e filologia*, in ID., *Musicologia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medioevo*, Bologna, Forni, 1970, pp. 1-12.

romanza, con l'approccio musicologico. Insieme al lavoro *Dalla parte della musica*, i tre saggi pubblicati nel 1999 (l'anno dopo del saggio *Rime per musica e danza* di Agostino Ziino) segnano così l'apertura di una nuova stagione nella critica filologica e musicologica. Se, da un lato, Alessandra Fiori studia il ruolo della musica nei primi commenti medievali alla *Commedia*⁷⁹ e Francesco Carapezza analizza gli «indizi di vocalità» e le tracce di pratica musicale presenti nel repertorio lirico italiano delle Origini,⁸⁰ Maria Sofia Lannutti approfondisce la posizione dantesca riguardo alla *cantus divisio* che spesso fu oggetto di «diverse interpretazioni [...] che tendono a sminuire la reale portata dei riferimenti musicali in essa contenuti».⁸¹

Grazie a questi indirizzi di ricerca, dopo i primi studi degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta,⁸² anche il *De vulgari eloquentia* inizia a essere fortemente rivalutato e a essere inserito tra le fonti teoriche che testimoniano, per la poesia, lo «stretto e genetico legame formale con la musica».⁸³ La voce verbale *cantare*, come abbiamo visto, era stata considerata solamente come una «impronta lessicalizzata d'una situazione anteriore»,⁸⁴ privata del profondo valore estetico che Dante e ancor prima i Siciliani avevano contribuito ad attribuirle.⁸⁵ Similmente, anche i vocaboli *modulatio* e *sonus* avevano perso il loro valore tecnico e teorico specifico: questi lemmi, utilizzati come prova per i sostenitori del divorzio, in realtà dimostrano la congiunzione tra poesia e musica.⁸⁶ Dunque, «il poeta sceglieva una determinata forma strofica, le cui proporzioni, come ci insegna Dante, erano fissate dalla *cantus divisio*; costruiva su

⁷⁹ A. FIORI, *Discorsi sulla musica* cit., p. 102.

⁸⁰ F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999) 2, pp. 321-54.

⁸¹ M. S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica* cit., p. 148.

⁸² Rimando a: A. SCHIAFFINI, «Poesis» e «poeta» cit., pp. 379-89; G. PAPARELLI, *La definizione dantesca* cit., pp. 1-83; R. MONTEROSSO, *Musica e poesia* cit., pp. 83-100; E. PAGANUZZI, «Modulatio» e «oda» nel *De vulgari eloquentia*, «Cultura Neolatina», XXVIII (1968) 1, pp. 79-88; V. RUSSO, *Dolze sòno* cit., pp. 239-54.

⁸³ F. CARAPEZZA, *Un genere cantato* cit., p. 324. L'interesse musicologico nei confronti del *De vulgari eloquentia* si sviluppa particolarmente a partire dall'edizione di Pier Vincenzo Mengaldo. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, I, Padova, Antenore, 1968.

⁸⁴ Lo stesso Roncaglia non spiega quale possa effettivamente essere stata questa «situazione anteriore». Delle espressioni *cantare* o *dire in canto* «l'etimo richiama alla coscienza del passato, non richiama l'attualità. Il carattere della terminologia non consente inferenze circa il persistere dell'antico legame tra parole e musica». A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio»* cit., pp. 380-81.

⁸⁵ F. CARAPEZZA, *Un genere cantato* cit., pp. 324-27.

⁸⁶ Nel *De vulgari eloquentia* «la *modulatio* è associata alla parola *sonus* [...] che è l'equivalente latino del provenzale *so(n)*, con cui viene solitamente indicata l'intonazione delle canzoni». Inoltre, del *so(n)* parlano anche due dei fondamentali trattati francesi tra il secolo XIII e il XIV, la *Doctrina de compondre dictatz* e le *Leys d'Amors*, dove sono prescritte particolari strutture melodiche (allegra, iterativa,...) a seconda della natura del genere poetico. M. S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica* cit., p. 150.

quella forma il testo verbale» e successivamente, «solo se lo riteneva opportuno o era in grado di farlo», applicava al componimento una melodia «che realizzava concretamente la *cantus divisio*». Diversamente, il poeta poteva rivolgersi a un musico esterno, a «un cantore come Casella, ad esempio».⁸⁷

Negli stessi anni, Maria Sofia Lannutti pubblica numerosi altri saggi nei quali è proposta una nuova chiave di lettura critica valida anche per il rapporto testo-musica nella produzione dantesca. Nel 2000, la studiosa realizza il primo contributo dedicato esplicitamente al lessico musicale del *De vulgari eloquentia* in relazione con le prassi musicali associate alla lirica italiana delle Origini: «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*». Per l'interpretazione di alcuni passi del «*De vulgari eloquentia*» propone un modello d'indagine nuovo, che capovolge «la più generale sottovalutazione dell'esperienza musicale di Dante e della sua reale conoscenza del patrimonio poetico musicale».⁸⁸ Si tratta, cioè, di un'analisi che abbraccia sia la trattatistica musicale tardoantica e mediolatina (a partire dal *De institutione musica* di Boezio), sia le *poetriae* italiane e francesi del Due-Trecento.

Sulla scia di tali studi, negli anni immediatamente successivi, sono editi numerosi altri saggi, dedicati sempre al ruolo della musica nella produzione teorica e lirica sviluppata tra la metà del Duecento e l'inizio del Trecento,⁸⁹ fino al volume del 2005, *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*,⁹⁰ che raccoglie i contributi del gruppo di ricerca del Dipartimento di Musicologia dell'Università di Pavia attorno alle problematiche editoriali e interpretative che

⁸⁷ M. S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica* cit., p. 150.

⁸⁸ M. S. LANNUTTI, «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*». Per l'interpretazione di alcuni passi del «*De vulgari eloquentia*», «Studi Medievali», XLI (2000) 1, pp. 1-38: 18. Oltre al già citato studio di A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio"* cit., è da segnalare la posizione di Gonfroy: per non incorrere in errori interpretativi, ogni qual volta si tenti di studiare i concetti musicali danteschi si dovrebbe considerare l'esclusivo valore «testuale» dei lemmi musicali danteschi. G. GONFROY, *Les genres lyriques occitans et les traités de poétiques: de la classification médiévale à la typologie moderne*, in *Actes du XVIII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 121-135.

⁸⁹ A tal proposito, si vedano: M. S. LANNUTTI, *Iacopone musico e Garzo doctore. Nuove ipotesi di interpretazione*, in *Iacopone da Todi*, atti del XXXVII Convegno storico internazionale. Todi, 8-11 ottobre 2000, a cura di Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo, Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2001, pp. 337-360; EAD., *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romanzo», XXXII (2008) 1, pp. 3-28; EAD., *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», XLIV (2011), pp. 55-67.

⁹⁰ Nel volume (*Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005) sono raccolti gli atti del Seminario di studi che ebbe luogo a Cremona, presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia, il 19 e il 20 febbraio 2004. Cfr. R. ANTONI, M. S. LANNUTTI, D. SABAINO, *De nuptiis musicae et carminis* cit., pp. 369-403.

coinvolgono lo studio di due delle prime testimonianze liriche italiane musicate: il frammento piacentino ritrovato da Claudio Vela (Piacenza, Archivio Capitolare di Sant'Antonio, Cass. C. 49, fr. 10)⁹¹ e la carta ravennate (Ravenna, Archivio Storico Arcivescovile, 15118 ter).⁹²

Negli stessi anni in cui è pubblicata l'indagine sulle *Tracce di una tradizione sommersa* prosegue anche l'interesse della critica per la musica dantesca che, con il procedere degli anni, ritorna a quella possibile concretezza esecutiva che fin dagli anni Venti del Novecento era stata negata. Irene Maffia Scariati, ad esempio, dedica un intero studio all'identificazione del Lippo citato da Dante nel sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, mentre Stefano La Via e Luca Zuliani studiano organicamente il rapporto tra musica e poesia nel Medioevo, soffermandosi sulle definizioni di "poesia per musica" e "musica per poesia".⁹³ Si tratta di identificare «una lettura musicale il più possibile chiara e rispettosa dei valori verbali» di un testo poetico che spesso si presta ad acquisire un'accezione denotativa «sul piano della forma poetico-musicale», concretizzandosi in una *veste* musicale per una delle molte «pulcelle nude», spesso rivestite facendo ricorso a melodie contraffatte.⁹⁴

Così, per quanto riguarda la musica dantesca e le prassi esecutive citate nella *Commedia*, si ravviva anche il dibattito sull'identificazione del referente concreto per

⁹¹ C. VELA, *Nuovi versi d'amore delle Origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 3-29. Il frammento fu ritrovato in seguito alla consultazione del volume di A. RIVA, *La Biblioteca Capitolare di S. Antonio di Piacenza (secoli XII-XV)*, Piacenza, Le.Co, 1997 e mise in luce anche «l'ipotesi di un influsso diretto della poesia d'oc (e forse anche d'oïl) sul nostro testo», a causa dei numerosi gallicismi, il che «non contraddice la possibilità, anzi mi pare la rafforzi, dell'idea che il suo autore abbia pescato in un 'serbatoio' (mi si passi l'immagine), che solo ora cominciamo a malapena a intravedere, di linguaggio di sì in via di codificazione, e di specializzazione per generi di registro diverso». C. VELA, *Nuovi versi d'amore* cit., p. 18. Cfr. F. BRUGNOLO, «*Eu ò la plu fina druderia*». *Nuovi orientamenti sulla lirica italiana settentrionale del Duecento*, «Romanische Forschungen», CVII (1995), pp. 22-52: 47. M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata* cit., pp. 157-197.

⁹² Cfr. A. STUSSI, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, «Cultura neolatina», LIX (1999), pp. 1-69.

⁹³ S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Bologna, Carocci, 2006; L. ZULIANI, *Poesia e musica nel Medioevo*, in *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 83-112.

⁹⁴ È necessario quantomeno distinguere tra "poesia per musica" e "poesia pura in musica" secondo alcuni avvertimenti: solo la musica «concepita fin dalle premesse per essere "posta in poesia"» può essere definita *musica per poesia*; è molto raro trovare composizioni musicali fini a loro stesse. «Non bisogna confondere la precedente categoria astratta [musica per poesia] con un terzo e ben più rilevante livello tipologico, universalmente associato al termine *contrafactum*», ossia al procedimento di imitazione metrica necessario per poter reimpiegare una melodia preesistente. S. LA VIA, *Poesia per musica* cit., pp. 158-159. Cfr. A. CALVIA, *Come "pulcelle nude" senza "vesta": alcune osservazioni sulla musica al tempo di Dante*, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 241-247.

gli *organi* di *Purg.* IX, 142-45 («Tale imagine a punto mi rendea / ciò ch'io udiva, qual prender si suole / quando a cantar con organi si stea / ch'or sì or non s'intendon le parole»): in continuità con i primi studi di Raffaele Casimiri e Raffaello Monterosso,⁹⁵ Chiara Cappuccio contestualizza la citazione dantesca nel quadro della polemica contro la polifonia studiata anche da Riccardo Drusi,⁹⁶ mentre Mattia Rossi ripropone, come vedremo, l'identificazione degli *organi* danteschi con gli strumenti musicali ben diffusi nel Due-Trecento,⁹⁷ citando come prova il commento di Cristoforo Landino e il *Liber de origine civitatis Florentiae* di Filippo Villani.⁹⁸ Infine, nel 2013, il gruppo di ricerca «Tenzzone» (dal nome dell'omonima rivista che aveva ospitato i saggi di Chiara Cappuccio e di Mattia Rossi) produce un volume interamente dedicato alla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, al suo significato estetico e alle implicazioni musicali che, in un'originale forma di auto-esegesi, Dante decide di attribuirle nell'incontro con Casella in *Purg.* II.⁹⁹

Se ai contributi specificatamente musicologici e di critica dantesca si aggiungono anche le numerose edizioni commentate della *Commedia*, della *Vita Nova*, delle

⁹⁵ R. CASIMIRI, *Quando a cantar con organi si stea*, in *Le conferenze in Laterano*, Roma, Officina tipografica Ausonia, 1925, pp. 148-51 (ripreso poi nel volume R. CASIMIRI, «Quando a cantar con organi si stea...»: profilo dell'organo attraverso i secoli, Roma, Psalterium, 1925); R. MONTEROSSO, *Organo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.

⁹⁶ C. CAPPUCCIO, *Quando a cantar con organi si stea* (*Purg.* IX, 144). *Riflessi danteschi della polemica contro la polifonia?*, «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VIII (2007), pp. 31-63; R. DRUSI, *Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, «L'Alighieri», XLII (2013), pp. 7-58. Cappuccio pubblica anche altri saggi di interesse musicologico e dantesco: C. CAPPUCCIO, *Aure musicali in Dante*, «Cuadernos de filología italiana», XVI (2009), pp. 109-136; EAD., *La funzione della percezione musicale nella costruzione di Dante personaggio della "Commedia"*, «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», X (2009), pp. 155-183; EAD., «Tal, che diletto e doglie parturie» (*Purg.* XXIII 12), «Studi Danteschi», LXVIII (2013), pp. 197-212; EAD., «La novità del suono» nell'esordio del Paradiso, in *Ortodoxia ed eterodoxia in Dante Alighieri. Atti del Convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, a cura di C. Cattermole, C. De Aldama, C. Giordano, Alpedrete, La Discreta, 2014, pp. 253-270.

⁹⁷ M. ROSSI, *A proposito di «Quando a cantar con organi si stea» ('Purg.' IX, 144): una proposta di correzione interpretativa*, «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», XIII (2012), pp. 155-165.

⁹⁸ «Praeterea pone, che tale himno si cantassi l'un verso con la voce, l'altro co gl'organi»; CRISTOFORO LANDINO, *Commento sopra la 'Commedia'*, a cura di P. Procaccioli, III, Roma, Salerno, 2001, p. 1196. Inoltre, sappiamo che nel 1383 fu costruito il nuovo organo della Cattedrale di Firenze e che Filippo Villani udì un Bartolus organista sopprimere l'«antiquam consuetudinem» dell'*alternatim*. FILIPPO VILLANI, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tantarli, Padova, Antenore, 2000. Cfr. M. ROSSI, *A proposito di «Quando a cantar» cit.*, p. 160.

⁹⁹ *Amor che ne la mente mi ragiona*, a cura di E. Fenzi, Madrid, Departamento de Filología Italiana-Asociación Complutense de Dantología, 2013. Si segnalano, in particolare, i contributi E. PASQUINI, *Dal «ragionar d'amore» all'«Amor che nella mente mi ragiona»: verso la 'consolazione' di Casella*, in *Amor che ne la mente mi ragiona cit.*, pp. 17-30; R. PINTO, «Amor che nella mente» e Guido Cavalcanti, in *Amor che ne la mente mi ragiona cit.*, pp. 31-79.

Rime e del *De vulgari eloquentia*,¹⁰⁰ emerge un quadro vivacissimo di ricerca interdisciplinare, talvolta teso all'innovazione e a una nuova interpretazione dell'*ars musica* e della *scientia musica* dantesche, talvolta nostalgico delle posizioni solide e forse più rassicuranti che avevano portato alla postulazione del divorzio tra poesia e musica nella lirica italiana delle Origini.

Del resto, come segnala Maria Sofia Lannutti, anche questi studi hanno il merito «di aver risvegliato tra i non musicologi l'interesse per gli aspetti esecutivi del genere lirico romanzo e di aver sollecitato una nuova valutazione della fruizione della musica nella lirica italiana».¹⁰¹

¹⁰⁰ Tra le numerose edizioni commentate delle opere minori di Dante, sia sufficiente ricordare, tra le recenti, quelle più attente al dato musicale: DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. V. Mengaldo; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002; DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, in Dante Alighieri, *Opere* I, Milano, Mondadori, 2011; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Dante Alighieri, *Opere* I cit.; DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in Dante Alighieri, *Opere* I cit.; DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, in *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, I, 1, Roma, Salerno, 2015, pp. 128-129.

¹⁰¹ M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata* cit., pp. 157-158.

CAPITOLO II

Rassegna bibliografica ragionata

Questo secondo capitolo contiene, in rassegna, i saggi, gli articoli e i volumi pubblicati tra il 1870 e il 2015 riguardo al tema “Dante e la musica”. Per ragioni di delimitazione tematica del *corpus* bibliografico ai soli studi che trattano il rapporto tra Dante e la musica del suo tempo, sono esclusi i contributi dedicati alla ricezione musicale della *Commedia* e della produzione lirica di ispirazione dantesca nel Rinascimento, nell’Età moderna e contemporanea. Le voci sono disposte in ordine cronologico e, all’interno di ciascun anno, in base alla diversa tipologia del documento (volume, miscellanea, articolo, voce enciclopedica, o altro).

Per la ricerca dei contributi censiti, è disposto un indice apposito, in ordine alfabetico e con i relativi riferimenti al numero di ciascuna voce bibliografica (i numeri sono inseriti tra parentesi quadre e sono preceduti, nel caso delle voci censite nella rassegna, da un rimando grafico alle sezioni precedenti “⇐” o successive “⇒”).

[I] CARDUCCI 1870

Carducci G., *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, «Nuova Antologia», XV (1870), pp. 5-30.

Come punto di partenza, dopo una breve nota riguardo all’Arcadia (p. 5), l’A. introduce i primi problemi riguardo alla materia oggetto di studio, a partire dai problemi di datazione e di contestualizzazione storica dei primi madrigali. Essi, intesi come principali modelli lirici destinati all’intonazione musicale, sono illustrati

ponendo attenzione sia alla dimensione contenutistica del testo poetico, sia all’evoluzione stilistica che, dai primi decenni del secolo XIV ai primi del secolo XV, aveva portato il modello madrigalistico a discostarsi dalle «mandre onde tolse il nome» (p. 6) e ad essere eletto come modello poetico rappresentativo già prima di Petrarca. «Seguitando via via il madrigale nelle sue trasformazioni e negli avvolgimenti suoi varii, siamo oramai giunti al punto che della primitiva indole rusticana e pastorale nulla gli resta, e delle memorie campestri, del verde, dell’aria

aperta, dell'acqua corrente non molto oltre la menzione» (p. 22).

L'A. illustra poi le forme della lirica d'amore intonata, tra le quali si riconoscono lo *strambotto*, l'*ottava*, il *madrigale* e il *rispetto*, supponendo, per quest'ultimo, un'origine più tarda, una struttura mista tra *madrigale* e *strambotto* e un'esecuzione cantata più popolaristica rispetto a quella tipica dei modelli più elevati (p. 17). Durante tutta l'esposizione, il nome di Dante è riecheggiato più volte, soprattutto riguardo alla ricezione musicale e poetica di alcuni passi della *Commedia* dopo gli anni Venti del Trecento. Tra essi, l'A. segnala il caso del madrigale *Aquila Altera / Uccel di Dio* musicato da Jacopo da Bologna, un caso di «giaculatoria» derivato «dal grande inno di Dante» (p. 28).

[2] RUSSELL LOWELL 1886

Russell Lowell J., *Dante*, «Annual Reports of the Dante Society», V (1886), pp. 15-38.

Aprondo con una breve sezione biografica, l'A. analizza le fonti citate da Dante nel percorso di riorganizzazione della conoscenza prevista dal sistema delle arti liberali (pp. 17-8).

Tra le arti del quadrivio, Dante dimostra di apprezzare particolarmente la musica; l'incontro con Casella e l'attenzione al vocabolario tecnico musicale nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia* sono prove che confermano la testimonianza boccacciana (*Trattatello in laude di Dante*): «si diletto in canti e suoni». Nella *Commedia*, invece, la musica acquisisce il compito di rendere esplicito

l'inesprimibile delle visioni celesti e delle forti emozioni provate durante l'ascesa (pp. 22-25).

[3] LISIO 1899

Lisio G., *L'incontro delle ombre con Dante*, Firenze, Olschki, 1899.

All'interno del volume, l'A. dedica una brevissima sezione all'Antipurgatorio, evitando l'episodio dell'incontro tra Dante e Casella. Il musico è citato solamente come uno dei neglienti «tipo Belacqua» che affollano la spiaggia del *Purgatorio*.

L'A. dimostra di preferire il repertorio liturgico, del quale descrive l'esecuzione del Salmo penitenziale *Miserere*, mutato in un «oh! lungo e roco» (pp. 10-13).

[4] ALBINI 1902

Albini G., *Lectura Dantis. Il canto II del Purgatorio*, Firenze, Sansoni, 1902.

Le ultime pagine della *lectura Dantis* sono dedicate al problema esegetico-musicale dell'episodio di Casella. Del musico amico di Dante non sono pervenute notizie oltre alle poche indicazioni offerte dai commentatori della *Commedia* e, similmente, non si hanno sufficienti indizi per comprendere la resa musicale della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* intonata da Casella in *Purg.* II «con sì eleganza e intensità passionata» (p. 30).

L'A. propone, dunque, una rilettura dell'episodio fondata sulla convinzione decondo la quale «le canzoni morali [...]

non si solevano intonare o, com'oggi si dice, mettere in musica» (p. 31). Casella avrebbe potuto intonare non la seconda canzone del *Convivio*, ma una rima (forse, secondo l'autore, una ballata) contraddistinta dal medesimo titolo, benché già Benvenuto da Imola avesse identificato correttamente il componimento con la canzone del *Convivio*, già intesa dall'Anonimo fiorentino come rima "morale", ossia come «cantonem de virtutibus et pulchritudine Beatricis» (p. 32).

Un ultimo appunto, dopo una breve sintesi riguardo al rimprovero catoniano all'oblio delle anime causato dalle «dolci note» di Casella, è dedicato alle *note* della *Commedia* dantesca, parafrasate come «la voce del nostro poeta» che suscita nel lettore «un canto meraviglioso» dal quale «nessun Catone potrebbe o vorrebbe distogliere» (p. 34).

[5] WOLF 1902

Wolf J., *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», III (1902) 4, pp. 599-646.

All'interno del contributo dedicato più in generale alla diffusione dell'*ars musica* nella Firenze del XIV secolo, l'A. cita più volte il rapporto tra la produzione lirica dantesca e la musica. In particolare, per quanto riguarda le intonazioni delle sue stesse *Rime*, sono citate le fonti che, nel Trecento, confermano che Dante conoscesse in modo approfondito la musica.

Oltre al *Trattatello in laude di Dante*, l'A. segnala il *Lamento delle sette arti liberali* di Pietro Alighieri, il *Libro delle rime*

di Franco Sacchetti contenente la lista dei musicisti prossimi a Dante e il commento alla *Commedia* di Cristoforo Landino: Dante fu «non indotto in philosophia, non indotto in astrologia, ma in musica dottissimo» (p. 615).

[6] BELLAIGUE 1903

Bellaigue C., *Dante et la musique*, «Revue des deux mondes», XIII (1903) I, pp. 67-86.

Il saggio è dedicato all'analisi della musica nella *Commedia*, nell'incontro con i vari personaggi e nella costruzione dei versi danteschi.

Dopo alcuni riferimenti alla ricezione musicale moderna della *Commedia*, l'A. dichiara di concordare con Carlyle: «il poema di Dante è "canto"» [T. CARLYLE, *On Heroes, Hero-Workship, and The Heroic in History*, London, J. Fraser, 1841]. Nella *Commedia*, infatti, non solo è manifesta una «polifonia» di idee, ma anche una polifonia verbale che include i precetti dell'*ars musica* (p. 71).

Seguono una brevissima sintesi del percorso musicale di Dante nelle tre cantiche e alcune puntualizzazioni riguardo alla salmodia liturgica nel *Purgatorio* e all'intonazione di Casella in *Purg.* II (pp. 73-5, 81-2).

[7] BONAVENTURA 1904

Bonaventura A., *Dante e la musica*, Livorno, R. Giusti, 1904.

Il primo capitolo del volume contiene uno studio sulle «condizioni della mu-

sica ai tempi di Dante», riguardo sia alla tradizione del canto liturgico, sia alle innovazioni musicali dell'*Ars Nova* e all'uso di «rivestire le note canzoni dei grandi poeti» (p. 10).

Per quanto riguarda nello specifico Dante, l'A. esordisce con un riferimento al *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio, con una citazione della *Vita Dantis* di Giovanni Filelfo e, immediatamente, con il riconoscimento del ruolo di Casella nell'assetto argomentativo della *Commedia* (pp. 14-16). Anche se Dante realmente «sonava e cantava», non significa che egli fosse un compositore o un musico; semplicemente si interessava dell'arte del Quadrivio che era considerata la chiave necessaria per comprendere il sincretismo disciplinare medievale.

Nel capitolo successivo, *La musica nelle opere minori di Dante*, l'A. avvia lo studio della *proportio*, ossia della legge indispensabile per qualsiasi composizione armonicamente elaborata (pp. 22-23). Il «principio armonico» della poesia è tuttavia subordinata al governo del cielo di Marte: da quella volta celeste la musica trae «la bella relazione» e la capacità «di trarre a sé gli spiriti umani» (pp. 33). Per questi stessi motivi, nel *De vulgari eloquentia*, la *cantio* è infatti concepita come un'*actio poetica* frutto di armonizzazione e canto (p. 35).

Le sezioni successive sono tutte dedicate alla musica nella *Commedia*, nonché alle manifestazioni luminose e naturali associate al fenomeno uditivo. In *Paradiso*, ad esempio, Dante sfrutta spesso l'inversione sinestesica tra le percezioni visive e quelle uditive e, in *Par. XXIV*, trasporta «a significazione musicale» vo-

caboli relativi alla pittura e al colore (p. 54). Ben diversa è la situazione musicale che caratterizza le altre cantiche; nell'*Inferno* i pochi riferimenti veramente musicali sono racchiusi nelle descrizioni di pochi strumenti, mentre in *Purgatorio* domina indiscussa la musica liturgica monodica e polifonica.

L'A. propone poi una rassegna critica di tutti i canti unisoni citati da Dante, fornendone anche il testo musicale in notazione modale (pp. 77-121). Segue breve un capitolo dedicato ai canti polifonici della *Commedia* (pp. 122-30), seguito dallo studio dei canti monodici profani menzionati nella seconda cantica: i testi lirici di Arnaut Daniel, il canto della sirena, la voce di Matelda e il canto di Casella, «una musica blanda e melodica, che si svolge piana e soave, con accenti chiari e dolcissimi, con ritmi puri e quadrati» (p. 136).

Le ultime sezioni del volume contengono l'analisi delle danze descritte da Dante, nonché del valore ultimo dell'armonia prodotta dalla «circolazione» delle sfere. In appendice, l'A. realizza un indice dei *loci* musicali di tutte le opere di Dante e un indice della terminologia musicale adottata nella *Commedia*.

[8] LISIO 1907

Lisio G., *Arte e Poesia: studiando il canto 10 del Purgatorio Dantesco*, «Rivista d'Italia», marzo 1907, pp. 353-369.

L'A. studia gli imponenti bassorilievi della prima cornice del *Purgatorio*, durante l'incontro con i superbi, oppressi dai margini già immaginati da Matilde di Ackeborn (p. 256). Proprio nel secondo rilievo

illustrato da Dante, dopo il riferimento all'«Arca Santa / per che si teme ufficio non commesso» (*Purg.* X, 57-58), l'A. isola il passo più "musicale", sia dal punto di vista ritmico, sia da quello descrittivo. La scolpita processione comprende infatti sette cori che «cantano con tale evidenza» da confondere la percezione visiva e uditiva che al lettore giunge solamente attraverso la sapiente illustrazione poetica di Dante: «se l'orecchio dice di no, l'occhio invece dice di sì, e il fumo dell'incenso, immaginato, scolpito, pareva dire no al naso, di sì all'occhio» (p. 361).

L'A. dedica le pagine seguenti allo studio dei rilievi dal punto di vista storico e iconografico.

[9] HEBERDEN 1908

Heberden C. B., *Dante's Lyrical Metres: His Theory and Practice*, «The Modern Language Review», III (1908) 4, pp. 313-28.

In seguito all'elencazione dei generi lirici citati in *DVE* II III, 30 l'A. avanza una delle prime ipotesi interpretative riguardo ai *plausores* («ballate indigent enim a plausoribus»): piuttosto che i *sonatori* citati da Trissino, essi sarebbero veri e propri danzatori. Si tratterebbe, cioè, della ripresa letterale del vocabolario virgiliano da *Aen* VI, 644, «pars pedibus plaudunt choreas» (p. 316).

Nella teorizzazione della corretta elaborazione musicale della stanza di canzone, inoltre, Dante utilizza il lemma classico *diesis* per indicare la divisione della strofe, così come nel gergo musicale esso indicava la divisione del tono. La chia-

ve interpretativa del vocabolo è fornita anche dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (III, 20): «diesis est spatia quaedam et deductiones modulandi atque vergendi de uno in alterum sonum» (pp. 317-18).

Secondo l'A., questi sono i presupposti indispensabili per comprendere il significato della «fictio rethorica musicae poita» (*DVE* II IV, 2), nonché dell'essenziale rapporto tra poesia e musica nella lirica italiana delle Origini (pp. 319-320).

[10] CARDUCCI 1913

Carducci G., *Delle rime e della varia fortuna di Dante*, con note di M. Pelaez, Bologna, Zanichelli, 1913.

Ricordando le osservazioni riguardo alla dimensione musicale della *Commedia*, l'A. amplia lo studio dedicato alla fortuna dantesca con alcuni riferimenti alla congiuntura tra produzione lirica e speculazione filosofica.

In particolare, Dante avrebbe rinvenuto nel sistema simbolico «la congiunzione dell'ideale e del reale», manifestata primariamente nella musica, nella pittura e nella stessa poesia (p. 79). Tra i più alti esempi di applicazione degli studi filosofici alla composizione poetica, è citata *Amor che ne la mente mi ragiona*, la seconda canzone del *Convivio* musicata da Casella in *Purg.* II, per la cui data di morte l'A. allude agli ultimi anni del Duecento (p. 85).

[II] WILKINS 1915

Wilkins E. H., *The Derivation of the "Canzone"*, «Modern Philology», XII (1915) 9, pp. 527-58.

Dopo una prima sezione di indagine storica riguardo al primo gruppo di poeti associati alla corte di Federico II di Napoli, l'A. analizza le caratteristiche formali dei testi lirici italiani a confronto con quelli provenzali, francesi e tedeschi, distinguendo nove indizi d'indagine fondati sulla diffusione del modello della *coblas capfinidas*, sull'uso delle *coblas dissonans* e della tripartizione, sulla lunghezza e sullo schema rimico dei piedi, nonché sulla combinazioni di versi di differente lunghezza, sull'assenza della *tornata* e sulla *varietas* nella costruzione della stanza (pp. 143-56).

Nella lirica italiana delle Origini è evidente il rifiuto delle *coblas unissonans* e della canzone con congedo (*tornata*), dovuto probabilmente alle consuetudini musicali diffuse in Italia al tempo di Dante (pp. 165-166).

[I2] UNTERSTEINER 1916

Untersteiner A., *Storia della musica*, Milano, Hoepli, 1916.

Nel capitolo VII intitolato *Le canzoni popolari*, l'A. analizza il repertorio lirico italiano del Medioevo: «le notizie sulle canzoni popolari più antiche sono scarsissime per tutte le nazioni ma in special modo per l'Italia [...] e la causa è da ascrivere alle condizioni del paese stesso» (p. 81). La carenza di fonti notate nel repertorio lirico delle Origini rinvierebbe

così alle condizioni socio-politiche ed economiche dell'Italia dell'epoca. Caso del tutto particolare è costituito dalle citazioni musicali nella *Commedia* dantesca. Dante, ad esempio, incontra Casella in *Purg.* II (lo stesso al quale si riferisce la rubrica «et Casella diede il suono» nel ms. Città del Vaticano, Vat. Lat. 3214) e compone diversi testi in versi per musica, come nel caso della ballata *Per un ghirlandetta* (p. 82). In tutti questi casi, «considerando il genere della poesia non è presumibile che queste fossero vere canzoni popolari, ma non è improbabile che le melodie fossero popolari e note», composte, forse, da una delle due categorie di cantori: i popolari *cantori a liuto* e i più dotti *cantori a libro* (p. 83).

Del resto, non bisogna dimenticare che già ai tempi di Dante si stava sviluppando l'*Ars Nova*, le cui matrici sarebbero riconducibili, secondo l'A., al modello della «canzone popolare paesana» (p. 98).

[I3] NARDI 1918

Nardi B., *La novità del suono e l'grande lume*, «Nuovo Giornale Dantesco», II (1918) 3, pp. 1-4.

Musica celeste e luce infinita sono i tratti peculiari del *Paradiso* dantesco, tratti dalla dottrina astronomica di ascendenza pitagorica contro la quale già Aristotele aveva combattuto nel *De caelo*, insieme ai più tardi Alberto Magno, Averroé e Tommaso d'Aquino.

Contro gli aristotelici Dante assunse comunque quell'idea di «un così sublime e sovrumano concento dei cieli cantanti»

che accomunava Pitagora a Platone, Cicerone e Macrobio. L'A. conclude l'analisi con riferimenti alle *Enarrationes in Psalmos* di Agostino e al commento di Simplicio al *De Caelo* aristotelico.

[14] GRANDGENT 1920

Grandgent C. H., *Dante's Verse*, «Studies in Philology», XVII (1920) 1, pp. 1-18.

Nella produzione lirica di Dante, in quella dei poeti italiani del Due-Trecento e dei trovatori coevi è evidente una comune ricerca di musicalità eufonica (p. 8), che, nello specifico caso dantesco, trova una completa analisi nel secondo libro del *De vulgari eloquentia*. Descrivendo, ad esempio, la struttura della stanza, Dante illustra la suddivisione di ciascuna strofe secondo la costruzione del testo musicale (*oda continua* o divisa dalla *diesi*), attribuendo grande rilievo alla *proportio* numerica indispensabile per l'intonazione.

Anche la scelta della struttura rimica della *Commedia* (esclusa, invero, dal *De vulgari eloquentia*) rispecchia la sentita necessità di applicare l'ordine musicale alla lirica volgare, testimoniando il connubio tra musica e poesia nella lirica delle Origini (pp. 12-15).

[15] RIEMANN 1920

Riemann H., *Handbuch der Musikgeschichte*, II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920.

All'interno del volume dedicato alla storia della musica occidentale, l'A. intro-

duce una sezione dedicata esclusivamente riservata alla monodia profana sviluppata nel secolo XIV.

Oltre all'analisi delle forme riconosciute più diffuse (madrigale, caccia e ballata), l'A. cita Dante tra i primi poeti congiunti al retroterra musicale teorico e pratico dell'*Ars Nova* italiana (p. 305). Tra le ipotesi contenute nel volume, è proposta l'identificazione di Casella (*Purg.* II) con il madrigalista Pietro Casella (p. 308).

[16] DE LOLLIS 1921

De Lollis C., *La fede di Dante nell'arte*, «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», CCXIII (1921), pp. 208-217.

A partire dal volume di Benedetto Croce dedicato a Dante Alighieri, *Carattere e unità della poesia di Dante*, l'A. propone di analizzare la «tonalità» della *Commedia* in relazione al *De vulgari eloquentia*, alla *Vita Nova* e al complesso sistema interdisciplinare che caratterizza inequivocabilmente le opere dantesche (p. 208).

Come scrisse Francesco De Sanctis, dunque, «la *Commedia* è il medio evo realizzato come arte, malgrado l'autore e malgrado i contemporanei» e, soprattutto nel *De vulgari eloquentia*, Dante fornisce indicazioni necessarie per comprendere la «concezione perfettamente umanistica» (p. 212) ripresa dai classici e normata da una ponderata preesistenza e compresenza multidisciplinare. Per questa via, *poesis*, arte e musica sono gli estremi necessari della produzione dantesca già a partire dalla *Vita Nova*, precursore insigne della

Commedia dove *Amor* è il *dictator* della «sua brava *ars dictaminis*», che l'autore equipara con i modelli trobadorici, sia dal punto di vista poetico, sia da quello artistico: «la *Divina Commedia* sta alla *Vita Nova* come il sirventese provenzale sta alla canzone» (p. 214).

[17] FEDELI 1921

Fedeli V., *La musicalità di Dante*, «Rivista musicale italiana», XXVIII (1921), pp. 557-616.

Secondo l'A. il principale ostacolo alla tradizione del sapere musicale dantesco è costituito dalla scarsa attenzione dei primi commentatori nei confronti dei fenomeni armonici e ritmici della poesia di Dante Alighieri; essi, infatti «si limitarono a lodare superficialmente la grande armoniosità» del poema, facendo venir meno «le deduzioni conclusive che più avrebbero potuto illuminarci sul carattere e sul reale valore della musicalità dantesca» (p. 558).

Nelle prime sezioni del contributo, sono analizzati i fattori metrici e ritmici che costituiscono la poesia dantesca, dalla fonetica linguistica all'effettiva «musicalità» e «musicabilità» di ciascun verso. Per rendere fruibile l'indagine, l'A. realizza alcuni esempi grafici che visualizzano l'intonazione di alcuni dei «più musicali versi» della *Commedia* (*Inf.* IV, 10 e *Purg.* I, 13) e mettono in rilievo il carattere fonetico descrittivo della musicalità loro tipica (pp. 572-3). Per questa via, dopo aver analizzato anche la ritmica dell'endecasillabo (spesso strutturato a partire da «un nucleo binario», p. 583) e l'armonizzazione dei

versi nella terzina, l'A. identifica il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* come «la più squisita pagina di musica poetica composta da Dante», in cui trovano unione tutti i caratteri tipici della musicalità: melodiosità fonetica e ritmica, armonia cadenzale, espressività e colore (p. 591).

Nelle ultime parti del saggio, sono infine proposte alcune ipotesi riguardo agli episodi più spiccatamente musicali della *Commedia*. Da segnalare, a tal proposito, sono le interpretazioni degli *organi* di *Purg.* IX, 144, intesi come strumenti musicali di piccole dimensioni con cui gli organisti coprivano la voce dei cantori (p. 601), e dei *flailli* di *Par.* XX, 3: un'espressione onomatopeica per indicare gli armonici acuti del flauto (p. 602), in accordo con la soave e «dolce sinfonia di paradiso» tipica della terza cantica.

[18] FAVILLI 1924

Favilli E., *Dante e la musica nella Divina Commedia*, in *Compendio di storia della musica*, Piacenza, C. Tarantola, 1924, pp. 229-261.

Nel volume di storia della musica, l'A. dedica l'appendice finale al tentativo di definizione della musica nella *Commedia*. Già nelle prime pagine si ritrova un riferimento a Casella, «autore di diverse laudi, e pose in musica [...] la canzone del *Convivio*» (pp. 231-232), del quale sono ad oggi pervenute pochissime testimonianze. La figura del musicista amico di Dante concede all'A. una riflessione riguardo alla differenza tra le prassi compositive provenzali con quelle italiane: se, nel primo caso, «i trovatori di Provenza

erano non solo poeti, ma anche compositori», in Italia «era già spezzata quella unità di Musicista e di Poeta, e non era ormai necessario che questo s'intendesse di musica» (p. 232).

Questa prima testimonianza dell'ipotetico "divorzio" tra poesia e musica nella lirica italiana della Origini si completa con una ridefinizione musicale della *Commedia*: «Poema musicale per eccellenza ove l'armonia del verso contende la gloria all'armonia dei concetti» (p. 235).

Segue, poi, una rassegna illustrata dei *loci* musicali del poema dantesco, a partire dal salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* di *Purg.* II (p. 241), passando dall'*organum* e dal *discantus* in *Par.* VIII, fino alla pura sonorità delle più alte volte celesti (pp. 258-60). Da segnalare è il commento a *Par.* XXX, 13-14, «O dolce amor che di riso t'ammanti, / quanto parevi ardente in que' flailli»: oltre ad essere interpretati come forma maschile (*flavilli*) di *faville*, i *flailli* danteschi richiamerebbero «l'idea di soffiare in un tubo o in una canna di legno o di metallo», come testimonia il registro d'organo *Flagioletto* che imitava l'antico flauto a becco con quel nome designato (p. 257).

[19] LIPPARINI 1924

Lipparini G., *Il canto II del Purgatorio*, in *Studi critici in onore di G. A. Cesareo*, Palermo, G. Priulla, 1924, pp. 240-55.

Dopo l'antimusica infernale, Dante percepisce la prima manifestazione sonora armonica non appena rivede la luce. Il binomio musica-luce è infatti indispensabi-

le per comprendere tutti gli episodi della *Commedia* che contengono descrizioni di opere d'arte figurativa o esecuzioni musicali (pp. 240-241). La musicalità della poesia dantesca deriva direttamente dalla stessa definizione di canto, con la quale sono identificate le sezioni del poema: così, rileggendo il commento di Carlyle, «la più alta lode che si può fare alla Divina Commedia è dire che essa è essenzialmente un canto» (p. 243).

Nell'incontro con Casella, in particolare, Dante dimostra la sua esperienza delle prassi musicali d'inizio Trecento (come testimonia, peraltro, anche Giovanni Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*) e si fa portatore fino ai giorni nostri delle prassi tipiche del primo periodo arsnovista. Benché la *Commedia* sia permeata anche da dolcissime melodie liturgiche, «nessuna dovette in verità suonar così dolce al suo cuore» come l'intonazione di Casella (p. 253).

[20] CASIMIRI 1925

Casimiri R., *Quando a cantar con organi si stea*, in *Le conferenze in Laterano*, Roma, Officina tipografica Auser, 1925.

All'interno del contributo, ripreso anche nel volume «*Come quando a cantar con organi si stea...*»: *profilo dell'organo attraverso i secoli*, Roma, Psalterium, 1925, l'A. analizza le ultime due terzine di *Purg.* IX: «Tale imagine a punto mi rendea / ciò ch'io udiva, qual prender si suole / quando a cantar con organi si stea / ch'or sì or non s'intendon le parole».

In particolare, è qui proposta una rilettura vocalista degli *organi* danteschi. Essi sarebbero riferiti non allo strumento musicale, bensì all'*organum* polifonico tipico dell'*Ars Antiqua*. «Sulla base della melodia gregoriana si innestavano altre voci, le quali discantando – il termine medievale e *organum* – come d'uso allora, facevano sì che le parole si ascoltassero e non si ascoltassero» (pp. 148-51).

[21] FRASCINO 1928

Frascino S., *Suono e pensiero nella poesia dantesca*, «Giornale storico della letteratura italiana», suppl. 24 (1928), pp. 1-138.

Nella poesia si manifesta l'«unica legge [che] governa lo spirito umano», ossia la tendenza a coordinare i suoni secondo una logica armonica confacente anche ai diversi gradi di *constructio* del testo verbale (p. 1). Nella *Commedia*, in particolare, i riferimenti alla musica non solo eufonica del testo poetico, ma anche monodica o polifonica, vocale o strumentale si intensificano con il procedere dell'ascesa verso Dio: «nel Paradiso la musica non è più solo vocale [...] ma è mista e confusa colla strumentale» (p. 22).

Per comprendere meglio il significato dei concetti musicali danteschi, l'A. propone un'analisi delle sezioni centrali del *De vulgari eloquentia*. Per quanto riguarda, ad esempio, la definizione di canzone come «fabricatio verborum armonizatorum», in essa la poesia si sposa con la *modulatio* del musicista e trova proprio nell'intonazione musicale un costituente indispensabile (p. 34). Si spiega così anche

la predominanza dei fenomeni eufonici che contraddistinguono e permeano l'intera *Commedia*: la ricerca del suono e dell'armonia preliminare all'intonazione musicale permette a Dante di connotare in modo univoco ciascuno specifico passo del poema (pp. 42-6). La musicalità dantesca non si limita, infatti, «al lato dolce della parola», ma «tocca i limiti estremi della gamma musicale», dalle più aspre combinazioni, fino alla musica paradisiaca più melodiosa (p. 59).

Per quanto riguarda, invece, il modello metrico e ritmico, l'A. ricostruisce i possibili modelli della terzina dantesca (elaborata anche a partire dal modello del serventese caudato), mostrandone la ripresa nella letteratura del Rinascimento e della Modernità (pp. 62-6). Allo stesso tempo, propone una rassegna dei più importanti passi della *Commedia* nei quali il ritmo segue configurazioni nuove e particolari: basti pensare alle concordanze dei motivi iniziali di terzina «E come», «Ahi», «Dimmi», «Ma dimmi» (pp. 86-91) e all'applicazione, in tali contesti, dei modelli ritmici più vari che «suggellano la poesia dantesca» (pp. 98-100).

L'ultima sezione è dedicata allo studio della rima, dei fenomeni di dieresi e sineresi nella *Commedia* e dei numerosi casi di manifesta armonia o disarmonia del verso. Tutti i casi isolati sono illustrati facendo appello al sistema teorico elaborato da Dante per specificare la connotazione spiccatamente musicale della poesia, «fictio rethorica musicaque poita» nel *De vulgari eloquentia*.

[22] TONELLI 1931

Tonelli, L., *Il canto II del "Purgatorio"*, «Il giornale dantesco», XXXIV (1931), pp. 141-167.

Dopo un primo avvertimento riguardo alla carenza di testimoni musicali manoscritti italiani del Due-Trecento, l'A. esordisce escludendo le ipotetiche origini francesi della musica italiana del Medioevo: «oggi siamo certi dell'esistenza dugentesca d'una musica assolutamente italiana» e Casella dovette comporre e cantare «nel nuovo stile, ossia non nello stile del canto fermo, né in quello provenzaleggiante, bensì in quello monodico popolare, nel senso migliore della parola, e cioè nazionale» (p. 155). Nello specifico, l'esperienza musicale di Casella è ascrivibile agli ultimi decenni del secolo XIII.

Il ricordo affettuoso dell'amico musico si unisce, inoltre, al ricordo delle sue «dolci note»: effettivamente Dante doveva ricordare gli effetti del suo canto, udito in vita e ben distante dalla finzione poetica e narrativa (p. 161). Proprio nella presentazione dell'*incipit* della canzone musicata, Dante elabora «forse la più melodiosa terzina di tutto il canto», fondata sui concetti dell'armonia e della musica trattati nel *Convivio* (p. 162).

[23] WOLF 1931-1932

Wolf J., *Italian Trecento Music*, «Proceedings of the Musical Association», LVIII (1931-1932), pp. 15-31.

All'interno del saggio dedicato allo studio delle principali chiavi di lettura teoriche per lo studio della musica italiana

del Trecento, l'A. cita Dante tra i primi autori che offrono una plausibile testimonianza delle consuetudini musicali d'inizio secolo.

In particolare, l'episodio di Casella in *Purg.* II e le varie rubriche nelle quali si ritrovano i riferimenti onomastici dei musicisti che *dederunt sonos* sono i primi documenti da tenere in considerazione per lo studio del rapporto tra poesia e musica nel periodo della formalizzazione e della diffusione dell'*Ars Nova* italiana (pp. 16-7).

[24] BILANCIONI 1932

Bilancioni G., *A buon cantor buon citarista. Rilievi di un otologo sul suono e sulla voca nell'opera di Dante*, Roma, A. F. Formiggini, 1932.

Nella prima parte del volume, l'A. analizza lo sviluppo storico (a partire dall'età classica) del concetto di voce. Se nell'Antichità essa era considerata uno dei prodotti del cuore (sede dell'intelligenza), nel periodo di Dante era associata all'anima «cioè la ragione» (*VN XXXVIII e Conv. II VI*).

Dante sapeva che per ottenere la voce era indispensabile una spinta d'aria, un soffio: «Che tante voci uscisser tra que' bronchi / da gente che per noi si nascondesse» (*Inf.* XIII, 25-27), indispensabile per la descrizione delle differenti percezioni sonore che contraddistinguono l'intera *Commedia*. Al tempo, attraverso la lettura di Aristotele, Quintiliano e Vitruvio, si conoscevano tre parti fisiologiche indispensabili per la produzione fonica: i due polmoni «mantaco ai sospiri» (*Purg.* XV,

51), la laringe e le sue pliche (dette anche *corde* o *labbra vocali*). Era inoltre diffuso l'insegnamento di Mondino de' Liuzzi, studioso dell'anatomia della laringe e dei «motori encefalici» (p. 300), al quale Dante dovette far riferimento negli accenni all'atto della respirazione (*Inf.* XXII, 88; *Inf.* XXV, 92-3; *Purg.* II, 67-9), il «coefficiente del meccanismo della fonazione» (p. 312).

In seguito, l'A. analizza gli accenni danteschi ai «meccanismi periferici dell'apparecchio vocale che intervengono nella formazione della parola» e rilegge gli episodi musicali della *Commedia* alla luce delle conoscenze anatomiche diffuse nel Medioevo. Voce e musica si mescolano nei versi danteschi attraverso la *modulazione* sonora che arricchisce le numerose immagini allusive del poema: «meravigliosa, per un poeta musicale come Dante, doveva apparire la voce modulata in mirabili scale armoniche» (p. 325).

[25] LUNELLI 1933

Lunelli R., *Note sulle origini dell'organo italiano*, «Note d'Archivio per la storia musicale», (1933) 3, pp. 212-232.

Il contributo propone un'indagine interamente dedicata all'arte organaria italiana del Medioevo, con riferimenti anche ai testimoni letterari che contengono rimandi allo strumento.

Per facilitare il percorso di comprensione degli «organi» di *Purg.* IX, l'A. cita alcuni documenti d'archivio. Oltre alla predica del 1304 di Frate Giordano da Rivalto, nella quale si affermava che «in Pa-

rigi ha grande arte di fare organi» (p. 212), vi sono testimonianze di organi in Toscana, almeno a partire dallo strumento costruito da «Frate Pietruccio da Bologna» in S. Annunziata (p. 215). Questi dati concordano anche con i documenti ritrovati negli altri centri culturali italiani: nel 1316 Mistro Zucchetto ripara gli organi di San Marco a Venezia e un non meglio identificato Pretoldus organaro risulta attivo a Gemona. L'arte organaria del Due-Trecento, che spesso preferiva strumenti di piccole dimensioni, favorì tuttavia il rapido sviluppo di organi «in maggiori forma», tra cui si riconosce il primo organo del Duomo di Milano «proporzionato alla chiesa» e costruito da Martino de Stremidi di Concorrenza nel 1395 (p. 216).

Prima di procedere verso il Quattrocento, l'A. cita l'invenzione tecnica del ventilabro, «che rendeva possibile l'ingrandirsi dell'istrumento» (p. 218), e il passo di *Par.* XVII, 43-44: «sì come viene ad orecchia / dolce armonia da organo», introducendolo tra i primi testimoni letterari dell'arte organaria italiana del Medioevo (p. 217).

[26] BARBI 1934

Barbi M., *Per una più precisa interpretazione della "Divina Commedia"*, «Problemi di critica dantesca», I (1934), pp. 197-303.

Il saggio contiene alcune implementazioni all'esegesi dantesca dei primi decenni del Novecento, prendendo criticamente in esame le edizioni commentate Torraca [F. TORRACA, *Commento alla*

Divina Commedia, Roma-Milano, Società Dante Alighieri, 1905], Scartazzini-Vandelli [DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura G. Vandelli, Milano, Hoepli, 1911] e Passerini [DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* annotata da G. L. Passerini, Firenze, Sansoni, 1918].

Riguardo alla musica, l'A. analizza con particolare cura l'episodio uditivo di *Purg.* IX, 140-141, «Te Deum laudamus mi pare / udire in voce mista al dolce suono», dove la dolce sonorità «non può essere se non quella [...] della porta» purgatoriale. I *ruggianti* cardini sarebbero, per questa via, la fonte della dolcezza sonora percepita da Dante ben distinta dalla *voce*, con la quale il *suono* è frammisto. (pp. 223). La descrizione dantesca dei battenti, «sonanti» già da *Purg.* IX, 135, pare infatti seguire il *Fiore di leggende* (ed. Levi, p. 207): «una porta s'aperse / che faceva sì grandissimo sonare».

L'A. ribadisce il tutto anche nella chiosa all'edizione Scartazzini-Vandelli, dove sostiene l'impossibilità dell'ipotesi degli stessi editori, che avevano identificato l'origine del *primo tuono* non nel *ruggìo* della porta, ma in una meno definita fonte musicale interna al Purgatorio. Anche in questo caso, l'A. dichiara confermata l'ipotesi già avanzata lungo la lettura dell'ed. Torraca: il *suono* misto alla *voce* in *Purg.* IX, 140-141 è identificabile con l'aspra sonorità dei cardini della porta, dolce all'udito di Dante per la sentita volontà di purgazione (pp. 247-8).

[27] PATTISON 1936

Pattison B., *Dante's relation to Music*, «Music and Letters», XVII (1936) 1, pp. 47-53.

Benché Dante non fosse un teorico della musica, nelle sue opere è immediatamente riscontrabile un profondo legame con l'arte musicale (p. 48). L'esempio forse più emblematico è l'incontro con Casella in *Purg.* II, «a prominent Florentine musician of the time» riguardo al quale disponiamo anche di una nota in un testimone manoscritto: «et Casella diede il suono» (ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Lat. 3214).

Inoltre, il *De vulgari eloquentia* mostra l'applicazione di molti concetti musicali e offre un'interessantissima prova dell'«interdipendenza tra musica e poesia», nonché della stretta relazione tra teoria e prassi (p. 49). Per questo, l'*actio completa* della *cantio*, molto più elevata rispetto alla ballata e al sonetto che dipendono dagli esecutori (l'A. traduce con *performers* i *plausores* di *DVE* II III, 4), dimostra di essere intimamente relata con la musica, dunque con la *nota*, il *sonus* e la *modulatio* (detta anche *oda*), nella sua profonda essenza di «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 2). Ovviamente la corrispondenza della dimensione poetica con quella musicale è già in sé prova dell'esistenza del testo musicale (p. 50). Anzi, è possibile ipotizzare la natura dell'intonazione della canzone italiana facendo riferimento alle melodie tradite nei codici della lirica oitana e occitanica.

Questi usi poetico-musicali dei quali poche tracce sono pervenute fino ad oggi permettono in ogni caso di comprendere

la posizione di Dante nei confronti della musica: «Dante appears to consider the music as the determinant of the lyric's form» (p. 50). «Music was not a background to the poetic genius of Dante and his successors up to the sixteenth century; it was an integral part of it» (p. 53).

[28] DE BARTHOLOMAEIS 1937

De Bartholomaeis V., *La canzone da ballo in Bologna al tempo di Dante*, «Convivium», IX (1937) 5, pp. 495-508.

L'A. pone alcuni interrogativi fondativi per l'indagine, riguardo al rapporto tra evoluzione della tradizione lirica e la diffusione del professionismo giullaresco, tradizionalmente riconosciuto per le letterature francese e germanica, ma assai poco considerato per lo sviluppo della poesia volgare italiana (p. 496). Eppure, segnala l'A., anche in Italia il repertorio giullaresco ebbe caratteristiche proprie di «un'impronta schiettamente nazionale» che evolse nelle forme musicali e coreutiche diffusissime lungo i secoli XIII e XIV.

Dopo una sintetica analisi delle principali forme di danza coeve a Dante, dai balli collettivi in catene di uomini e donne che si muovevano al suono di voci e di strumenti (p. 499), alle *carole* in tondo, con l'alternanza di più passi fatti in misura sul posto, passando per *roondet*, per il più complicato *rondeaux* doppio, l'A. descrive la «forma lirica caratteristica del nostro paese», cioè la ballata (p. 500). Essa, contrapponendosi alla *canzone* di origine provenzale, contraddistinse i repertori per musica e danza della lirica italiana delle

Origini, fornendo la base anche per le più tarde forme laudistiche, modellate, infatti, sul modello popolare ballatistico.

Di questi usi abbiamo testimonianza proprio grazie ai Memoriali Bolognesi, «grazie a que' bravi, intelligenti e giocosi burocrati del Duecento» (p. 497) dai quali apprendiamo anche il discernimento tra danze figurate e danze monologate o dialogate (p. 501), parti del modello coreutico che condivideva le molte affinità con la struttura ritmica del testo poetico e, allo stesso tempo, con la struttura melodica del testo musicale.

[29] SESINI 1937

Sesini U., *Come cantarono i maestri di Dante*, «Convivium», XV (1937) 4, pp. 424-430.

I secoli XIII e XIV sono contraddistinti dalla più «grave lacuna nella Storia musicale italiana» (p. 428), come confermano i recenti tentativi di ricostruzione dell'estetica musicale degli anni danteschi. Per compiere l'analisi di questo periodo storico l'A. introduce le principali diversità tra la tradizione manoscritta italiana e francese, soffermandosi sui testimoni d'Oltralpe che, probabilmente, circolavano in Italia (ne è esempio il Canzoniere Ambrosiano, Milano, Biblioteca Ambrosiana, R71 sup.). Per questa via, dopo una prima parte dedicata alla poesia francese e alla ricognizione dei luoghi nella *Commedia* nei quali Dante cita espressamente alcuni dei poeti francesi più fortunati (Arnaut Daniel, Giraut de Bornehl, Bertran de Born), l'A. riconosce nel tema del sorriso di Beatrice ricorrente in *Paradiso* un

precedente spesso dimenticato, evidente già nell'incipit «Un avinens ris vi l'autrier / Issir d'una boca rizen» della *canso* 83 del trovatore italiano Lanfranco Cigala (p. 427).

Considerando inoltre le rime francesi citate dallo stesso Dante nel *De vulgari eloquentia*, risulta legittimata l'ipotesi di intonazione anche per le canzoni italiane (p. 428). La canzone *Tan m'abellis l'amoros pensamenz* di Folchetto da Marsiglia, ad esempio, è uno dei componimenti lirici francesi che dimostrano la "contaminazione" stilistica tra trovatori, trovieri e poeti italiani: essa compare sia nel già citato canzoniere ambrosiano, sia in *DVE* tra gli esempi più alti di *constructio*, permettendo di supporre che, compatibilmente con quanto scritto da Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*, «il poeta conoscesse e cantasse le canzoni in voga» (p. 428), attraverso la capacità espressiva e psicologica condensata nel discorso melodico tipico della produzione francese (p. 429).

[30] SESINI 1938

Sesini U., *In margine alla dottrina dantesca della canzone. Rapporti fra cōbla e melodia*, «Studi medievali», XI (1938), pp. 180-185.

All'interno del volume dedicato alla melica medievale, l'A. analizza il rapporto tra musicologia e filologia a partire dagli studi dedicati alla classicità, fino a quelli medievistici. In particolare, oltre a determinare le influenze del verso neolatino nella ritmica musicale e a studiarne attentamente le applicazioni e le strutture nei

repertori romanzi, è proposta anche una contestualizzazione del fenomeno musicale all'interno della "dottrina della canzone" dantesca.

Dopo una breve indagine riguardo alle pubblicazioni musicologiche diffuse lungo gli anni Settanta, l'A. si sofferma sull'edizione del *De vulgari eloquentia* curata da Aristide Marigo, nella quale lo stesso curatore auspica «lo studio dei rapporti fra la melodia e la struttura della stanza musicale» [DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di A. Marigo, Firenze, Le Monnier, 1938, p. CXLIV]. L'analisi dell'eufonia del testo poetico può infatti aiutare a comprendere anche la tecnica compositiva musicale che, nello specifico caso dantesco, costituisce una forma di coloritura per la rima (pp. 85-6). Per condurre questo genere di ricerche, l'A. richiama fin da subito l'attenzione su due elementi chiave: la rima melodica e la rispondenza ritmica, da considerare al fine di collazionare il testo musicale con il relativo componimento lirico (p. 89).

Nel repertorio provenzale questo rapporto tra testo e musica risulta chiaro fin dalle numerose risposdenze tra le parti della *cōbla* e le sezioni della melodia; nel repertorio italiano del primo Trecento, è comunque necessario ricordare la predominanza del sistema teorico dantesco, che per nulla esclude la melodia (pp. 86-89).

[31] FRECCERO 1939

Freccero J., *Casella's Song*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», XCI (1939), pp. 73-80.

Il saggio esordisce con alcuni accenni alla forma armonica dell'universo e alla costruzione armonizzata della *Commedia*, in prima linea dipendente dall'esperienza amorosa, «a total poetic experience» che rispecchia la dimensione evolutiva del viaggio (p. 73).

Oltre all'episodio di Paolo e Francesca, l'A. segnala l'importanza dell'incontro con Casella in *Purg.* II e dell'intonazione di *Amor che ne la mente mi ragiona*, la dilettevole seconda canzone del *Convivio*, che, stando ai primi commentatori, non avrebbe dovuto prevedere un'intonazione musicale (p. 74). Per risolvere questo problema, fondato sull'opposizione tra la «canzone morale» e le prassi musicali profane, l'A. propone due possibili alternative: la canzone cantata da Casella potrebbe non essere la stessa del *Convivio*, oppure potrebbe non trattare effettivamente un concetto così alto di amore dottrinale.

L'oggetto del rimprovero di Catone, inoltre, è riconducibile alla manifestazione stessa della dinamica del desiderio che, manifesta già in *Inf.* V e ancor più definita a livello artistico in *Purg.* II, si attualizza nell'opposizione tra l'«amoroso canto» e il salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* (p. 78). La natura stessa del desiderio è ricondotta da Dante in *Conv.* I, 1 alla sapienza: «Si come dice lo Filosofo nel principio de la Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere», in un passo «assimilable to doctrine of Book III of the

Consolation [...] although Boethius seems to be using a more Platonic vocabulary» (p. 79).

[32] DI CAPUA 1945

Di Capua F., *Insegnamenti retorici medievali e dottrine estetiche moderne nel 'De vulgari eloquentia' di Dante*, Napoli, L. Offeredo, 1945.

Riprendendo l'affermazione di Pio Rajna riguardo all'indispensabile ruolo dei manuali dell'*eloquium* nel *curriculum* medievale per sviluppare un'espressione «garbata ed efficace» [P. RAJNA, *Il primo capitolo del 'De vulgari eloquentia' tradotto e commentato*, in *Miscellanea di studi in onore di A. Hortis*, Trieste, G. Caprin, 1910], l'A. analizza l'influenza retorica e filosofica che Agostino esercitò su Dante Alighieri a partire dalla definizione di lingua e dal concetto di ritmo interno al linguaggio (pp. 14-19). Il rapporto tra parole, ritmo e *melos* (cioè l'intonazione musicale) risultava già indispensabile nell'*Ars Poetica* di Orazio (vv. 112-118, 234-239) e nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano (VIII, 3), dove, proprio attraverso il ritmo e la scelta dei vocaboli, si prescriveva di curare il linguaggio di ciascun personaggio letterario in modo da caratterizzarne univocamente i connotati (p. 111).

Seguendo il monito che Orazio aveva rivolto ai Pisoni, anche Dante scrisse di termini «pettinati o lisci, villosi o muliebri» (p. 112), la cui scelta risultava sempre più accurata con l'ascendere nella scala dei modelli stilistici ai quali ricondurre la nuova composizione letteraria. Dunque, questo precetto dovette essere ben chiaro

a Dante, la cui *cantio tragica* dipendeva strettamente dalla configurazione ritmica del verso e, di conseguenza, dalla *bona et rationalis vocabulorum mixtura* trattata in *DVE* II, VII, 1-3. Non si parla, tuttavia, della coincidenza ritmica-sillabica, ma «del fluire del ritmo, in una concezione assolutamente musicale» (p. 116) che Dante poté apprendere da Virgilio. Come il «maestro dell'esametro» che vinse sugli altri metri grazie alla libertà espressiva e alla maggior varietà di movenze ritmiche (p. 117), Dante loda e nobilita l'endecasillabo «celeberrimum carmen» (*DVE* II V, 5) e, con esso, la *vulgaris eloquentia* che caratterizza il modello lirico più elevato della *cantio*.

A tal proposito, l'A. conclude ricordando la celebre definizione di *poesis* come «fictio rethorica musicaque poita» di *DVE* II IV, 2, cioè come unione inscindibile di retorica e musica, grazie alla quale offre una spiegazione anche riguardo alle terminologie che nel Medioevo erano impiegate per indicare le composizioni in versi. Tra i vocaboli più diffusi, D. riconosce il termine "*modus*" che già nel repertorio liturgico gregoriano indicava l'«ordinamento organico delle note in una scala» (p. 118), risemantizzato per identificare la «tragica coniugatio» di *DVE* II VIII, 8 e per connotare univocamente la perfetta commistione di forma e contenuto, nonché di poesia e musica, tipica della canzone dantesca (p. 120).

[33] CONTINI 1951

Contini G., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone» XVI (1951), pp. 3-26.

L'A. studia le fonti adottate da Petrarca, talvolta ereditate da una «tradizione più remota» negli anni del periodo aureo dello Stilnovo.

Così, per quanto riguarda Dante, Petrarca si discosta dal teocentrismo che domina l'intera *Commedia*, tenendo però ben presenti gli insegnamenti teorici e linguistici. Simile ragionamento vale per i Siciliani, dai quali eredita un «archetipo già toscano» e lo rielabora mantenendone i caratteri essenziali. A tal proposito l'A. cita la musica e l'ipotesi di datazione del divorzio tra poesia e musica nella lirica italiana delle Origini proprio a partire dalla produzione siciliana: «e tal merito viene in loro [nei Siciliani] ad aggiungersi all'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, di avere in tutto disgiunto la poesia dalla musica, talché del connubio antico rimane unica traccia fossile l'intercambiabilità delle stanze [...] e con questo instaurano il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica che la collaborazione d'un qualche *magister Casella* ("sonum dedit") a libretti più che mai autonomi sopraggiunge perentoriamente a sancire».

[34] PASCOLI 1952

Pascoli G., *Il canto II del Purgatorio*, in *Prose. II. Scritti danteschi*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1952.

Nel saggio dedicato interamente a *Purg. II*, l'A. propone alcune ipotesi descrittive per facilitare l'identificazione di Casella. Egli «era pur mo' cantore e musico, e aveva intonato a cantato canzoni di Dante», doveva essere giovane, gracile e malato, vista la sua precoce morte.

Il canto che egli propone a Dante (la canzone del *Convivio* *Amor che ne la mente mi ragiona*) è capace di attrarre anche l'udito di Virgilio: egli stesso Amore è colpito dalla dolcezza dell'«amoroso canto» di Casella e dal «frastuono di volo di colombi» che rimanda immediatamente alle anime dolenti di Francesca e Paolo (pp. 1488-52).

[35] PLONA 1953

Plona S., *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», MCCMXXXIII (1953), pp. 93-96.

L'A. esordisce smontando l'«opinione comune» per la quale la canzone italiana pre-petrarchesca «fosse scritta per essere cantata» (p. 93), a partire dalla disamina delle testimonianze raccolte da Giuseppe Lisio [G. LISIO, *Studio su la forma metrica della canzone italiana*, Imola, D'Ignazio Galeati, 1895, p. 46]: «alcune frasi nel *De vulgari eloquentia*», l'episodio di Casella, le «canzoni» e le «canzonette» del Boccaccio, alcune sezioni del *Decame-*

ron e le due didascalie del codice vat. lat. 3214 a un testo di Lemmo Orlandi («et Casella diede il suono») e a uno di Lapo degli Uberti («e Mino d'Arezzo diede la nota»). Dopo aver «scartato senza discussioni» le testimonianze offerte da Giovanni Boccaccio, che stando alla *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo sarebbero ballate «quia cantantur et coreizantur», e il componimento di Lapo degli Uberti (non sarebbe affatto assimilabile a una canzone, ma, piuttosto, a un sonetto rinterzato «di inusitata struttura»), l'A. analizza rapidamente la questione musicale nel *De vulgari eloquentia* (p. 94) riconducendola, senza troppe spiegazioni, a quanto Aristide Marigo aveva definito «grande ossequio [...] all'autorità dei Provenzali» [DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di A. Marigo, Firenze, Le Monnier, 1948, p. CXLIII].

Una volta chiarita anche la possibilità per la quale Dante avrebbe impiegato il lessico musicale nel *De vulgari* solamente come tributo ai poeti provenzali, l'autrice dedica qualche pagina a Casella (pp. 95-96), restando però concorde con Attilio Momigliano: «Dante può benissimo aver finto che Casella gli cantasse questa canzone perché il primo verso si presta mirabilmente ad evocargli intorno un quadro di ascoltatori rapiti» [DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. Momigliano, Firenze, Sansoni, 1947]. Più facilmente, continua l'A., si troveranno stanze di canzoni musicate, testi più brevi e connotati da una non indifferente «musicabilità», come ad esempio *Lo meo servente core*, accompagnato dal sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, nel quale

Dante chiede all'amico «che rivestisse di note» in nuovo componimento (p. 95).

Chiude il contributo una altrettanto breve riflessione riguardo a *Si lungiamente*, «la canzone della *Vita Nova* interrotta dalla morte di Beatrice» (p. 96), e una nota all'ormai inappellabile «confusione metrica» spesso riecheggiata per risolvere alcuni problemi metrico-ritmici danteschi che «non era possibile nemmeno fra i versaioli» (p. 96).

[36] MONTANARI 1955

Montanari F., *Il canto secondo del Purgatorio*, «Humanitas», X (1955) 4, pp. 359-363.

Il breve saggio contiene anche alcuni appunti sul valore del canto di Casella. L'amicizia tra Dante e il musico si manifesta, infatti, con la musica, ancor prima che con un contatto fisico (p. 363). Alla domanda di rincuorare e risollevare l'animo turbato dalle bolge infernali, Casella «accondiscende prontamente modulando la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*», dedicata in origine alla filosofia (p. 363).

[37] FIATARONE 1956

Fiatarone J. J., *From "Selva Oscura" to "Divina Foresta": Liturgical Song as Path to Paradise in Dante's Commedia*, «Medieval Perspectives», III (1956) 1, pp. 116-136.

Il saggio, riapparso anche una ventina d'anni più tardi in «Dissertation

Abstracts International», XLVIII (1987) 5, è dedicato all'evoluzione musicale all'interno della *Commedia*, a partire dalla «selva oscura» fino al *Paradiso*, soprattutto dal punto di vista della monodia liturgica.

Durante una prima parte introduttiva, l'A. sintetizza le principali problematiche riscontrate da coloro che hanno approcciato il rapporto tra Dante e la musica. Anzi tutto, la terminologia musicale utilizzata da Dante dimostra una capacità «sopra la norma» di comprendere e risemantizzare le prassi musicali e i termini specialistici dell'arte musicale. Il problema essenziale riguarda tuttavia la definizione e la particolare configurazione del fenomeno musicale nell'opera dantesca: «too often, however, readers and commentators, even those few who have studied specifically the music in the *Commedia*, have gone no further than to acknowledge casually the presence and importance of music in this work» (p. 117).

L'A. procede analizzando le manifestazioni vocali liturgiche che, all'interno della *Commedia*, si pongono non solo come parti di un grande abbellimento estetico, ma come nodi necessari per il percorso di purificazione e lo sviluppo del viaggio verso la salvezza (p. 118). Il primo dei salmi incontrato è il CXIII, *In exitu Israel de Aegypto*, cantato integralmente «con quanto di quel salmo è poscia scripto» (*Purg.* V, 48), contenente l'immagine dell'Esodo, fondamentale durante tutto il Medioevo e, in particolare, per il pellegrino cristiano (p. 119).

Nello stesso modo l'A. passa in rassegna altri salmi e inni cantati durante la visita di Dante in *Purgatorio* e in *Paradiso*,

segnalando le particolari immagini culturali e religiose che trovano un particolare rilievo nella *Commedia*. Tra essi vi sono: il salmo CXVIII *Beati immaculati in via* (*Purg.* XIX), tributo alla giustizia di Dio (p. 120), l'inno dell'ufficio mattutino *Summae Deus clementiae*, cantato frammentato al pianto (p. 121) e il salmo L *Miserere mei Deus*, citato ben cinque volte lungo l'intera *Commedia*, delle quali tre volte in *Purgatorio* e una volta nel penultimo canto del *Paradiso* (p. 121). Particolare rilevanza è attribuita all'inno *Te Deum laudamus*, cantato all'entrata in *Purgatorio*, in uno dei passi danteschi in assoluto più dibattuti e ambigui.

Seguono poi alcune analisi riguardo al salmo LXXXVII *Domine Deus salutis meae* e al salmo CXLII, immediatamente seguente al *Miserere* nell'ufficio del Venerdì Santo (p. 125). Infine, dopo un'accurata nota riguardo all'inno *Vexilla Regis prodeunt*, composto da Venanzio Fortunato e citato in *Inf.* XXXIV, nonché ulteriore inno per il rito eucaristico del venerdì antecedente alla Pasqua, l'A. offre alcune riflessioni riguardo a un ulteriore inno liturgico: *Gloria in excelsis Deo*, citato in *Purg.* XX, durante il passaggio dalla penitenza alla vita eterna (p. 128).

Sono da segnalare le ricche note contenutistiche e bibliografiche fornite, che capillarmente arricchiscono la sintetica rassegna delle manifestazioni liturgiche musicali nella *Commedia*.

[38] MARROCCO 1956

Marrocco, T. W., *The enigma of the Canzone*, «Speculum», XXXI (1956) 4, pp. 704-713.

In esordio l'A. definisce l'argomento come una sorta di enigma, sia per le numerose prassi dell'*ars cantionis*, sia per i numerosi e sfuggenti significati attribuiti alla musica. Tra i trattati più tardi rispetto al *De vulgari eloquentia* la *Summa* di Antonio da Tempo problematizza ulteriormente la già complicata relazione tra poesia e musica: «ballate etiam cantiones vulgariter appellantur», con una chiara sovrapposizione terminologica e tassonomica che sarà ripresa anche nel volgarizzamento di Gidino di Sommacampagna (p. 704).

Per quanto riguarda la possibile intonazione musicale della *cantio extensa*, così come avrebbe inteso Dante, non è pervenuto alcun testimone manoscritto nemmeno all'interno della più antica silloge dell'*Ars Nova* italiana, il Codice Rossi 215, primariamente descritto da Ugo Sesini [U. SESINI, *Il canzoniere musicale trecentesco del Cod. Vat. Rossiano 215*, «Studi Medievali», XVI (1943-1950), pp. 212-236.].

Solo nel secolo XVI sarà possibile osservare lo sviluppo significativo della forma della *canzona* musicata, il cui termine risulta comunque polisemantico; «the word used to indicate (1) a term meaning “song” [...] (2) a specific poetic form, (3) a collection of poems, (4) a synonym of the vernacular form for “ballata”», oppure modelli strumentali talvolta realizzati sulla base di una composizione vocale preesistente (p. 705). Alcuni di

questi significati sono riscontrabili anche nel *De vulgari eloquentia* e possono aiutare a comprendere uno degli episodi musicali più discussi della *Commedia*: l'incontro con Casella in *Purg.* II. L'autore identifica il musico amico di Dante con Pietro Casella da Pistoia (p. 707), una sorta di menestrello che non faceva parte della categoria dei musicisti professionisti [Cfr. E. LI GOTTI, *La poesia musicale italiana del secolo XIV*, Palermo, Palumbo, 1944, p. 14].

Tuttavia, «no thirteenth or fourteenth-century musical settings of Dante's canzoni (or canzoni of other poets of the fourteenth century) have come down to us» (p. 709), un'importante prova della natura prettamente poetica della canzone. Addirittura la lunghezza della materia pare un problema per l'ipotetica intonazione della *cantio extensa*; l'A. osserva che, a fronte di una lunghezza massima di 8 o 10-12 versi dei componimenti intonati, i 158 versi della canzone avrebbero creato non pochi problemi al *cantor* che avrebbe dovuto arricchire di note la composizione in versi (p. 711).

Allo tempo stesso, l'A. propone anche una differente interpretazione del fenomeno musicale relativo alla canzone: «as the Italian canzone was considerably influenced by both troubadour and minnesinger in form and content, it is logical to assume that the Italians were also acquainted with the fact that the chanson were sung since hundreds of these monophonic compositions (both words and music) have been preserved» (p. 712); una concezione che si riflette anche sull'idea dantesca di canzone, *as* «imitation of the Provençal canzo».

Dunque, per concludere, risulta difficile comprendere la vera valenza della musica nell'*ars cantionis*, soprattutto in relazione alle due possibili conclusioni che potrebbero essere tratte: «(1) the music of the canzone in Dante's time was improvised», «(2) that the canzone was no longer sung but recited to an improvised instrumental accompaniment» (p. 713).

[39] SCHIAFFINI 1958

Schiaffini A., «*Poesis*» e «*Poeta*» in Dante, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, a cura di A. G. Hatcher, K. L. Selig, Bern, Francke, 1958, pp. 379-389.

Il saggio si apre con una riflessione riguardo alla distinzione tra *poetae* e rimatori in volgare: se, infatti, i primi considerano la *poesis* come «*fictio rethorica musicae poita*» (*DVE* II IV, 2), i secondi seguono un modello poetico molto meno regolare, spesso mosso dalla volontà imitativa (p. 379).

Proprio sul termine *fictio*, centrale per la medesima illustrazione poetica, l'A. propone un'indagine che si estende dall'epoca del latino imperiale, fino agli enciclopedisti medievali, nei cui trattati, oltre al significato attivo del verbo *fingere*, si aggiunge una nota riguardo al compito dei *poetae*, ossia quello di tradurre le *gesta* attraverso il «*ductus subtilis*» *figuratus* (Isidoro da Siviglia, *Etymologiae*, VIII VII, 10). In tale contesto, l'A. introduce le discipline indispensabili per la poesia: retorica e musica. Si tratta di una tradizione teorica che da Empedocle e Pitagora giunge, attraverso Marziano Capella, al

Duecento (p. 383), per la quale «in ogni poesia si trova sempre l'elemento musicale, la *modulatio*».

Un'ultima riflessione è dedicata alla *dulcedo* tipica della *compositio verborum* che, nel caso particolare della poesia dantesca, si manifesta proprio nell'unione interdisciplinare tra le *artes* del trivio e del quadrivio, attraverso un approccio «stretto ancora al Medioevo», ma al tempo stesso «pervasivo di spiriti umanistici» (p. 387). «Le dispute sulla natura e sull'etimo di *poesis* avevano favorito [...] l'avvento di un nuovo concetto di poesia, se però già Dante non ne era stato l'instauratore» (p. 389).

[40] VON FRANZ 1958

Von Franz A., *Sinn und rhythmus in Danteversen*, «Deutsches Dante Jahrbuch», XXXVI-XXXVII (1958), pp. 13-39.

Anche se il contributo non tratta specificatamente della musica in Dante, si segnalano le sezioni dedicate all'analisi metrica e ritmica dei versi della *Commedia*. Grazie a tale analisi, avviata dai tre episodi di *Inf.* IV, 13; *Purg.* XXXIII, 134 e *Par.* XXXI, 47-48, l'A. studia la «musica delle parole» prodotta attraverso l'*harmonizatio* ritmica.

Grazie alla ponderata elaborazione del verso (disposizione ritmica, cesure, figure retoriche e di suono, etc.), Dante può *cantare* i tre regni ultramondani attraverso la connotazione musicale della poesia stessa.

[41] MARROCCO 1959

Marrocco T. W., *The Ballata – A Metamorphic Form*, «Acta Musicologica», XXXI (1959) 1, pp. 32-37.

Oltre alle indicazioni contenute nelle *Summae* metriche della prima metà del Trecento (la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo e al *Trattato e arte de li ritmi volgari* di Gidino di Sommacampagna) anche Dante nel *De vulgari eloquentia* aveva illustrato una delle principali differenze tra la ballata e il genere della *cantio*: «cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballatae non faciunt, indigent enim a plausoribus ad quos editae sunt» (*DVE* II III, 5). Così, dopo aver citato Bonaventura [A. BONAVENTURA, *Il Boccaccio e la musica*, Torino, F.lli Bocca, 1914] e De Bartholomaeis [V. BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1943], l'A. illustra le caratteristiche peculiari del modello *a refrain* elaborato per l'intonazione musicale (p. 35): un *cantus* fiorito contrapposto a un *tenor* modulare, l'indipendenza ritmica delle parti in contrappunto, la presenza di cambi di *tempus* e *prolatio* lungo la notazione, l'assenza di periodi musicali simmetrici e la regolarità ritmica necessaria alla danza (p. 36).

[42] PAPARELLI 1960

Paparelli G., *La definizione dantesca della poesia*, «Filologia romanza», VII (1960), pp. 1-83.

L'A. propone un'analisi della definizione dantesca di poesia: «fictio rethorica

musicaque poita» (*DVE* II IV, 2). Se ben chiari sono i significati dei lemmi *rethorica* e *musica*, meno immediata è la comprensione dei restanti due, *fictio* e *poita*. Dei due, tuttavia, il significato di *poita* è facilmente astraibile anche dal contesto e dalla correlazione con le discipline della retorica e della musica (p. 1).

Per *fictio* è indispensabile una ricerca più approfondita. «La pura e semplice traduzione» proposta da Marigo «con “invenzione” non ha, forse, altro difetto che quello della genericità» [DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di A. Marigo, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 188]. Per comprenderne il valore semantico, è necessario infatti far riferimento ai *loci* danteschi nei quali il lemma compare nella forma sostantivata o nelle varie forme verbali derivate da *ingere* (p. 3). L'A. isola cinque sezioni (*Purg.* XXXII, 64-69; *Mon.* II XII, 7; *Mon.* III IV, 16; *Epist.* XIII, 27; *DVE* I X, 6) nei quali *tingo* dimostra di essere una «parola elastica» (p. 9) distante dall'univoco significato di “invenzione” elaborato da Marigo o dalla traduzione proposta da Schiaffini “finzione” [A. SCHIAFFINI, «*Poesis*» e «*poeta*» in Dante, in *Studia Philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Bern, Francke, 1958, pp. 379-89].

Non possono aiutare nemmeno le testimonianze di Isidoro da Siviglia, di Petrarca e di Boccaccio alle quali fa riferimento Schiaffini: l'impostazione del *De vulgari eloquentia* è troppo distante dalle *Etymologiae* o dai modelli teorici di Petrarca o di Boccaccio (pp. 10-15). «In realtà *fictio* è parola tecnica, di ordine essenzialmente retorico, tendente a definire il processo creativo della poesia in genere» e

a risolvere i problemi interpretativi che coinvolgono l'esegesi del passo di *DVE* II (p. 20). Il significato di *tingo*, già evidente in Varrone e in Cicerone, rimanda alle azioni del creare, del dare forma e figura condivise da Sant'Agostino e rifiutate da una larga parte dei pensatori cristiani (pp. 45-49).

Si tratta, dunque, di un «problema di *elocutio*» che per San Tommaso contiene anche la *figuratio* che giustifica la funzione retorica della poesia e l'uso del *velamen*, ossia delle «repraesentationes per sensibiles figuras» (p. 54). *Fictio* riassume i caratteri peculiari della poesia, diventando il lemma prediletto per indicarne il senso profondo (pp. 65-6). “Creazione” è la traduzione che pare più corretta per corrispondere a questa complessità di valori che Dante riassume in *DVE* II IV, 2: «una composizione *poita* (cioè appunto “composta”) con il concorso della retorica e della musica» (p. 78).

[43] TUKER 1960

Tuker D. J., *In exitu Israel de Aegypto: the Divine Comedy in the Light of Easter Liturgy*, «The American Benedictine Review», XI (1960), pp. 43-61.

Il contributo esordisce con l'analisi del valore allegorico del salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto*, a partire dalle due illustrazioni offerte da Dante Alighieri nel *Convivio* e nell'Epistola XIII a Cangrande della Scala, per giungere all'episodio di Casella in *Purg.* IX dove il canto è intonato dalle anime purganti.

Le numerose allusioni agli eventi dell'Esodo nel Salmo 113 sono riconducibili al simbolismo della *Commedia*, con il viaggio ultraterreno compiuto durante la settimana pasquale (p. 43). Tra i commentatori, già Benvenuto da Imola riconobbe la centralità del tema del viaggio e della *peregrinatio* israelitica per l'intera struttura della *Commedia*, a partire dalla tripartizione della storia esodale in tre fasi: la partenza degli israeliti dall'Egitto e l'attraversamento del Mar Rosso (ai quali corrisponde l'*Inf.*), le meraviglie nel deserto, il passaggio attraverso il Giordano (analoghi al *Purg.*) e l'entrata nella Terra Promessa (equivalente al *Par.*).

Infine, dopo una sezione ricca di documentazione filosofica e liturgica con riferimenti ad Agostino, a san Bernardo, a Tommaso, all'Antico Testamento e alla chiosa di Benvenuto da Imola, l'A. conclude citando gli altri salmi che Dante udirà durante il suo viaggio a partire dal *Purgatorio*, tra i quali il canto del salmo *Delectasti* pare il più significativo per completare la valenza allegorica del battesimo nella *Commedia*, proprio nell'episodio immediatamente contingente all'immersione del pellegrino nelle acque dei due fiumi dell'Eden, grazie a Matelda, la prima donna angelica incontrata da Dante nella *Commedia* (p. 60).

[44] MARTI 1961

Marti M., *Simbologie luministiche nel «Purgatorio»: le albe e i tramonti*, in ID., *Realismo dantesco e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 92-100.

Il saggio contiene un'analisi della simbologia adottata da Dante per descrivere i fenomeni luminosi nel *Purgatorio*.

Nell'esordio di molti dei canti della seconda cantica si trovano sintesi astronomiche freddamente scientifiche che, pur interrompendo il percorso della poesia, introducono alla nuova unità narrativa. In particolare, le descrizioni di albe e tramonti riscontrabili in *Purg.* VIII, IX e XIX sono «sintomi della natura poetico-strutturale di quegli stessi squarci» che segnano l'inizio di nuovi episodi. In essi resta inoltre evidente l'accurata *dispositio* della materia poetica secondo i criteri della *scientia musica*, anticipando gli esiti «di pastosa e preludiante coralità» (pp. 95-6).

[45] MARTI 1962

Marti M., *Il canto II del «Purgatorio»*, Firenze, Le Monnier, 1963 (rist. in *La tematica del canto di Casella*, in ID., *Dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Roma, Dell'Ateneo, 1962, pp. 75-100).

L'A. profila brevemente i retroscena teorici del noto divorzio tra poesia e musica nella lirica italiana delle Origini. Il primo riferimento alla critica novecentesca è a Stefania Plona, secondo cui non solo Casella non avrebbe cantato, ma

l'intero lessico musicale tipico della *Commedia* e del *De vulgari eloquentia* sarebbe, in realtà, riferito al vocabolario poetico [⇐ 34]. Senza troppe spiegazioni, segnala l'A., la critica degli anni del "divorzio" ha «demolito le testimonianze storiche sulle quali tradizionalmente poggiava la realtà filologica e cronachistica del canto di Casella» e, in genere, degli episodi musicali della *Commedia* (p. 75). Già Aristide Marigo aveva accennato alla questione, fungendo ogni dubbio riguardo all'effettiva possibilità di un'intonazione musicale per la canzone dantesca *Amor che ne la mente mi ragiona*: «Nessun musico-poeta nostro avrebbe potuto adeguare una melodia a tale ispirazione e a sì ampia e complessa struttura strofica» [DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di A. Marigo, Firenze, p. 236]. Di diverso avviso fu Ugo Sesini, che mise in guardia gli studiosi contro il giudizio di Marigo e contro l'idea di qualsiasi possibile "divorzio" tra poesia e musica nella lirica italiana delle Origini [U. SESINI, *Come cantarono i maestri di Dante* «Convivium», IX (1937), p. 478].

Si tratta di un vero e proprio ginepraio esegetico che può trovare soluzione, secondo l'A., solo attraverso un attento riesame dei testi danteschi e delle testimonianze musicali ad oggi pervenute. Non risulta possibile né tanto immediato poter escludere i riferimenti puramente musicali del *De vulgari eloquentia*, proprio nei passi riguardanti alla dottrina della *cantio*, ossia all'arte della composizione di «ogni componimento ritmico musicabile, adatto insomma ad essere messo in musica» (p. 79). Allo stesso tempo è necessario riconsiderare le fonti manoscritte che

contengono riferimenti più o meno espliciti alle prassi musicali del periodo di Dante, dal ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. 3214 fino alla testimonianza di Giovanni Boccaccio che, riferendosi a Dante, scriveva: «sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza» (p. 83).

Per comprendere inoltre il vero significato della figura di Casella è necessario, secondo l'A., mantenerla nel contesto elaborato da Dante: egli è una figura fortemente connotata dalla «vaghezza dell'immaterialità» (p. 91), sia per il suo canto, che rapisce tutti gli uditori (compreso Virgilio), sia per la sua corporeità evanescente. Lo stupore provato da Dante nel tentativo di abbracciare l'amico musico e durante l'ascolto delle sue note è, a tal proposito, un tema tanto centrale nella *Commedia* quanto la presenza dello stesso Casella in *Purg.* II (p. 93). Se infatti, come scrive Francesco De Sanctis, «Catone non perdona [...] il picciol fallo», ossia lo smarrimento delle anime provocato da quella dolcissima lirica volgare intonata, «perdonano le Muse» (p. 220).

[46] SPITZER 1963

Spitzer L., *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an interpretation of the word «Stimmung»*, Baltimore, J. Hopkins, 1963 (trad. it. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, a cura di V. Poggi, Bologna, il Mulino, 2009).

Nel volume interamente dedicato alla ricostruzione del concetto occidentale di armonia universale (*Stimmung*), vari

sono i riferimenti alla produzione dantesca e, in particolar modo, alla *Commedia*. Proprio nel periodo in cui iniziò la diffusione dell'*Ars Nova*, testimoniata negli anni Quaranta del Trecento dallo *Speculum Musicae* di Jacques de Liege, anche Dante riprende il concetto dell'armonia cosmica, intendendola sia come *concordia*, sia come *temperamento*.

A tal proposito, l'A. cita *Purg.* XVI, 16-21 («una parola in tutte era ed un modo / sì che pareva tra esse ogni concordia»), con la descrizione di un canto unisono, redatto cioè *in unum sonum* concorde, e *Purg.* XXX, 96 («ma poi che 'ntesi nelle dolci tempre»). Non solo la *concordia sonorum* ritorna lungo tutta la *Commedia*, ma anche il corretto temperamento diventa una componente essenziale per la struttura musicale dell'intero poema. La *tempra*, intesa come accordo di strumenti ad arco (cfr. *Par.* XIV, 118-20), richiama il significato di *armonia* e partecipa alla produzione di una *dolce sinfonia* tipicamente paradisiaca che era stata descritta già da Agostino d'Ippona (pp. 103-4). Si tratta, cioè, dell'evocazione di «struttura armoniosa e comportamento delle parti rispetto al tutto» (p. 104) ben manifesti nei cerchi concentrici del *Paradiso* che riproducono la *consonantia* delle corde associate a ciascun cielo.

L'armonia celeste, inoltre, trova una precisa corrispondenza anche nella composizione più o meno armonica realizzata attraverso gli artifici resi disponibili dalla poesia e dalla musica (pp. 98-100). Se l'*acort* rappresenta lo stato d'animo consueto al poeta, il *descort* rappresenta il sentimento opposto, più prossimo al disordine e alla mancanza dell'*harmonia partium*

(p. 100). La connessione multidisciplinare che coinvolge proprio il processo di composizione poetica e musicale, frutto della sincretismo delle arti del trivio con quelle del quadrivio, permette così di proporre un principale e fortunato esempio di concretizzazione dell'armonia universale, i cui concetti principali (*accordare* e *temperare*) sono diffusissimi nella letteratura e nella trattatistica due-trecentesca, dal *Tesoretto* di Brunetto Latini (p. 111), fino alla *Commedia* di Dante Alighieri.

[47] BIGONGIARI 1964

Bigongiari D., *Notes on the Text of Dante*, in ID., *Essays on Dante and Medieval Culture. Critical Studies of the Thought and Texts of Dante, St. Augustine, St. Thomas Aquinas, Marsilius of Padua and other Medieval Subjects*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 33-63.

Dopo lo studio del testo del *De vulgari eloquentia* e del *Convivio*, l'A. propone un'appendice dedicata alla disamina dell'arte della canzone (pp. 46-63). Anzitutto, grazie allo scrutinio delle varianti, la definizione della stanza di canzone di DVE II IX, 38 («stantiam esse sub certo cantu et habitudine limitata carminum et sillabarum compaginem») è riportata alla «forma originaria», priva dell'*emendatio* (*limitata* > *limitatam*) accolta all'unanimità dagli editori. Il passo trascritto è indispensabile per comprendere il significato dell'*Ars poetica* dantesca, nella quale poesia e musica sono imprescindibilmente legate.

L'intonazione impone infatti diverse condizioni formali alla materia poetica: la

divisione della melodia in due sezioni tramite la *diesis*, ad esempio, determina che anche la *divisio* metrica segua la struttura dell'intonazione stessa (p. 49). «The subdivision of both parts of the stanza into strophes (*pedes* and *versus*) is a metrical response to a musical demand» (p. 50). In via di ulteriore approfondimento sono considerate anche altre caratteristiche peculiari del verso dantesco, come la predilezione per l'endecasillabo e l'attentissima applicazione della rima.

L'A. procede poi illustrando il valore dei lemmi musicali utilizzati da Dante in *DVE* II, a partire dal vocabolo cardine di tutte le argomentazioni: *habitus*. Esso, dal significato antico di "condizione" e "apparenza", è utilizzato per indicare la relazione tra le parti della *cantio* in virtù della struttura metrica, ma anche in rapporto con la melodia e con la *cantus divisio* (pp. 55-7).

[48] MONTEROSSO 1965¹

Monterosso R., *Musica e poesia nel De vulgari eloquentia*, in *Dante. Atti della giornata internazionale di studi per il VII centenario* (Ravenna, 6-7 marzo 1965), a cura della Società di Studi Romagnoli, Faenza, Lega, 1965, pp. 83-100.

Dopo una brevissima introduzione bibliografica, l'A. si sofferma sui concetti musicali contenuti nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*. Benché Dante non fosse musicista di professione, dovette occuparsi di musica durante la sua formazione (p. 84), sviluppando quelle sensibilità estetiche non comuni che gli permetteranno

di postulare la «testimonianza più significativa» del rapporto tra musica e poesia: la definizione di *poesis* come «fictio rethorica musicaque poita» in *DVE* II IV, 2 (p. 85).

Così, proprio nel periodo di maggiore trasformazione del canto gregoriano, Dante acquisisce il vocabolario tecnico musicale per sviluppare la propria argomentazione. Tra i lemmi più utilizzati, l'A. segnala l'importanza del verbo "armonizzare" e dei suoi derivati, a indicare l'equilibrata configurazione dei rapporti proporzionali anche tra le parti della *cantio* (p. 87). Ne è testimonianza il passo di *Conv.* II XIII, 23, «la musica è tutta relativa, sì come si vede ne le parole armonizzate e ne li canti», dove, oltre a completare la definizione di musica con un diretto riferimento all'*armonizatio*, si distingue tra "parole armonizzate" e "canti". I "canti" sono «le melodie tradotte in atto» effettivamente cantate, mentre le "parole armonizzate" sono le «melodie potenziali», ossia le composizioni poetiche particolarmente idonee all'intonazione musicale. Anche il riferimento in *DVE* II IX, 4 al «certus cantus» suffraga l'ipotesi: non potrebbe essere altrimenti intesa se non come «melodia determinata o melodia propria» (p. 91).

Infine, nelle ultime pagine del contributo, l'A. propone alcuni esempi di *cantus divisio*, traendo testi e melodie dai testimoni manoscritti provenzali (Benart de Ventadorn, Peire Vidal e Arnaut Daniel).

[49] MONTEROSSO 1965²

Monterosso R., *Problemi musicali danteschi*, «Cultura e scuola», IV (1965), pp. 207-212.

L'A. esordisce dichiarando uno dei «rischi gravi» di uno studio musicologico attento della *Commedia*, nel quale lo specialista avrebbe potuto «vedere quello che non c'è, piegando a illazioni, tanto audaci quanto arbitrarie, i riferimenti più generici e di per sé privi di specifico significato» (p. 207), ricadendo nell'«errore» che accompagnò l'intera opera di Arnaldo Bonaventura [↔ 7]. Si tratterebbe di «non più che semplici curiosità» che accomunano anche i lemmi di carattere organologico usati nel Poema, con numerosi riferimenti a organi, trombe, liuti e gighe, tra le «pochissime testimonianze italiane di uno strumento assai frequentemente ricordato nelle letterature nordiche» (p. 208).

Dunque, alle presunte «semplici curiosità» l'A. affianca usi lessicali ben consapevoli e non comuni, come nel caso del termine «organo», riferito proprio al «contestatissimo strumento» condannato già a partire dal secolo XII da Aelard, abate di Rievalux, per il frastuono che esso produceva a causa dell'imperizia tecnica che ancora lo caratterizzava (p. 207). Citando testimonianze simili, talvolta (come in questo caso) di circa un secolo e mezzo antecedenti a Dante, l'A. prosegue l'indagine chiosando e traducendo *DVE* II X, 2, riconoscendo l'originalità della trattazione dantesca e la sua utilità anche per uno studio musicologico (p. 209). Tra le fonti richiamate vi sono Arnaut Daniel, di cui «purtroppo solo due canzoni sono

giunte a noi accompagnate dalla musica», Bertran de Borm, Folchetto da Marsiglia e Sordello, autori di opere spesso accompagnate anche da un'intonazione musicale notata (p. 210).

«Arnaldo è il primo che fa corrispondere la morfologia musicale indivisa e dissoluta della sestina, pur essa affatto dissoluta: e questa fu la novità che colpì Dante, in quanto esempio di una doppia e parallela libertà compositiva, poetica e musicale a un tempo» (p. 210). Per questa via, l'A. auspica a un'estensione dell'indagine musicologica anche a tutti i restanti trovatori citati da Dante, nella quale possano essere studiate le forme d'intonazione con le quali era uso accompagnare le canzoni (pp. 210-211).

Infine, il contributo si chiude con un riferimento al silenzio, un'altra delle forme «musicali» e sonore predilette nel *Paradiso* (p. 212).

[50] PASQUAZI 1965

Pasquazi S., «La novità del suono e l' grande lume di lor cagione m'accrescono un disio...» (*Par. I*, 82-83), «Lettere Italiane», XVII (1965), pp. 381-405.

Il contributo, interamente dedicato a *Par. I*, 82-83, contiene un'analisi del binomio luce-armonia musicale nel *Paradiso*, in virtù della prima esperienza sensoriale della terza cantica.

Benché, infatti, la ragione del «grande lume» sia riscontrabile appieno nel *De caelo* di Aristotele, la riflessione cosmologica dantesca è anzitutto condizionata da Platone e dal *Somnium Scipionis* di Cicerone (p. 382). All'interno dell'intero siste-

ma delle *rote* celesti, il Primo Mobile corrisponde al «plettro unico» che determina l'armonia di tutte le corde a seconda della capacità di ciascuna di influenzare reciprocamente le altre (p. 384). La seconda dimensione sensoriale relativa al primo cielo dipende, oltre che dal suono, dalla luce, tratta dalla concezione agostiniana del *caelum caeli* e contrapposta alla teorizzazione antiochena (p. 391).

Infine, un'ultima riflessione è dedicata all'aggettivazione delle *rote*, spesso affiancate dal qualitativo *eterne*. Gli «eterni giri» di *Purg.* XXX e le «eterne rote» di *Par.* I partecipano a un'*eternitas* ben diversa da quella richiamata dall'aggettivo «sempiterno» di *Par.* I, un'eternità completa che, cioè, implica un movimento extratemporale e un'armonia senza tempo (p. 399).

[51] CHIESA 1965

Chiesa R., *La musica nel tempo e nell'opera di Dante*, «Atti della Accademia roveretana degli Agiati», V (1965), pp. 121-51.

Il saggio si apre con una sintetica ma completa storia degli studi, dal volume di Arnaldo Bonaventura [↔ 7] fino agli studi degli anni Sessanta. L'A. non nasconde il suo scetticismo nei confronti dell'ampia letteratura più o meno scientifica sviluppata a partire dal tema «Dante e la musica» verificabile, piuttosto, attraverso l'analisi degli studi musicologici più aggiornati (p. 121). È dunque proposta una nuova chiave di lettura, fondata sulla necessità di restituire a Dante il ruolo poetico ancor prima di quello musicale: «Dante

[infatti] fu essenzialmente poeta, e musicista quanto la cultura del tempo richiedeva» (p. 123).

Molti sono i riferimenti musicali nelle sue opere, dal *Convivio* fino alla *Commedia*. Dante scrive di strumenti e strumentisti (basti pensare a Casella), di prassi musicali e di suoni celestiali che riflettono il più puro concetto di *proportio* e *harmonia*. Sulla scia della tradizione filosofica di matrice platonica e aristotelica, anche il *De vulgari eloquentia* è indispensabile per comprendere l'approfondita conoscenza musicale dantesca: la *cantio*, ad esempio, pur essendo prioritaria alla *modulatio* contemplava l'intonazione musicale. Proprio la presenza o meno delle parole della canzone fa sì che il componimento sia tale; una composizione di solo «suono» è *sonus*, *tonus*, *nota*, *melos* (p. 133).

Nella produzione dantesca vi sono, tuttavia, molti riferimenti alle prassi vocali profane e liturgiche, dal canto di Casella al Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto*, fino al repertorio innodico e antifonale della Chiesa occidentale (pp. 139-42). Musica e danza sono spesso accoppiate, insieme al binomio luce-suono, ai concetti profondi della musica dantesca: la trasformazione del ritmo in suono e la mutazione del sentimento in sensazione. Si tratta, cioè, del passaggio *in atto* della potenzialità musicale insita nel ritmo attraverso le immagini «luministiche» e figurate diffuse in tutta la *Commedia*.

[52] CONTINI 1965

Contini G., *Filologia ed esegesi dantesca*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», CCCLXII (1965), pp. 18-37 (rist. in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 113-142).

All'interno di questo contributo atto a contrastare «la massa indeterminata e crescente dell'ermeneutica sul grande poema» (p. 113), l'A. dedica le pagine centrali alla questione del genere comico e dell'annessa terminologia per identificarne la *forma tractatus*.

Nella struttura della *Commedia* si possono riconoscere le principali tecniche già utilizzate nelle canzoni; il collegamento per *coblas capfinidas*, ad esempio, offre una spiegazione anche riguardo alla comune terminazione delle tre cantiche con la parola «stelle» determinata dall'articolo (p. 123), oppure della struttura «circolare» di *Par. XXVII*. Infatti, «di canzone si può parlare anche per la *Commedia*» (p. 124), con le problematiche teoriche e pratiche che l'associazione comporta, e in essa si possono riscontrare gli usi stilistici tipici proprii della *cantio* «in quantum per superexcellentiam dicitur» (*DVE* II VII, 8). Il termine *cantica*, dalle indagini di C., offre un precedente importante per la tradizione lessicografica volgare che, già secondo le *Derivationes* di Uguccione da Pisa, vantava, come unica forma anteriore, il latino ecclesiastico *cantica* per indicare il libro dei cantici (p. 124), ripreso anche in *Inf. XX*, 3, «de la prima canzon» e nell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala.

Il lavoro lessicografico di Uguccione è inoltre la fonte anche per la definizione di *tragedia* compresa nella stessa *Ep. XIII*: «'oda' componitur cum 'tragos', quod est hircus, et dicitur 'haec tragoedia -ae', idest hircina laus, vel hircinus cantus», entro cui l'A. riscontra anche un riferimento immediatamente successivo alla *comedia*: «est enim de crudelissimis rebus, sicut qui patrem interficit, vel comedi filium», che rimanda, con tutta evidenza, al *Tieste* di Seneca (p. 126).

[53] BAHER 1966

Baher R., *Dante un die Musik*, München, A. Pustet, 1966.

L'A. propone la versione scritta dell'intervento presentato alla Salzburger Universität in occasione del centenario dantesco del 1965.

Alla disamina delle testimonianze contenute nel *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio e nella *Vita Dantis* di Francesco Filelfo (pp. 6-7) segue uno studio del concetto di musica nel Medioevo: dal *De institutione musica* di Boezio fino ai trattati teorici del Duecento la *scientia musicae* è sempre stata ricondotta al concetto aritmetico-proporzionale di *numerus* (p. 8). Si tratta, cioè, della predominanza dei *numeri proportionales* all'interno di tutto il sistema d'insegnamento delle arti liberali al quale Dante fa riferimento nell'elaborazione del *Convivio* e nella formalizzazione della struttura della *Commedia* (p. 12).

Inoltre, il «legame musaico» (*Conv. II VII*, 14) che permea armonicamente l'intero «cosmo musicale» dantesco si in-

contra con le prassi esecutive del primo Trecento nell'episodio di Casella (*Purg.* II). Del resto è proprio l'intonazione della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* che mette in luce il merito di Dante, secondo Pietro Giordani «della musica lodatore insigne» (pp. 16-18).

[54] CONTINI 1966

Contini G., *Il canto XXVIII del 'Paradiso'*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1966 (rist. in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 191-213).

Nella seconda metà del saggio l'A. fa esplicito riferimento alla musica e, in particolare, al termine squisitamente musicale *nota*. Le numerose manifestazioni visive evocate all'interno del canto, soprattutto in relazione ai tre elementi «lume dietro, specchio (vero) e atto del voltarsi», ricapitolando la coppia di «lume dietro» (*Purg.* XII e *Par.* II) e di «specchi» (*Par.* III), dipendono dall'associazione («analogo di secondo grado») tra *nota* e il «suo metro» (p. 204). Dunque, «come sempre nei momenti di grande accensione», Dante fa riferimento alla realizzazione musicale, esplicita ulteriormente dalla sinonimia di «questo metro» e «cotai note» in *Inf.* XIX, 118 e di «dolenti note» e «ontoso metro» in *Inf.* V, 24 e *Inf.* VII, 33.

«Se nota implica fondamentalmente l'esecuzione», puntualizza l'A., «s'intende come *notare* possa valere 'cantare all'unisono' [...] e più in generale 'uniformarsi, ottemperare'», come confermano le esecuzioni vocali degli angeli che

«notan sempre / dietro a le note de li eterni giri» (*Purg.* XXX, 92-93).

[55] PIRROTTA 1966

Pirrotta N., *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista italiana di musicologia», I (1966), pp. 3-20.

Dopo un breve accenno alla questione terminologica riguardo all'allora «parola recente» «musicologia», l'autore avvia l'analisi riguardo all'*Ars Nova* partendo da un estratto di lettera di Poliziano nel quale, rivolgendosi a Pico della Mirandola, lodava le qualità dell'allievo Pietro de' Medici: «canit etiam, vel notas musicas, vel ad cytharam carmen» (p. 5). Il distinguo tra il *canere ad notas* e il *carmen ad cytharam* era comune anche al secolo precedente, quando, all'interno dell'*Ars nova*, «una delle meteore più sorprendenti della storia della musica», era evidentemente diffusa «la dicotomia tra musica scritta [...] e il costume diffuso di una poesia cantata che sembra quasi aver intenzionalmente evitate le strettoie di una notazione».

Proprio i testi musicali dell'*Ars nova*, con le innumerevoli novità riguardo al *cantus mensuratus*, alla polifonia e alla freschezza d'espressione sono avvicinati dall'A. ai testi poetici del *Dolce stil novo*, come già aveva in parte intuito Hugo Riemann, colui che introdusse la dicitura *Ars nova*, tratta dal titolo del trattato di Philippe de Vitry *Ars nova musicae*, anche per la produzione musicale italiana del Trecento [H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, I, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.]. I primi esponenti della

nuova arte musicale furono, inoltre, esponenti delle più illustri università italiane (p. 17), prima ancora di aggregare ecclesiastici e monaci, anch'essi autori di composizioni profane (p. 7).

Per comprendere alcune delle dinamiche della primissima *Ars nova*, l'A. propone anche di analizzare il secondo libro del *De vulgari eloquentia*, ricco di riferimenti ed espressioni musicali che, spesso, si riferiscono proprio all'intonazione melodica del testo poetico: «a me sembra che i particolari che egli dà sulle varie possibilità musicali, dell'*oda continua* o della ripetizione melodica nell'una e nell'altra parte della strofa, e sulla *diesis*, cioè sul passaggio da una frase melodica all'altra al punto di congiunzione delle due parti, indicano che egli aveva in mente, non soltanto possibile ma desiderabile, la concreta presenza di una melodia» (p. 11).

Per chiarire le prassi musicali associate al modello della ballata italiana, l'A. cita la breve composizione del Dante giovanile *Per una ghirlandetta* («come ammette il testo» scritta per trarre vantaggio da una melodia già composta per altra rima), che avrebbe dovuto contrapporsi per freschezza stilistica e flessibilità del modello a quello della *cantio* eseguita da Casella in *Purg.* II, il cui stile melodico sarebbe stato «molto semplice e strettamente aderente al suo ritmo verbale» (p. 14).

Infine, dopo alcuni accenni all'adespoto *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, l'A. riflette di nuovo sulla centralità del *De vulgari eloquentia* anche nei confronti della produzione teorica francese. «Similmente si può scorgere una analogia tra la famosa proclamazione della *stilnovo* da parte di Dante e il testo di un mottetto

francese di uno dei precursori dell'*Ars nova*» (contenuto nel *tripulum* di *Lonc tens me sui tenu chanter – Annuntiantes* del ms. Montpellier, Faculté de Médecine, H 196, ff. 273r-275r), dimostrazione che «almeno in un caso l'affermazione italiana precede la francese», rovesciando «la lunga tradizione di dipendenza della cultura medievale dalla francese». «Un segno in più della passione, volontà e conoscenza di Dante» (p. 19).

[56] NENCIONI 1967

Nencioni G., *Dante e la retorica, in Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1967, pp. 91-112.

Il saggio è dedicato alla ricezione della tradizione retorica nelle opere dantesche. Così, a partire dalla confutazione della tesi di coloro che «favoleggiarono di un viaggio di Dante ad Oxford» (p. 91), l'A. dedica particolare attenzione ai numerosi concetti riconducibili ai grandi trattati retorici del Medioevo: ad esempio, dalla lettura dell'*Ars poetica* di Gervais di Melkley Dante acquisì la riflessione riguardo alla *discretio* e al rapporto tra lunghezza delle parole e la loro *venustas*, «il punto su cui i due paiono convergere maggiormente»; dall'*Ars Versificatoria* di Matteo di Vendôme, secondo il Marigo trasse le numerose metafore tessili (pp. 92-93).

Inoltre, tra le altre fonti retoriche, l'A. riconosce la *Poetria nova* di Gaufridus de Vinoslavo, molto diffusa in Italia, so-

prattutto a Bologna e impiegata anche da Brunetto Latini per la realizzazione del *Tresor*; «indubbiamente» lesse anche la *Parisiana poetria* di Johannes de Garlandia, nella quale si trovava la classificazione dei tre stili (tragico, comico, elegiaco) e l'appellativo *curiale* offerto al *vulgaris dictamen* (p. 94). Anche gli scritti di Agostino furono per Dante una fonte inesauribile di informazioni, benché essi rappresentino un problema non indifferente (p. 95): il filone agostiniano, di ascendenza ciceroniana, comprendeva la distinzione tra gli *officia* dell'eloquente (*docere, delectare, flectere*), la cui influenza non si può ricostruire con sufficiente certezza. Ben più certe risultano invece essere le riletture dantesche dell'*Ars poetica* di Orazio, nonché delle opere virgiliane e dei relativi commentari di Servio e Donato (p. 94).

In seguito, l'A. propone alcune osservazioni riguardo all'«istituto della retorica» dell'*ornatus*, trattato in *DVE* II I, nel quale è compresa anche una riflessione riguardo alla *constructio* poetica e alla sua dimensione musicale. L'*ornatus* è infatti inteso come *additio* e *convenientia*, sulla scorta quanto scritto in *Conv.* I V, 13-14 riguardo alla *congruentia partium*: «quella cosa dice l'uomo essere bella cui le parti debitamente si rispondono», secondo l'armonia numerica analizzata in *Conv.* I X, 12-13 e fondata su «lo numero regolato» tipico di qualsiasi testo poetico e musicale. Dunque, Dante «fa passare sotto il concetto di *ornatus* gli stessi essenziali caratteri della poesia che la rendono "*fictio rethorica musicaque poita*"» (*DVE* II IV, 2), in contrasto con *VN* XXV, 7, ma concorde con il discorso riguardo alla prosa avviato in *Conv.* I (pp. 102-103).

La *congruentia partium* così analizzata si manifesta, ad esempio, nelle numerose costruzioni prolettiche della *Commedia*, in un diffuso «giro sintattico di origine latina, utile al collegamento con ciò che precede o all'annuncio di ciò che segue o alla messa in rilievo espositiva» (p. 110) che, come tale, rinuncia alla semplicità dell'*ordo naturalis*.

[57] PAZZAGLIA 1967¹

Pazzaglia M., *Dalla musica alla metrica*, in ID., *Il verso e l'arte nel 'De vulgari eloquentia'*, a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 47-75.

L'A. propone uno studio riguardo all'evoluzione del rapporto tra poesia e musica, a partire dalla trattatistica ritmica e musicale sviluppata a partire dal secolo IX. In particolare, per indagare il «sempre più consapevole distacco fra musica e metrica e, quindi, fra musica e poesia» (p. 48) ben distante, in ogni caso, dal divorzio postulato da Contini [= 33], l'A. analizza le opere teoriche di Aureliano di Réôme e di Remigio di Auxerre come precursori dell'indipendenza della teoria metrica dal «numero che alla nota è necessario» (*Conv.* II XI, 3). Lungo la tradizione precedente, come Cassiodoro insegna, la forma musicale ritenuta più perfetta era la poesia cantata, frutto di un carattere armonico e di uno metrico (p. 49), che attesta la piena coscienza della struttura poetica sillabico-tonica già durante il secolo IX [U. SESINI, *Le melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana*, Torino, G. Chiantore, 1942, pp. 66-69]. Secondo Aureliano, inoltre, la

poesia tonica, ossia il *rhythmus*, era una *modulata compositio* misurata solo dal numero delle sillabe (p. 50) nella quale l'elemento più importante era la *ratio verborum*, alla quale doveva conformarsi e accordarsi la *cantilena*: «In rhythmica autem provisio manet, ut cum verbis modulatio apte concurrat: ne scilicet contra rationem verborum cantilena vox inepte formetur» [AURELIANO DI RÉÔME, *Musica Disciplina*, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, a cura di M. Gerbert, Hildesheim, G. Olms, 1784].

«Diversa è la *ratio* della metrica quantitativa, che consiste nella *mensura* dei tempi lunghi e brevi» (p. 52), mentre la ritmica sillabico-accentuativa si adatta spontaneamente alla struttura musicale, come nel caso di una sorta di «melodia verbale» simile a quella che si ritrova nelle *Lays d'Amors* associata alla naturale musicalità dell'accento prodotta dalla *cazensa* delle sillabe toniche e di quelle atone (pp. 66-67).

Sulla scorta degli studi di De Bruyne [E. DE BRUYNE, *Le rythmique de Remi d'Auxerre*, in *Études d'esthétique médiévale*, I, Geneve, Slatkine, 1975, pp. 319-322], l'A. identifica una delle principali fonti per la comprensione del *rhythmus* medievale nella teoria musicale di Remigio di Auxerre, colui «che ha trasmesso al Medioevo la teoria di Marziano Capella, per il quale la musica perfetta consiste nell'esecuzione d'un testo poetico cantato e accompagnato dalla danza» (p. 53). La ritmica, *musica in numeris*, ha cioè un diretto rapporto con il tempo e con le durate, con la metrica, *musica in verbis* (p. 54), mentre con il *Micrologus* di Guido d'Arezzo inizierà a delinearci una mag-

giore differenziazione tra la trattatistica musicale e quella metrica (pp. 56-57), che evolverà fino ai trattati musicali dell'età di Dante. Per questo proposito, l'A. cita Marchetto da Padova, il teorico che nel primo ventennio del secolo XIV riprese Pitagora, Macrobio, Isidoro, Boezio, Guido d'Arezzo, ma in primo luogo Remigio d'Auxerre e Aristotele e colui che differenziò la *musica harmonica* «quia solum per sonum fit, qui est vox hominis seu animalis» (p. 61).

Le ultime sezioni del saggio sono dedicate allo studio della componente eufonica dai trattati grammaticali e in San Tommaso d'Aquino (pp. 62-65), fino alla produzione teorica dell'età di Dante, quando «accanto a una versificazione ritmico-accentuativa, stava ancora una metrica latina di derivazione classica che si definisce quantitativa (anche se, in realtà, è accentuativa anch'essa) e tende ad imporre la metricologia romanza» (p. 69).

[58] PAZZAGLIA 1967²

Pazzaglia M., *Linguaggio poetico ed eufonia nel 'De vulgari eloquentia'*, in ID., *Il verso e l'arte nel 'De vulgari eloquentia'*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 107-139.

L'A. offre una definizione della musica dantesca a partire dall'«ideale di selezione linguistica» tipica dello stile tragico (p. 107), tratta dalla tradizione trattatistica retorica diffusa lungo tutto il Medioevo.

Già la *Rethorica ad Herennium* (IV XII, 17), all'interno della triplice suddivisione degli stili e dell'*ornatus* nell'*elocutio commoda et perfecta*, contemplava *dignitas*,

compositio ed *elegantia*, quest'ultima legata alla scelta dei vocaboli tipici della dantesca *discretio*, sulla base della *verborum constructio* contraddistinta da cadenze eufoniche, melodiche e ritmiche (p. 108). Risulta, dunque, inadeguato il tradizionale riferimento alla concezione pitagorico-boeziana dell'armonia, che non tiene in considerazione la dimensione naturale della musica, ossia «il reciproco rapporto e la stretta interdipendenza che legano insieme tutti gli elementi melodici» [R. MONTEROSSO, *Musica e poesia nel De vulgari eloquentia*, in *Dante. Atti della giornata internazionale di studi per il VII centenario* (Ravenna, 6-7 marzo 1965), a cura della Società di Studi Romagnoli, Faenza, Lega, 1965, pp. 83-100]. Più precisamente, segnala l'A., «la “musica” del periodo è, per Dante, un fatto evidentemente connesso, per non dire subordinato, all'arte retorica, alle sue “soavi costruzioni”, piene “d'amabilissima bellezza”, è, dunque, «una delle due componenti [...] della “dolcezza di musica e d'armonia”» (p. 108).

Già durante la scelta dei vocaboli *pexa* e *ysuta* la selezione linguistica è evidentemente dominata dalla ricerca di una musicalità “eufonica” ricca di significato e di valore fonosimbolico (p. 111), spesso lontana dalla tradizione retorica tipica, ad esempio, di Matteo di Vendôme, Giovanni da Garlandia e Goffredo di Vinsauf. Infatti, oltre alle vaghe riprese della *suavitas*, del *color* e del *modus dicendi* tipici di questi trattati, la teoria dantesca si discosta notevolmente dal concetto, ad esempio, della *iunctura* tipica di Giovanni da Garlandia. A Dante interessa maggiormente la *constructio* riccamente elaborata nella

quale anche monosillabi, avverbi e congiunzioni sono considerati come *vocabula yrsuta* partecipanti all'armonia complessiva (pp. 114-115), e, di conseguenza, al conferimento della *stabilitas* della lingua (p. 118).

Inoltre questa scelta retorico-grammaticale potrebbe essere spiegata con un riferimento diretto alla *voluntas* artistica chiamata «a ricostruire un equilibrio e un'armonia minacciati» da una grammatica sentita inattuale (p. 124). «Il *vulgare latium* diventa così la lingua dello stile tragico» (p. 133), portando al predominio delle strutture retoriche su quelle linguistiche e all'avvento della musica “eufonica” ed “euritmica” come nucleo valutativo dell'intero sistema linguistico (p. 134).

Ecco, dunque, una spiegazione al dominio della “musica” nelle opere dantesche e della sua triplice percezione all'interno del discorso poetico: cioè come musicalità sillabica, accentuativa e musicalità della modulazione melodica della singola parola nel contesto, che si svolge nella *compago* di più parole e nella *concinitas* armonica complessiva del discorso (p. 138).

[59] PICCHI 1967

Picchi L., *La musicalità dantesca nel quadro delle metodologie filosofiche medioevali*, «Annali dell'Istituto di studi danteschi», I (1967), pp. 155-194.

Nel saggio è proposta una sistematizzazione delle principali problematiche concernenti la presenza della musica nelle opere dantesche. In particolare, l'A. arti-

cola la trattazione in tre sezioni, dedicate rispettivamente al *Convivio*, al *De vulgari eloquentia* e alla *Commedia*, con una sintetica introduzione riguardo allo stato degli studi entro l'anno di pubblicazione dell'articolo (1967). Il rapporto di Dante con la musica, «proposto da un punto di vista storico e musicologico», fino alla metà degli anni Settanta fu accostato alla corrente fiorentina del *Dolce stil novo*, anche se, da allora, furono avviati i primi studi nei confronti della zona veneta nella quale visse Marchetto da Padova (p. 155), che sempre trascurarono la tradizione filosofica della disciplina musicale.

La prima definizione di musica offerta da Dante nel *De vulgari eloquentia* riguarda la sonorità del linguaggio volgare «illustre», caratterizzato da *pulchritudo* e *claritas*, essenza della bellezza nonché «perfetta integrità ed armonica proporzione tra le parti» (p. 157) evidente già durante la scelta dei vocaboli «pexa» o «yrsuta» tra loro armonizzati. La stessa struttura della canzone armonizzata secondo le regole della retorica e della musica (*DVE* II IV, 2) rispecchia l'estrema ricerca di armonia già nella scelta dei versi imparisillabi dell'endecasillabo e del settenario, abilmente frammisti nelle stanze della canzone priva del troppo popolare ritornello e dei costrutti semplici tipici delle forme più brevi, come nel caso della ballata (pp. 159-160). Eppure «questa ipotetica melodia, che forse non verrà mai ad accompagnarsi alla canzone, impronta di sé tutto: è lei a compiere quella 'distribuzione delle parti' che rende musicale la canzone» (p. 162) insieme alla rima, «elemento più sonoramente cospicuo [...]

che può conferire alla stanza l'illusione della presenza musicale» (p. 163).

Nella parte seconda del saggio, dedicata alla «dottrina musicale» nel *Convivio*, l'A. offre alcune riflessioni riguardo alle molteplici valenze della musica nel Medioevo, a partire dalla tradizione teorica di Boezio e di Cassiodoro fino a Isidoro di Siviglia e Reginone di Prüm, in cui la musica fu primariamente intesa come scienza della proporzioni e, di conseguenza, legata alla speculazione filosofica (pp. 164-165).

Infine, sempre a partire dalle riflessioni riguardo alle molteplici qualità della musica medievale, l'A. dedica l'ultima sezione alla musica nella *Commedia*, con alcune sintesi riguardo alle «suggerzioni sonore» offerte da Dante durante il viaggio attraverso i tre regni. La prima attestazione di *musica artificialis* nell'*Inferno*, luogo di «pianti e alti guai», è riscontrabile nel canto XXV, 68. Al *Purgatorio*, luogo dominato dal canto liturgico e dall'espiazione delle colpe, corrisponde una duplice dimensione musicale, da un lato purificatrice e confortatrice e dall'altro attrattiva e psicologica, come nel caso di Casella o nei riferimenti ad Arnaut Daniel.

Per quanto riguarda il *Paradiso*, l'autore propone alcune riflessioni riguardo alla possibile ricezione da parte di Dante delle teorie classiche (Varrone, Cicerone e Boezio) e delle teorizzazioni della scuola oxoniense e, in particolare, del Grossatesta, secondo cui la luce, «prima forma corporeitatis» si fa musica e poi gesto (p. 186). «La musica quindi cessa con la visione della Candida Rosa» in una commistione di suono e silenzio che fu caro

anche ad Agostino, come forma di somma armonia e come «concordia dei Beati nell'amore di Dio» (p. 194).

[60] CILIBERTI 1968

Ciliberti G., *La musica nella «Divina Commedia»*, in «*Amor che ne la mente mi ragiona*». Firenze e l'*Ars Nova* nel XIV secolo, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1968, pp. 65-75.

Il breve contributo contiene una rassegna dei *loci* musicali della *Commedia* arricchita da sezioni analitiche e musicologiche. Il tema della musica nel poema dantesco è infatti introdotto come sintesi di un'intera tradizione teorica, destinata, nei tempi seguenti, a condizionare le modalità di rappresentazione del Paradiso cristiano. «Dante rappresentò la sintesi poetica della estetica musicale del Medioevo rivissuta nella piena aderenza ai nuovi ideali dell'*Ars Nova*» (p. 65).

Per condurre le analisi, l'A. propone una selezione dei luoghi musicali della *Commedia* introdotti da brevi considerazioni storiografiche e lessicografiche riguardo, soprattutto, a Casella, alla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* e alla terminologia *canto-laude-nota* (pp. 67-8). Seguono due brevi sezioni dedicate ai musicisti, letterati e umanisti fiorentini (p. 72) e al rapporto tra musica e medicina (p. 74), già in parte indagato da Dante nel *Convivio*.

[61] PAGANUZZI 1968

Paganuzzi E., «*Modulatio*» e «*oda*» nel «*De vulgari eloquentia*», «*Cultura Neolatina*», XXVIII (1968) 1, pp. 79-88.

Nel breve saggio è proposta un'indagine riguardo alla *modulatio soni* di DVE II VIII, 4, a partire dai lavori critici di Dino Bigongiari [↔ 46] e Mario Pazzaglia [↔ 54-55].

In particolare, l'A. propone una nuova rilettura della *passio canendi* che, in riferimento proprio alla *modulatio*, potrebbe significare «modulazione di suono verbale» anziché «modulazione di melodia» (p. 79). Segnalando la differenza tra la stessa *modulatio* e l'*armonia* (concetto astratto «che indica l'unità organica attuata dalle relazioni di consonanza dei suoni modulati»), l'A. cita alcuni dei più fortunati trattati teorici del Medioevo nei quali si ritrovano riferimenti ai concetti musicali da analizzare: dal *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella a Matteo di Vendôme. Ne emerge che la *modulatio* nel *De vulgari eloquentia* «è il fine che Dante [...] assegna alla *cantio* in quanto dettato di parole armonizzate» (p. 83) che devono essere recitate (o cantate) dal *prolator*, ossia colui che riproduce fisicamente il suono delle parole costruite secondo le leggi dell'*armonia* (p. 84).

Modulatio soni avrebbe, dunque, un significato ambiguo perché potrebbe riferirsi sia all'esecuzione musicale, sia alla semplice recitazione del testo. Similmente, anche *oda* e *cantus* potrebbero indicare genericamente la ricezione del testo lirico, secondo le leggi della musica o nella

più semplice forma della recitazione (*prolatio*).

[62] PIRROTTA 1968

Pirrotta N., *Dante Musicus: Gothicism, Scholasticism, and Music*, «Speculum», XLIII (1968) 2, pp. 245-257.

Dopo una prima parte introduttiva riguardo alla conoscenza musicale nel tempo di Dante, con debiti riferimenti al *De institutione musica* di Boezio e alla tradizione degli scritti pitagorici, l'A. illustra la tradizionale tripartizione della musica (*mundana, humana e instrumentalis*) affiancandola anche alla tripartizione delle personalità che nel Medioevo erano considerate strettamente relate con l'arte musicale: *cantores*, gli esecutori, *musici*, i veri artisti ossia i teorici della musica, e i *poetae* [BOETHIUS, *De institutione musica*, a cura di G. Friedlein, Leipzig, 1867, pp. 224-225], dei quali Dante faceva evidentemente parte (pp. 247-248). Nel *De vulgari eloquentia*, in particolare, vi è un tentativo di nobilitare l'arte dei trovatori al livello dell'*ars* «as union of words and music, or as purely verbal music, *rhythmica musica*», che a lungo fu una branca della *musica organica (instrumentalis)*.

Tra gli esempi di una tale produzione musicale, l'A. cita il *Magnus liber organi de Graduali et Antiphonario* di Leonino (1182), una raccolta di polifonie a due voci sul modello dell'*organum* di Notre-Dame che si pone come un perfetto prodotto d'arte (p. 248) nel quale la polifonia, arricchita da schemi (*modi*) ritmici precisi, rimaneva comunque un'esaltazione del *cantus planus* (p. 249). Proprio a riguardo,

l'A. offre una rapida indicazione che risulta alquanto utile per la comprensione della tradizione esegetica di *Purg.* IX, 144: a differenza di Leoninus «melior organista» (dunque, miglior compositore di polifonie), Perotinus (Parigi, 1208-1238) è definito «melior discantista», preferendo alla terminologia tradizionale dell'*Ars antiqua* il vocabolo «discanto» già nella prima metà del Duecento (p. 250). Inoltre, proprio nell'ambito di questa produzione «organistica» polifonica si originarono i primi modelli mottettistici sviluppatasi a partire dall'espansione degli episodi melismatici su segmenti di *tenor (clausolae)*, che, nella forma del *motet*, riscosero fortuna durante i secoli seguenti (pp. 250-251).

Infine, nella seconda sezione del saggio, l'A. dedica alcune pagine alla «dimensione musicale» nella *Commedia*, prestando particolare attenzione all'evoluzione del fenomeno musicale lungo le tre cantiche. Dunque, dal «cattivo coro» di *Inf.* III, 37, in *Purgatorio* si passa alla pervasiva dimensione della *musica instrumentalis* (p. 254), sublimata in *Paradiso* dalla più perfetta *musica mundana*. In *Par.* I, 78 («con l'armonia che temperi e discerni»), in particolare, Dante attribuisce a Dio due capacità di fondamentale importanza per tutta la struttura del poema: il «temperare», cioè «l'azione di accordare», e il «discernere», ricondotto dall'A. al *numerus discretus* grazie al quale ciascun tono è determinato (pp. 255-257).

[63] STEVENS 1968

Stevens J., *Dante and music*, «Italian Studies», XXIII (1968), pp. 1-18.

Il primo riferimento teorico alla musica dantesca citato dall'A. è tratto da *Conv.* II XIII, 8-20, con l'associazione del cielo di Marte alla musica. L'armonia celeste e la «bella relazione musicale» si riflettono, in primo luogo, sugli spiriti che «in medieval physiology [...] were 'highly refined substances or fluids'» (p. 2), seguendo i moti dell'ordine celeste incarnato da «quella corda / che ciò che scocca drizza in segno lieto» di *Par.* I, 125, cioè da Dio (p. 3).

Proprio questa musicalità dipende direttamente dalla «fisiologia» della musica, che, a seconda dei casi, veicola sentimenti differenti. Così, la *dulcedo* spesso citata da Dante a partire da *Purg.* II, dall'incontro con Casella (p. 5), può «trarre a sé gli spiriti umani» suscitando svariate emozioni, dalla tranquillità (*Purg.* II, 108), fino all'«intossicazione» (*Par.* XXVII, 3). La musica si propone, dunque, come «costrutto flessibile» che rende manifesta la natura dell'amore durante l'intero viaggio in *Purgatorio* e in *Paradiso*, dall'«amoroso canto di Casella», fino al canto di Matelda «come donna innamorata» in *Purg.* XXIX, 1 (p. 6).

In seguito, probabilmente riprendendo la tradizione tomistica, l'A. segnala l'opposizione manifesta lungo la *Commedia* tra la musica intellettuale della salmodia la musica sensuale (cattiva manifestazione artistica condannata da Catone in *Purg.* II), alla quale appartiene il canto delle sirene di *Purg.* XIX, 19, ma a cui

rifugge il canto di Casella (pp. 7-8). Inoltre, l'autore riconosce tra le fonti «musicali» dantesche alcuni poeti provenzali già citati nel *De vulgari eloquentia*, dai quali Dante avrebbe potuto trarre il «melodic ideal» ricondotto sia al «buon temperamento» dei cieli tra loro, sia alla «bella relazione» tipica delle stanze di canzone (p. 13), entrambe manifestazioni del più alto concetto di armonia.

Procedendo nell'analisi, l'A. conclude analizzando brevemente le «tre tecniche» (o meglio, le tre divisioni) dell'*ars cantionis*: «cantus divisio, the formal melodic structure of the stanza», «partium habitudinem, the harmonious putting-together of lines and rhymes» e «numerus carminum et sillabarum, the 'harmony' of lines and syllables» (p. 17).

[64] ANDREOLI 1969

Andreoli V., *La musicalità dantesca come esperienza d'inconscio*, in *Lectura Dantis Mystica. Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*. Atti della Settimana Dantesca, 28 luglio-3 agosto 1968, a cura di Istituto Leone XIII e Istituto di Studi Danteschi dell'Università Cattolica del S. Cuore, Firenze, Olschki, 1969, pp. 481-487.

L'A. propone una rilettura del valore simbolico del linguaggio musicale utilizzato nella *Commedia* alla luce degli studi psicologici della metà del Novecento. L'armonia, «intesa come corrispondente psicologico, è segno di un sentire intenso» e caratterizza i personaggi incontrati da Dante almeno a partire dalla seconda

cantica (pp. 483-4). Anche la massiccia presenza di strumenti musicali è dimostrazione, secondo l'A., della molteplice diffusione del fenomeno armonico lungo l'intero poema: dall'ordinato distribuirsi dei corpi, fino alla più «dolce sinfonia di paradiso», si tratta di «musicalità d'un inconscio che vibra a livello ormai fattosi assolutamente inesprimibile» (p. 487).

[65] RUSSO 1969

Russo V., *Il canto II del Purgatorio*, «Nuove letture dantesche», III (1969), pp. 229-265.

Dopo una prima parte dedicata alle «simmetrie strutturali» riguardo ai canti d'esordio di ciascuna cantica (pp. 230-233), l'A. si focalizza attorno all'incontro tra Dante e Casella, «nucleo narrativo del II canto» (p. 248). La prima vera manifestazione musicale della *Commedia* è costituita dal canto unisono *In exitu Israel de Aegypto*, un salmo la cui scelta «non è fortuita od occasionale», ma rimane dipendente dall'interpretazione allegorica del testo biblico che era stata formulata nel *Convivio* (p. 242). Immediatamente in seguito, il pellegrino incontra Casella, una tra le ombre più vaghe del *Purgatorio*, e, citando Arnaldo Momigliano «più che un'ombra è una voce che 'soavemente' suona» [DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. Momigliano, Firenze, 1959, pp. 272-275], al quale Dante chiede di poter riascoltare la voce «in un canto d'amore, affinché consoli l'affanno del suo animo» (p. 250).

Annotando le «ispide e resistenti punte» nelle quali l'esegesi dell'episodio di

Casella «spesso risulta essersi impigliata» (p. 251), l'A. riassume alcune delle salienti problematiche riguardo al passo dantesco in questione. Per quanto riguarda l'identità Casella, l'unico documento è costituito dall'annotazione «Casella diede il suono» del codice Vaticano 3214 in calce al madrigale *Lontana dimoranza* di Lemmo Orlandi, «ammesso che si tratti dello stesso Casella» (p. 254), benché, da quanto risulta dai versi di *Purg.* II, egli dovette essere il musico e cantore amico di Dante, il cui «indugio» costituì un'ulteriore «ridda di opinioni [...] scarsamente proficua» (p. 255). Ma «poté Casella aver musicato una 'canzone', per di più di contenuto dottrinale, come quella del *Convivio*?» (p. 257). La risposta è congetturabile solo attraverso il riferimento alle indagini di Mario Marti [M. MARTI, *Simbologie luministiche nel «Purgatorio»: le albe e i tramonti*, in ID., *Realismo dantesco e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 94-95], dove, riprendendo lo studio di Stefania Plona, è dimostrata l'evidente possibilità dell'intonazione musicale anche per la canzone dantesca [S. PLONA, *Forse Casella non cantò* cit., pp. 93-96. Cfr. G. LIPPARINI, *Il canto II del Purgatorio*, in *Studi critici in onore di G. A. Cesareo*, Palermo, G. Prilla, 1924, p. 253]. Dunque, benché non siano ad oggi pervenute canzoni musicate, ma siano trascritte solamente stanze isolate di canzone intonate, alla luce di *DVE* II VIII risulta chiaro che la canzone sia il modello poetico in assoluto favorito «tra le varie specie di *cantiones* (componimenti musicali genericamente intesi), che possono essere accompagnate dalla 'modulatio'» (p. 258).

Tra i vari episodi musicali, *Purg.* II è il primo canto nel quale un personaggio riconduce alla memoria la giovinezza di Dante, in una progressiva presa di consapevolezza nei confronti della propria autorialità poetica e in un continuo processo di distacco da Virgilio. In tal contesto, la scelta della canzone intonata da Casella (la seconda dottrinale del *Convivio*) risulta essere una «scelta che si rivela opportunamente calcolata e significativa» (p. 263).

[66] BALDELLI – MONTEROSSO
1970

Baldelli I., Monterosso R., *Canzone*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.

Dopo la descrizione formale del genere della *cantio* dantesca, gli autori dedicano un'intera sezione della voce enciclopedica alla «struttura musicale» della canzone. Come normato da *DVE* II IX, 6, la *cantio tragica* è tale (cioè mantiene l'altezza formale e tematica) solo se è compiuta con arte in modo tale da poter ricevere una melodia propria che corrisponda univocamente alla struttura poetica, ossia alla *constructio verborum*. In base, inoltre, alle varie correlazioni morfologiche attuabili tra lo schema poetico e lo schema musicale (*DVE* II X) è talvolta stata avanzata l'ipotesi che «fosse non solo possibile, ma consueta la composizione di canzoni senza musicale», a causa dell'altrettanto ipotetica trasformazione della forma poetico-musicale della *cantio* in un genere compositivo essenzialmente poetico.

Tra gli esempi citati vi sono la ballata *Per una ghirlandetta*, nella quale ancora ricorre l'allegoria della *vesta* «da intendersi come il rivestimento musicale», e le composizioni dei trovatori che Dante incontra nella *Commedia*, da Bertran de Born, ad Arnaut Daniel.

[67] BLASUCCI 1970

Blasucci L., *Vesta*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.

Dopo una prima indagine riguardo al significato delle nove occorrenze di *vesta* nelle opere dantesche, l'A. ne analizza il significato retorico, facendo riferimento alle «figure letterarie del discorso, distinte dal suo significato o "intendimento"».

Vesta può inoltre indicare la musica con cui veniva adornato il testo poetico. Ne sono esempi il sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* e la ballata *Per una ghirlandetta*, dai quali emerge il significato musicale dell'azione del «rivestire» un componimento lirico.

[68] GIAMBERTONE F. 1970

Giambertone Filippello I., *Musica, canto e danza nella Divina Commedia*, Caltanissetta, Lussografica, 1970.

Il contributo contiene la relazione presentata alla Società Dante Alighieri di Caltanissetta, in occasione della Celebrazione Dantesca del settimo Centenario della nascita del Poeta.

L'A. avvia l'analisi della dimensione musicale nelle *Commedia* a partire dalla

citazione di *Conv.* II XIII, 20, nella quale al cielo di Marte è attribuita la capacità tipica della musica di infiammare gli animi, adempiendo così a ciò che «Giuseppe Mazzini scorse come un intento sociale» di «morale rigenerazione» dell'uomo (p. 8). Dopo le prime pagine, l'A. inizia un viaggio lungo il poema alla ricerca dei passi «musicali», soffermandosi su quelli di maggior impatto psicagogico, come nel caso dell'episodio di Casella, «prova lampante della forza con la quale la musica 'trae a sé gli spiriti umani'» (p. 10).

Il saggio procede con una rapida esegesi riguardo ai luoghi della *Commedia* maggiormente rappresentativi, sempre però in vista delle numerose testimonianze ad oggi pervenute della conoscenza che Dante ebbe della musica. Per questo, l'A. non cita solamente il consueto *Trattatello* di Boccaccio, ma fa riferimento anche alla cronaca di Filippo Villani, «il quale annota che l'Alighieri dilettavasi della lira e di musicali concetti e molto amò i più eccellenti in quest'arte, e usando di loro dimestichezza, più cose bellissime dettò che modulate da quelli suonarono di soave melodia» (p. 26).

Concludono la rapida escursione alcuni riferimenti alla musicalità intrinseca alla poesia dantesca (relativa, dunque, all'*actio* poetica), come nel caso della rima e della perfetta costruzione della terzina, dalla quale è comprensibile il particolare ruolo di poeta e musicista, entrambi attori descritti come «felici geni innovatori di nuovi modi di linguaggio» (p. 15).

[69] NICOLI – MONTEROSSO 1970

Nicoli A., Monterosso R., *Musica*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.

La voce enciclopedica, di estensione notevole, tratta le principali questioni teoriche e pratiche riguardo alla musica nell'opera dantesca.

Dopo aver riconosciuto le uniche occorrenze del vocabolo «musica» nel *Convivio*, gli AA. indagano il suo significato nella trattatistica medievale, a partire da Boezio, fino a Hieronymus de Moravia, a Isidoro e al-Fārābī. Secondo il *De institutione musica* di Boezio e la *Musica* di Aureliano di Réôme la disciplina musicale si riferisce alle strutture tipiche della poesia, ancor prima che all'*ars* performativa. Questo concetto di musica «eufonica» verbale è dunque indispensabile per comprendere il secondo libro del *De vulgari eloquentia*.

In realtà, lo stesso Dante dedica molte delle similitudini musicali della *Commedia* all'*ars* monodica, polifonica e strumentale, che, già a partire dall'*Inferno*, mostra i germi di un potere catartico fortemente accentuato. La maggiore complessità delle similitudini musicali nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* dipendono dal diretto riferimento ai numeri mistici, compenetrati con le strutture armoniche tipiche della musica intesa non solo come *scientia*, ma anche come *ars*: infatti «quando i musicografi medievali parlano di *ars* sottintendono o aggiungono esplicitamente il concetto di *scientia*».

L'ultima parte dello scritto è dedicata all'analisi della coincidenza tra le citazioni

musicali dantesche e le melodie tràdite dai codici liturgici del tempo. In particolare, gli AA. studiano l'Antifona *Asperges me*, il canto antifonico *Sperent in te*, l'inno *Te lucis ante* e il Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto*.

[70] MONTEROSSO 1970¹

Monterosso R., *Armonia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.

L'A. analizza brevemente la valenza del termine "armonia" nella *Commedia* e nel *De vulgari eloquentia*. Se nel poema il termine è relativamente poco usato, in *DVE* II VIII, 5 riveste l'essenziale ruolo di identificare il processo di composizione poetica ponderata. La «fabricatio verborum armonizatorum» è il prodotto dell'*actio completa* di composizione poetica, distinto dalla melodia.

È poi ripresa l'ipotesi già avanzata in R. MONTEROSSO, *Musica e poesia* [⇐ 47] con la distinzione tra "parole armonizzate" e "canti": i "canti" sono «le melodie tradotte in atto» effettivamente cantate, mentre le "parole armonizzate" sono le «melodie potenziali», ossia le composizioni poetiche particolarmente idonee all'intonazione musicale. Il procedimento di armonizzazione contempla, infatti, lo studio dei rapporti tra la struttura strofica di ogni stanza e la melodia che a essa si accompagna (*DVE* II X, 2).

[71] MONTEROSSO 1970²

Monterosso R., *Organo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.

Nella voce enciclopedica in oggetto è proposta con estrema sintesi e ricchezza documentaria l'analisi dei problemi relativi all'esegesi di due lemmi musicali della *Commedia*: «organi» in *Purg.* IX, 144 e «organo» in *Par.* XVII, 44.

Per quanto riguarda il plurale del termine, l'A. propone un'indagine fondata su molteplici fonti trattatistiche medievali, dall'adespoto *Tractatus de musica* (sec. XIII) alle opere teoriche di Johannes da Garlandia e dell'Anonimo IV. Già in epoca franconiana, l'organo si distingueva dai restanti strumenti musicali (indicati, spesso, con il termine *organo*) per il plurale *organi*, citato anche nell'adespoto *De mensura fistularum in organis* e dallo stesso Anonimo IV: «Sciendum, quod organum verbum aequivocum est. [...] Alio modo dicitur organum ut in instrumento organorum, sicut prophetia dicit 'in cordis et organo'» [ANONIMO IV, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, a cura di F. Reckow, Wiesbaden, F. Steiner, 1967, pp. LXX, 26-32; LXXI, 1-5].

Dunque, segnala l'A., solo eccezionalmente *organum* poteva designare lo strumento musicale, per il quale era preferita la variante plurale, come attestano gli usi lessicali dell'Anonimo IV: «in organis utitur», «sive in fistulis organorum», «ut in burdone organorum» [ANONIMO IV, *Der Musiktraktat* cit., LXIII, 22]. Con l'espressione «cantar con organi» di *Purg.* IX, Dante si sarebbe riferito, per queste analisi, alla mescolanza di voci e organo

(strumento musicale), secondo la prassi dell'*alternatim*. Per quanto riguarda, invece, la «dolce armonia da organo» di *Par. XVII* il richiamo sarebbe diretto alla polifonia liturgica, benchè la lezione «organi» accolta nell'edizione della *Commedia* curata da Giorgio Petrocchi lasci un alone di incertezza all'esegesi del passo in oggetto.

Il contributo si conclude con alcuni riferimenti agli albori dell'arte organaria medievale, a partire dall'organo di Winchester, fabbricato nel 980, fino agli strumenti «da tasto» dei secoli XIII e XIV.

[72] PAPARELLI 1970

Paparelli G., *Fictio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.

È qui riproposta una sintesi del saggio G. PAPARELLI, *La definizione dantesca della poesia* [⇐ 40].

[73] PEIRONE 1970

Peirone L., *Casella*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.

Oltre ad analizzare le principali problematiche che coinvolgono l'episodio di Casella (tra cui l'interpretazione del «vano abbraccio» di Dante e la spiegazione del suo ritardo di tre mesi nel raggiungere la spiaggia purgatoriale), l'A. si sofferma sulle qualità personali e artistiche del personaggio.

Di Casella sappiamo solamente che fu musico e cantore (morto prima della primavera del 1300), tanto perito nella sua

arte da essere appellato dall'Ottimo come «finissimo cantatore» e ancor più eccellente intonatore dei versi danteschi. Pochi altri sono i documenti pervenuti riguardo alla sua attività: oltre al riferimento attendibile del ms. Città del Vaticano, Vat. lat. 3214 («et Casella diede il suono»), vi sono solo un paio di registri che citano un non meglio identificato Scarsella de Florentia, che, secondo D'Ancona, potrebbe essere la stessa persona del Casella citato da Dante [A. D'ANCONA, rec. a G. A. Scartazzini, *Enciclopedia Dantesca*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», V (1897)].

[74] SCHIAFFINI 1970

Schiaffini A., *Poesia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.

L'A. esordisce analizzando la produzione dei principali autori di *poetriae* che Dante poteva aver consultato durante l'elaborazione del *De vulgari eloquentia*: Bene da Firenze, Guido Fava, Gaufridus de Vinoslavo, Johannes de Garlandia, Brunetto Latini e Matteo di Vendôme.

Segue la disamina della definizione di *poesis* «fictio rethorica musicaque poita». Per il lemma *fictio* l'A. rimanda a G. PAPARELLI, *La definizione dantesca* cit., mentre per *poita*, latinizzazione medievale del greco ποιη̃ν, cita gli studi filologici di P. VALESIO, *Un termine della poetica antica: ποιη̃ν. Analisi semantica*, «Quaderni dell'Istituto di glottologia», V (1960), pp. 97 ss. e P. RAJNA, *Approcci per una nuova edizione del "De vulgari eloquentia"*, «Studi Danteschi», XIV (1930), pp. 5-

78. «Non resta dunque che confermare la definizione dantesca della *poesis* come si è avanzata: finzione allegorica (*fictio*) elaborata o strutturata in versi (*poita*), secondo l'arte retorica e musicale».

[75] BISOGNI 1971

Bisogni F., *Precisazioni sul Casella dantesco*, «Quadrivium», XII (1971) 1, pp. 81-92.

Il saggio si propone come utile sistematizzazione degli studi riguardo al Casella dantesco, ricca di rimandi bibliografici che permettono di comprendere sia lo *status quaestionis*, sia le fonti manoscritte che confermano l'esistenza del musicista durante gli anni danteschi. Tra le prime considerazioni, vi sono alcune riflessioni riguardo allo stato degli studi musicologici del Trecento italiano, che, negli anni di compilazione dell'articolo, erano «solo da poco iniziati» (p. 81). La situazione degli studi su Casella è un esempio di come il «cospicuo materiale» pervenuto di natura quasi esclusivamente letteraria sia variamente interpretato in base all'orizzonte d'attesa di ciascuno studioso, spesso frutto di «errori che [...] potevano essere evitati» attraverso una «osmosi meno superficiale» tra filologia e musicologia (p. 82).

Tra le posizioni estreme citate dall'autore, vi sono il contributo di Stefania Plona [↵ 35] e la divulgativa *Storia della Musica* curata da Della Corte e Pannain, nella quale si asserisce che «il nome di Casella, che pare sia stato amico di Dante, appartiene al mito» [*Storia della Musica*, a cura di A. Della Corte e G.

Pannain, Torino, Utet, 1952, p. 242], entrambe posizioni che si inseriscono nella tradizione dei dizionari e degli studi letterari che da sempre hanno confuso i pochi dati pervenuti per poter identificare Casella (p. 83).

Anzi tutto, segnala l'A., Casella è nome proprio, non una sorta di cognome; «nella ricerca negli archivi fiorentini e altrove [...] ho potuto trovare diversi “Casella”, che testimoniano una certa diffusione di tale nome, come nome proprio naturalmente», spesso ricordati anche tra le note di Benvoglianti ai *Rerum Italicarum Scriptores* (p. 84). Inoltre, per quanto riguarda «la ricostruzione di Casella cantore e compositore italiano abbiamo, oltre quella di Dante, altre due testimonianze»: il Codice Vaticano Latino 3214, f. 148v, manoscritto del secolo XVI posseduto da Pietro Bembo, nonché copia di un anti-grafo duecentesco perduto, e il sonetto *Io vidi ombre* contenuto nel *Canzoniere* di Niccolò de' Rossi, conservato a Siviglia, Biblioteca Capitolare, ms. 7.1.32.

Dunque, in vista delle considerazioni esposte, risulta chiaro come il rifiuto dell'identità dello stesso Casella sia da addebitare «alla pigrizia positivista dinanzi alla mancanza di musica scritta» ripresa ed avallata da molti fino a ricacciare «nel supposto mito dantesco» la figura del musicista. Inoltre, conclude B., «la numerosa schiera di cantori poco conosciuti» citati nel sonetto di Niccolò de' Rossi «testimoniano una civiltà e un costume musicali concreti cui anche Casella dovette dare il suo contributo, a meno che non vogliamo fargli la colpa dell'essere stato amato da Dante e volerlo ad ogni costo “ombra”

piuttosto che personaggio vivo nel suo tempo» (p. 91).

[76] SALEM ELSHEIKH 1971

Salem Elsheikh M., *I musicisti di Dante* (Casella, Lippo, Scochetto) in *Niccolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-66.

L'A. dedica interamente l'articolo all'identificazione dei musicisti citati da Niccolò de' Rossi in due sonetti: *Io vidi ombre e vuy al paragone* e *En la citade del senno*, Bologna, conservati nel ms. Siviglia, Bibl. Capitolare, 7. I. 32, ff. 75r, 77v (p. 153).

I tre musicisti che si ritrovano nel primo sonetto (Casella, Lippo e Scochetto) sono direttamente correlati con alcuni degli aspetti relativi all'ambiente culturale di Dante. Ne è esempio lo stretto rapporto tra poesia e musica dimostrato nel sonetto doppio dantesco *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, nel quale l'interpretazione del lemma *vesta* facilita anche l'identificazione del dedicatario con il *musicus* al quale accenna anche Niccolò de' Rossi (pp. 154-5). Riguardo a Lippo, «certamente contemporaneo di Dante» [DANTE ALIGHIERI, *Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956, p. 174], anche Contini confermò la vicinanza agli ambienti musicali fiorentini e interpretò la *vesta* come «più probabile» intonazione musicale [DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1965, p. 20].

Tuttavia, il primo dei musici citati da Niccolò de' Rossi è Casella, l'amico che

Dante aveva presentato in *Purg.* II, 76-133 e il *musicus* che «dedit sonum» alla stanza di canzone *Lontana dimoranza* di Lemmo Orlandi nel ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. 3214. Tra i documenti che testimoniano l'effettiva esistenza di un *Magister* Casella, l'A. cita anche il *Libro del Chiodo*, dove, insieme ad altri ghibellini, Casella risulta bandito e confinato da Firenze nel 1268.

Per quanto riguarda gli altri musicisti menzionati nel secondo sonetto di Niccolò, Guerço dovette essere quello da Montesanto, ricordato da Niccolò de' Rossi con due sonetti (*Or fus'eo el grande tartaro over soldano* e *S'alcun volesse la cason sapere*), di Quintinello e di Segna non abbiamo alcuna notizia, su Scochetto abbiamo la testimonianza boccacciana nel perduto codice Boccolini, dove, in associazione alla ballata dantesca *Deh Violetta, che in ombra d'Amore*, si ritrova la rubrica «Parole di Dante, suono di Scochetto» (p. 159). Inoltre, Giovanni potrebbe essere Giovanni da Cascia, Nerrone potrebbe essere identificato con il Nerone della famiglia dei Cavalcanti ricordato da Dino Compagni (p. 161), in Çecharello potrebbe essere riconosciuto il Ceccarello da Siena che compare nella tradizione dei testi di tipo angiolieresco. Più difficile è l'identificazione di Parlantino da Firenze, di Bertuci *musicus*, del non meglio identificato Agnol (p. 163) e di Garçone, «per ora solo un nome» (p. 166).

Ben più sicuri sono i riferimenti a Marchetto, cioè a Marchetto da Padova, e a Confortino, già identificato con Floriano da Rimini dal Proto (p. 162). L'ultimo nome citato da Niccolò de' Rossi è Pietro, per il quale l'A. propone l'identificazione

con il Maestro Piero citato nel ms. Firenze, Bibl. Nazionale, Panciatichi 26, uno dei più illustri rappresentanti del primo periodo dell'*Ars Nova* italiana (p. 165).

[77] SALVETTI 1971

Salvetti G., *La musica in Dante*, «Rivista italiana di musicologia», VI (1971), pp. 160-204.

Il saggio prende avvio da una serie di riflessioni riguardo alla difficoltà di ricostruzione del retroterra musicale tra Duecento e primo Trecento: la carenza di fonti manoscritte non aiuta nemmeno nella comprensione delle descrizioni musicali contenute nella *Commedia* (pp. 160-2).

Il primo importante episodio musicale del poema è il canto di Casella (*Purg.* II), un'esecuzione monodica «storicamente improbabile» (p. 165). Si tratterebbe, dunque, solo di una finzione poetica che «non doveva sembrare assurda ai contemporanei». In questa «finzione» si ritrova tuttavia l'applicazione pratica delle norme teoriche esposte nel *De vulgari eloquentia*: la *cantio* è una *coniugatio stantiarum* destinata all'intonazione musicale: «omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est» (*DVE* II X, 2), dove *oda* ha valore di «periodo melodico» (p. 166).

L'A. procede analizzando le fonti e le prassi liturgiche coeve, dai laudari di Cortona e Magliabechiano, alle pratiche vocali dell'*organum*, del canto accompagnato con l'organo (nel caso di *Purg.* IX, 144), dell'*hoquetus* e della *salmodia* responsoriale. Nel corso del Duecento, infatti, «si instaura [...] un mutuo scambio

di tecniche e di gusto tra la produzione sacra e quella profana, tra quella su testo latino e quella su testo volgare» (p. 172), portando alla rottura del tradizionale equilibrio tra *accentus* e *concentus* (p. 194).

Infine, dopo un'analisi dei principali riferimenti alle prassi del *cantus* liturgico nella *Commedia*, l'A. mette in luce due aspetti antitetici della diffusione di metafore musicali nel poema: se, infatti, il canto monodico «può convenire testualmente, liturgicamente alla situazione poetica, ma in più instaura con essa un rapporto di convenienza interna e intimamente musicale» (p. 185), i riferimenti danteschi alla polifonia sono molto più generici. «Dante non era un musicista» (p. 203) e, di conseguenza, non poteva comprendere gli elementi tecnico-costitutivi del canto polifonico (pp. 203-4).

[78] SAROLLI 1971

Sarolli G., *Musical Symbolism: Inferno XXII, 136-139; Exemplum of Musica Diaboli versus Musica Dei*, in ID., *Prolegomena alla 'Commedia'*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 363-80.

Dopo un'introduzione riguardo alle «implicazioni simboliche» della poesia dantesca, l'A. introduce l'*exemplum* più riuscito della *musica diaboli*: il suono di trombetta prodotto da Barbariccia in *Inf.* XXI, 136-39. Si tratta di uno dei primi episodi musicali della *Commedia*, ossia uno dei primi tasselli del *climax* musicale e strumentale che attraversa le tre cantiche. Sulla scorta, forse, della letteratura d'Oltralpe (in particolare della *Cléomadés* di Adenet le Roi e del *Roman de la rose*),

Dante riproduce una vera e propria *amplificatio* fonica, manifesta nella diversità della strumentazione prescelta per ciascuno degli episodi musicali del poema (pp. 365-66). Dalle “voci aspre e chioce” alle “voci soavi”, la poesia dantesca contempla la compresenza della *musica naturalis* e della *musica artificialis*, nel passaggio dall’*Inferno* al *Paradiso*.

[79] HEINIMANN 1972

Heinimann S., *Poesis und “musica” in Dantes Schrift “De vulgari Eloquencia”*, in *Festschrift Arnold Geering Zum 70. Geburtstag*, a cura di V. Ravizza, Bern-Stuttgart, P. Haupt, 1972, pp. 41-52.

L’A. propone di analizzare alcune delle questioni terminologiche e lessicali che coinvolgono il secondo libro del *De vulgari eloquentia*, soprattutto per quanto riguarda il particolare rapporto tra poesia e musica descritto da Dante all’interno della definizione di *poesis*, «*fictio rethorica musicaque poita*» (DVE II IV, 2).

Dopo aver considerato il dibattito riguardo ai binomi poesia-teologia e poesia-filosofia nel Medioevo, l’A. si sofferma sul significato del termine *poeta*, evidentemente in rapporto con *poesis*, «*das seinerseits mit hilfe des etymologisch verwandten verbums poire definiert wird*» (p. 41), che Dante aveva definito anche «dicitori per rima» o «rimatori» già in VN XXV 3-7. Così, anche l’aggettivo «poita» (DVE II IV, 2), spesso sostituito dai commentatori con la *laectio faciliior* «posita», condivide la medesima etimologia già diffusa grazie alle *Derivationes* di Uguc-

cione da Pisa unitamente ai vocaboli «poeta» e «fictio» (p. 42). Proprio quest’ultimo concetto, sulla scorta delle indagini di Schiaffini è ricondotto a due significati: «*einerseits “Fiktion” im Sinn einer allegorischen Verhüllung der Wahrheit, anderseits “Akt des dichterischen Gesaltens, Gestaltung”*» (p. 47), secondo la nota offerta dallo stesso Ugucione nella quale *poeta* è affiancato a *fictor* [⇐ 39].

In Dante, inoltre, si manifesta un netto scarto tra la parola ben armonizzata (nel più alto modello della *cantio*) e l’intonazione musicale più volte definita *modulatio* oppure *oda* (DVE II VIII, 5), secondo un processo di armonizzazione che resta la principale testimonianza dei contatti tra le due dimensioni (la poesia e la musica) che Boezio aveva ricondotto alla medesima disciplina: «*das Spielen auf Instrumenten, das Dichten von Liedern und das Beurteilen von musikalischen und dichterischen Kunstwerken*» (p. 43), nella quale si consumava anche la *distantia* tra *ars musica* e *practica musica* tipica della trattatistica medievale. Inoltre, questa dimensione musicale pervade anche la *Commedia* e, in particolare, è riscontrabile dall’incontro tra Dante e Casella e nell’immediata dimostrazione di fusione tra *theoria* e *praxis* nella canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, in seguito alle indicazioni riguardo alla capacità della musica di «trarre a sé gli spiriti umani» in *Conv.* II XIII.

Il saggio, corredato da numerosi e utili riferimenti bibliografici, si conclude con un’analisi sintattica e grammaticale del passo «*fictio rethorica musicaque poita*» (DVE II IV, 2) per verificarne la fun-

zione e la portata innovativa in relazione alla tradizione teorica della musica medievale (pp. 47-48).

[80] MALIPIERO 1972

Malipiero R., *Dante come dimensione musicale*, in *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante. Dalla lettura profetica medievale agli odierni strumenti critici*, II. *Lettura della Commedia*, Atti dei mesi danteschi 1969-1971, a cura dell'Istituto dantesco europeo, Firenze, Olschki, 1972, pp. 467-95.

È qui proposto un nuovo modello d'indagine per lo studio del "problema musicale" dantesco. I filologi che se ne sono occupati hanno infatti «raramente colto [...] il problema di fondo dell'accostamento di questi due elementi del pensiero umano», ossia poesia e musica, nell'opera dantesca (p. 467).

Partendo da queste premesse, l'A. rimprovera ad Arrigo Boito «l'astoricità» del discorso riguardo alla musica in Dante: «solo molto tempo dopo Dante, la musica troverà il suo miglior modo d'esprimersi, perché mezzo d'espressione (in quanto arte) assai più giovane della parola». Inoltre, «la "musicalità" dantesca non fa invidia storica, ma solo serve d'indicazione prospettica» (p. 475).

Il contributo prosegue con numerosi esempi musicali tratti, tuttavia, da repertori ben più tardi: per spiegare la musica in Dante l'A. accenna alla tonalità e ai più grandi compositori classici e romantici, ricadendo nello stesso errore di «astoricità» rimproverato a Boito, ma con un se-

colo di ritardo. Da simili premesse discende una simile conclusione: i vocaboli e le citazioni musicali dantesche sarebbero «solo il corrispettivo (quando siano interpretati erroneamente come "fatto" musicale) del "fatto" letterario della cattiva musica descrittiva cui può accedere una cultura fumettistica» come quella a noi contemporanea.

[81] IANNUCCI 1973

Iannucci A. A., *Dante's Theory of Genres and the "Divina Commedia"*, «Dante Studies», XCI (1973), pp. 1-25.

Dopo un primo studio dell'*Epistola* XIII a Cangrande, l'ultima illustrazione dantesca riguardo ai generi letterari, l'A. analizza la forma metrica, il ritmo e la musica dei versi della *Commedia* (pp. 2-5).

Per musica si intende, tuttavia, l'eufonia del verso e alla luce di questa interpretazione sono riletti i *loci* del *De vulgari eloquentia* nei quali Dante scrive di prassi musicali. Così, dopo l'analisi dei generi tradizionali descritti in *DVE* II IV, 1 («per tragediam superiorem stilium inducimus; per comediam inferiorem; per elegiam stilium intelligimus miserorum»), l'A. si focalizza sulla vera natura della lirica dantesca: «fictio rethorica musicaque posita» (*DVE* II IV, 2), accogliendo la lezione *posita* tradata dal solo Codice Trivulziano (Milano, Bibl. Trivulziana, ms. 1088).

[82] PAZZAGLIA 1974

Pazzaglia M., *Note sulla metrica delle prime canzoni dantesche*, in *Teoria e analisi metrica*, a cura di M. Pazzaglia, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 57-75.

Nel modello della canzone, «unica forma atta ad esprimere i contenuti più elevati o *magnalia*» (p. 58), Dante elabora una perfetta *armonizatio* tra la struttura strofica e quella sintattica; proprio per l'elevatissimo *gradus constructionis*, che si aggiunge all'indipendenza dai *plausores* e alla lontananza «dalla forma cantabile del *responsorium*» (p. 59), la *cantio* stessa è considerata più nobile della ballata. Non è un caso che Dante eviti il ritorno circolare di un tema melodico tipico dei modelli responsoriali, preferendo «una tessitura della sirma capace di evitare consonanze troppo frequenti» (p. 59-60) e di amplificare la tipica «armonia modulata» descritta nel *De vulgari eloquentia*.

L'A. procede poi con l'analisi di alcune canzoni dantesche giovanili, tra cui vi sono *La dispietata mente*, *Io son venuto al punto della rota* ed *E m'incresce di me*, per dimostrare alcuni dei caratteri distintivi della produzione presa in esame: il largo uso dell'endecasillabo («*carmen superbius*» che ben s'addice allo stile alto e «tragico» della canzone), e la *rithimorum relatio*, che concorda con quanto prescritto in *DVE XX XIII* sull'uso della *concatenatio pulcra* e della *combinatio* finale per evitare la «*nimia eiusdem rithimi repercussio*» e l'«*inutilis equivocatio*» (p. 71). Nelle prime canzoni, dunque, Dante attribuisce maggiore importanza all'ordine del sermone («che pertiene a li rettorici») piuttosto che alla dimensione della «tessitura strofica» (p. 72):

«l'organizzazione sintattica tende a subordinare a sé la *dulcedo* melodica delle rime e delle misure dei versi e del loro contesto: l'*armonizatio* risulta meno dialettica di modello ed esecuzione del singolo verso e della stanza che da quella fra 'ordine del sermone' e 'numero de le parti'». Si avverte così la necessità di uno studio capillare delle opere retoriche che costituirono il retroterra culturale dell'Alighieri, soprattutto in vista della produzione successiva alle prime canzoni, caratterizzate da «una più decisa liberazione del verso dalla fluente modulazione strofica, nella direzione del grande 'serventese' della *Commedia*» (p. 75).

[83] HOLLANDER 1975

Hollander R., *Purgatorio II: Cato's Rebuke and Dante's scoglio*, «*Italica*», LII (1975) 3, pp. 348-363.

Il contributo contiene una ricognizione esegetica e bibliografica riguardo ai principali episodi di *Purg. II*, da Casella e Catone, fino allo «scoglio» dei vv. 122-123.

Già in esordio, l'A. considera il canto di Casella come un «canto di Sirena» (p. 348), soprattutto a causa della contrapposizione con il Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* e della nuova musicalità capace di attrarre gli spiriti, compresi Dante e Virgilio [C. SINGLETON, *In Exitu Israel De Aegypto*, «*Annual Reports of the Dante Society, with Accompanying Papers*», LXXVIII (1960), pp. 1-24]. La capacità psicagogica della musica, descritta già in *Conv. II XIII*, motiva anche l'intervento di Catone (cfr. *Esodo XXXII*, 18-19) e il ri-

chiamo alla purificazione ormai interrotta dal diletto scaturito dall'«amoroso canto» (p. 351).

L'A. indaga poi il significato della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, citata da Dante in *Par.* VIII, «a song not sung» (p. 352) forse riferita non tanto alla Filosofia, quanto a Carlo Martello, seguita poi da *Donne ch'avete intelletto d'amore* citata da Bonagiunta da Lucca in *Purg.* XXIV (pp. 352-353). Lo studio di questi episodi permette all'autore di evidenziare il passaggio dall'immagine tipica della donna-angelo stilnovistica alla donna Filosofia tipica del *De consolatione Philosophiae* di Severino Boezio, a cui è dedicata la sezione quarta del saggio (pp. 353-355).

Infine, tra le ultime brevi sezioni, l'A. analizza brevemente la funzione del Salmo 113 in *Purg.* II, cantato «quanto di quel salmo è poscia scripto» (*Purg.* II, 48), eseguito per intero, dunque, unendo ad esso anche i Salmi 114 e 115, come testimonia Pietro Alighieri nel commento alla *Commedia* (p. 356). A questo si aggiunge la natura biblico-letteraria dello «scoglio» dei versi 122-123, il cui lemma è ricondotto al verbo *expoliare* (cfr. Lettera di San Paolo ai Colossesi III, 9-10), ma anche al *Convivio*, «shed skin of his former poetic life» (p. 357).

[84] TERNI 1975

Terni C., *Musica e versificazione nelle lingue romanze*, «Studi Medievali», XVI (1975) 1, pp. 1-41.

L'A. propone un'indagine teorica che coinvolge i modelli versificatori me-

dievali e l'intonazione musicale ad essi conveniente. Sempre più spesso, infatti, «si parla di musicalità della parola e del verso, ma è solo espressione di una *titillatio aurium*» e i termini «armonia» e «melodia» hanno oggi perso la loro primaria connotazione filosofica e proporzionale (p. 1).

Una delle prime fonti impiegate nell'indagine è l'*Arte de trobar* di Juan del Encina, un breve trattato di versificazione che si contrappone alla teoria del *De vulgari eloquentia*: «le scelte versificatorie testimoniate e codificate da Dante e da Encina – strettamente legate alla musica, anche se di tipo diverso – sono di natura contrastante» (p. 3). Esse, infatti, pongono alla base del verso la numerica dispari (nel caso di Dante) o pari (nel caso di Encina), una ritmica anacrusica o una ritmica tetica, scelte estetiche e filosofiche che l'A. propone di indagare nelle molteplici sezioni che costituiscono il contributo.

Nella prima parte, dedicata al «ritmo poetico-musicale in genere e nel suo divenire» (p. 4), è analizzata la natura del ritmo, legato alle «arti in movimento» (musica, poesia e danza) e alle «arti in riposo» (architettura, pittura e scultura), alle quali è comune il fenomeno dell'«articolazione ritmica» costituito da un particolare rapporto numerico che, per addizione (*percussio*) o per sottrazione (*accentus*), realizza una struttura ritmico-mensurale chiara (p. 5). Il «passaggio» dalla *percussio* all'*accentus* sarebbe collocabile storicamente tra il IV e il VI secolo, dall'epoca di Marziano Capella (p. 7). Nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, infatti, è offerta una speciale illustrazione riguardo alle «funzioni sonore» delle vocali, il cui

suono (prodotto anche con lo *spiritus* e il *vantus*, p. 10) riveste un'importanza maggiore rispetto anche alla funzione segnica (pp. 7-8). Tuttavia, «non sembra che fino ad oggi si sia riflettuto abbastanza su alcuni passi del IX libro dell'opera del Capella, dove [...] sono contenute le ragioni del passaggio dal ritmo ottenuto per addizione a quello ottenuto per divisione», (p. 12) e la distinzione tra *modulatio* (intesa come fatto artistico) e *diastema* (ossia l'organizzazione espressiva in funzione dell'arte).

La seconda parte del contributo è dedicata, invece, all'«organizzazione sonora nel sistema modale derivato dal tetracordo e dall'esacordo» e la sua trasposizione nella versificazione dispari. Se, infatti, come segnala l'autore, «il ritmo è dato dal numero» e «il numero è simile al tono» (p. 15), significa che fu proprio l'organizzazione del tetracordo e dell'esacordo a costituire (previa trasposizione) la ritmica fondata su nuovi rapporti numerici (p. 17). Il rapporto tra musica e poesia pare cioè tutt'altro che trascurabile o superficiale: l'endecasillabo, ad esempio, è composto da un tetracordo (corrispondente a un pentasillabo) e un esacordo (corrispondente a un eptasillabo), oppure da un esacordo e da un tetracordo (p. 21). Non pare, dunque, che sia stata la musica a dover «dipendere» dalla poesia, ma piuttosto l'opposto: solo con l'avvento della lettura ritmica «la poesia [potrà] non far più parte dell'*ambitus artis musicae*» essendone il più possibile indipendente (p. 20).

Infine, la terza sezione è dedicata al «processo ritmico per divisione e allo studio dell'ottacordo diatonico e cromatico

codificato dal Pareja», con la rispettiva trasposizione nella versificazione pari, tipica della lirica iberica e dei suoi tipici tre «periodi»: quello del *modus* (divisione della *longa*), quello del *tempus* (divisione della *brevis*, *perfecta* o *imperfecta*) e quello della *prolatio* (divisione della *semibrevis*, *maior* o *minor*), che, non a caso, sono tipici del mensuralismo musicale trecentesco.

[85] FUBINI 1976

Fubini E., *Il dibattito sull'Ars Nova*, in ID., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 97-108.

All'interno del primo volume dedicato all'estetica musicale dall'antichità all'epoca contemporanea, l'A. propone una sezione riservata all'*Ars Nova*, «la rivoluzione che ha mutato profondamente il volto dell'intera cultura musicale del tempo» (p. 97), e al rapporto che si instaurò tra poesia e musica.

In particolare, a partire dalla *Docta Sanctorum Patrum* compilata da Giovanni XXII tra il 1324 e il 1325, l'autore analizza le principali tendenze che contrastarono lo svilupparsi della nuova estetica musicale, sia in ambito sacro, sia in ambito teorico e trattatistico, evidenziandone il carattere polemico e reazionario.

Per questa via, l'A. analizza il lento distacco dei teorici trecenteschi (caso emblematico, Johannes de Grocheo) dalle teorie aritmetiche contenute nel *De institutione musica* di Boezio. Tra questi teorici è introdotto anche Dante, «l'esempio più tipico e illuminante della forza di penetrazione a tutti i livelli cultu-

rali dei giudizi e pregiudizi formulati nel Medioevo sulla musica, rivissuti in un'organica sintesi poetica e con aderenza ai nuovi ideali dell'*Ars Nova* trecentesca» (p. 103). La *Commedia* si pone, infatti, come grande bacino di esemplificazioni musicali a molteplici livelli, dall'anti-musica dell'*Inferno*, alla dolcezza della salmodia e del canto profano di Casella in *Purgatorio*, fino all'estrema risonanza dell'armonia celeste in *Paradiso*, dove i cieli risuonano realmente alle orecchie di Dante (p. 104). Proprio nell'episodio di Casella si può riconoscere la riflessione sugli effetti della musica, ma anche un importante riferimento al «clima musicale vicino all'*Ars Nova* e alle sue forme» (pp. 104-5), benché sarà necessario attendere fino al XV secolo per poter ritrovare una chiara definizione degli «effetti» della musica ormai distanti dalla tradizione teorica elaborata da Boezio (pp. 105-106).

Il particolare caso dantesco, dunque, fornisce «un contributo non meno importante e incisivo rispetto ad imponenti testi di illustri teorici all'elaborazione di quella nuova e più autonoma concezione della musica che andava affiorando con sempre maggiore chiarezza dall'*Ars Nova* in poi» (p. 105).

[86] SCORRANO 1977

Scorrano L., *Dante, Boito, (Bellaigue), la musica, «L'Alighieri», XVIII (1977) 2*, pp. 9-25.

All'interno del saggio, dedicato in gran parte alla figura di Arrigo Boito, l'A. analizza brevemente alcuni dei passi della *Commedia* più rappresentativi.

La mancanza di musica dell'*Inferno* è compensata dal *climax* uditivo che percorre il *Purgatorio* e il *Paradiso*, a partire dall'intonazione di Casella (*Purg.* II) e dal Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto*, fino alla dolcezza angelica del canto paradisiaco. Il caso di Casella resta, tuttavia, il passo musicale forse più importante che anticipa la *dulcedo* della «sinfonia di Paradiso» (*Par.* XXI, 59).

Infine, segnala l'A., «la distinzione di musica e poesia, in un'opera di poesia, è segno d'una meta travalicata per eccesso d'entusiasmo o per amore di testi», anche se, nel caso dantesco, «il maggior credito dato alla musica sulla poesia è non più che l'espressione di una fede o di una convinzione» (p. 22).

[87] PIRROTTA 1978

Pirrotta N., *Le tre corone e la musica*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, a cura di A. Ziino, IV, Certaldo, Centro Studi sull'*Ars Nova* italiana, 1978, pp. 9-20.

L'A. propone un'analisi del rapporto tra Dante, Petrarca, Boccaccio e la musica nelle sue molteplici manifestazioni, dai *curricula studiorum* dell'epoca, fino alla suddivisione della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis* operata da Severino Boezio (p. 10).

Dal calcolo aristotelico delle distanze dei pianeti «sembrava risultassero rapporti analoghi a quelli delle frequenze»; Dante recepisce i modelli teorici precedenti e li sintetizza nella descrizione della musica in *Conv.* II e nella narrazione degli effetti psicologici dell'intonazione della canzone

Amor che ne la mente mi ragiona in *Purg.* II (p. 12). «La parola poetica è già musica, per la scelta dei timbri vocalici e consonantici, per il ritmo dei versi, le loro combinazioni e le loro cesure e per le rispondenze delle rime entro la stanza» (p. 13), come lo stesso Dante chiarisce nel *De vulgari eloquentia* a partire già dalla definizione di poesia intesa come «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 2).

Al contrario di Dante, Petrarca non fa mai riferimento alla musica «nemmeno nella più familiare delle *Epistulae familiares*» (p. 13). Le uniche eccezioni sono riscontrabili nell'epistola XI del libro IX delle *Familiares* dedicata a Floriano da Rimini (dove Petrarca si riferisce a un cantore e strumentista veneto, alla cui dolcezza «associamo la notizia di un liuto rimasto in casa tra le cose del poeta alla sua morte») e da una delle tre ballate disperse che nell'abbozzo autografo riportano l'indicazione «pro Confortino», il musico ricordato dal sonetto *Io vidi ombre* di Niccolò de Rossi insieme a Marchetto da Padova e a Filippotto da Caserta (p. 15).

Infine l'A. dedica le ultime pagine allo stretto rapporto di Giovanni Boccaccio con la musica, spesso inserita all'interno delle novelle del *Decameron*, ma anche citata nel celebre *Trattatello in laude di Dante*, una delle poche testimonianze riguardo alle consuetudini musicali dantesche. «Per Boccaccio non abbiamo come per Petrarca una testimonianza sicura che avesse contatti con teorici della musica o con polifonisti», benché due suoi madrigali, *Come in sul fonte fu preso Narciso* e *O giustizia regina, al mondo freno*, siano stati musicati da Lorenzo da Firenze e Niccolò del Preposto (p. 19).

[88] RONCAGLIA 1978

Roncaglia A., *Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, a cura di A. Ziino, IV, Certaldo, Centro Studi sull'Ars Nova italiana, 1978, pp. 365-397.

Il saggio costituisce uno dei più organici contributi riguardo alla tesi del “divorzio” tra musica e poesia nelle letterature italiane delle Origini, in continuazione con il «problème insoluble» già esposto in I. FRANK, *Poésie romane et Minnesang auctor de Frédéric II: essai sur les débuts de l'école sicilienne*, «Bollettino de Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», III (1955), pp. 51-83.

La prima riflessione introduttiva è dedicata dal «diverso atteggiamento» dei filologi della musica e degli storici della letteratura nei confronti di «aspetti diversi d'un problema oggettivamente complesso» (p. 367); infatti, come i musicologi tendono a verificare la presenza o l'assenza del fatto musicale, gli storici di letteratura sono interessati a dimostrare l'autonomia nativa del componimento letterario, in posizioni apparentemente inconciliabili. «Filologia musicale e filologia letteraria guardano al problema da due prospettive diverse, entrambe legittime, e suscettibili di reciproca integrazione» (*ibid.*), soprattutto quando si voglia analizzare un fenomeno di così larga portata come quello del “divorzio” tra musica e poesia.

I primi riferimenti alla letteratura delle Origini sono tratti dal repertorio di area provenzale, dove, secondo l'A., «il trovatore, normalmente, componeva in-

sieme versi e musica» (p. 368), se non nei rari casi dei «trovatori che si limitavano a comporre versi», mantenendo invenzione musicale e invenzione verbale su piani distinti (pp. 378-79).

Attraverso numerosi riferimenti testuali a Bernart de Ventadorn, Giraut de Bornelh, Peire d'Alvernhe e Jaufre Rudel, l'autore inizia a dimostrare la disgiunzione tra autori ed esecutori (dunque, tra *actio* e *passio*), uno dei primi «indici positivi d'una diffusa civiltà musicale» (p. 373), ma, allo stesso tempo, una delle prove che testimonia l'inizio della specializzazione musicale che avrebbe portato a costituire il così detto divorzio. «La coscienza tecnica agisce dunque come stimolo alla disgiunzione», coinvolgendo non solamente il rapporto tra autore ed esecutore, ma investendo anche la relazione tra musica e poesia (p. 375). In realtà, il fatto che i nove decimi dei componimenti trobadorici giunti ad oggi siano privi dell'intonazione musicale (p. 375) dimostra sia la natura prevalentemente orale della tradizione delle melodie, sia il fatto che «l'interesse dei committenti andasse ai testi poetici prima che alle melodie» (p. 376) anche in area provenzale.

In Italia le dinamiche poetico-musicali erano completamente differenti, a partire dalla forte scissione tra il poeta e il compositore delle intonazioni («quella che d'Oltralpe era l'eccezione, in Italia sembra divenuta la regola», p. 379) testimoniata anche dal silenzio della tradizione manoscritta e, secondo l'A., anche dall'«assenza d'allusioni musicali interne ai testi poetici». Dunque, non vi sarebbero, nella lirica italiana delle Origini, i riferimenti «espliciti e numerosissimi» tipici dei

componimenti francesi, dal momento in cui il lessico afferente al *cantus* utilizzato per designare le forme poetiche e l'arte del poetare studiato da Cesareo [G. A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia italiana sotto gli Svevi*, Milano-Palermo, Sandron, 1924, p. 74], è da considerarsi «impronta lessicalizzata d'una situazione anteriore» (p. 380). Anche i riferimenti terminologici danteschi, di conseguenza, sarebbero tutti riconducibili alla pura composizione poetica, «primaria ed autonoma» (p. 381), insieme alla coppia *ditto* e *canto* nel verso di Giacomo da Lentini «Voi che trovate novo ditto e canto» (*Son.* XXV, 13), parimenti considerata una «banale dittologia sinonimica» che non avrebbe nulla a che vedere con la coppia provenzale *los motz e l so* (p. 382).

La motivazione che l'A. offre per spiegare il presunto differente rapporto tra poesia e musica è legata ai *curricula* scolastici e giuridici diffusi in Italia contrapposti ai modelli formativi adottati dalle *scholae cantorum* francesi, nelle quali la musica era insegnata a tutti i livelli (p. 383). L'unica eccezione italiana riguarda, non a caso, il repertorio laudistico, che «ha sempre conservato il tradizionale stretto legame tra poesia e musica» diffuso soprattutto a partire dalle scuole clericali del Duecento (p. 385).

In conclusione, dopo ulteriori riferimenti ai Siciliani, l'A. segnala la differenza semantica tra due termini impiegati nella *Cronica* di Salimbene de Adam «legere, scribere et cantare sciebat, et cantilenas et cantiones invenire» [SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari, Laterza, 1996, p. 508]: *cantio* ha senso letterario, mentre *cantilena*

ha significato specificatamente musicale, un'indicazione significativa del carattere in generale ormai soltanto letterario della poesia profana» (p. 389).

[89] CARRAI 1980

Carrai S., *Un musico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi*, «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 39-46.

L'A. introduce il sonetto di Niccolò de' Rossi *Io vidi ombre e vivi al paragone* come una delle testimonianze indispensabili «al fine di recuperare, se non altro, i nomi dei più celebri intonatori italiani a cavallo fra i secoli XIII e XIV» (p. 39).

Già l'*incipit* del sonetto richiama, invero, l'esordio dell'episodio del canto Casella in *Purg.* II, 76: «Io vidi una di lor trarresi avanti», ricordato anche all'interno della lista di musicisti ricordata da Nicolò. L'A. ipotizza poi la corrispondenza identitaria tra il Lippo «amico di Dante» e Mino d'Arezzo (p. 42), citando le rubriche del canzoniere Vaticano Lat. 3214

[90] PIRROTTA 1980

Pirrotta N., *I poeti della scuola siciliana e la musica*, «Yearbook of italian studies», IV (1980), pp. 5-12.

Il saggio contiene uno studio dello *status quaestionis* riguardo al «divorzio» tra poesia e musica postulato da Aurelio Roncaglia [cfr. ⇨ 88], in relazione al dibattito musicologico attivo lungo gli anni '80 del Novecento.

Uno dei principali problemi che hanno storicamente limitato lo sviluppo di uno studio comparato tra letteratura e musica del Due-Trecento italiano è da ricondurre all'attualizzazione di un vero e proprio divorzio tra filologi e musicologi. Se infatti l'opinione dei filologi «è dominata da una prospettiva storica» (p. 6), la tendenza dei musicologi dello scorso trentennio era caratterizzata da «un interesse più generale» nei confronti dei testimoni notati fino ad allora pervenuti di una «provincia», il Trecento, «che il tempo ha devastato senza rimedio» (p. 5).

Per Contini i siciliani avviarono «il divorzio così italiano (e poi europeo) di alta poesia e di musica, che la collaborazione di un qualche 'magister Casella' (*sonum dedit*) a libretti più che mai autonomi sopraggiunge semmai perentoriamente a sancire» [cfr. ⇨ 33], un'opinione che «lascia vedere la preoccupazione di allontanare dall'alta poesia di Dante o da quella di Petrarca ogni sospetta compromissione con la musica» e che si rende manifesta nelle numerose controversie sull'interpretazione dei passi di *DVE* II VIII nei quali Dante scrive della corrispondenza tra metrica e melodia (pp. 6-7).

L'A. procede rinnovando la tesi già avanzata in *Ars Nova e Stil Novo*, dove, in parte, veniva confermata l'ipotesi di un «divorzio» tra poesia e musica già attivo nel tardo Duecento [⇨ 55]. Nel caso specifico di Dante, l'esecuzione musicale avrebbe potuto benissimo lasciare il posto al «più puro e spirituale di tutti i suoni, quello di una recitazione mentale da parte di un lettore ammirato e pensoso», tralasciando il ruolo decisivo che già i Siciliani

attribuivano all'*ars musica*. Il fatto che Federico II avesse ricevuto molte composizioni trobadoriche di Aimeric de Peguilhan, Folquet de Romans, Guilhem Figueira, Elias Cairel dimostra la volontà dell'imperatore «di promuovere nella sua corte una attività poetica nelle forme in cui essa era stata tradizionale contrassegno e ornamento di corti splendide e illuminate», cioè «nelle forme della letteratura occitanica» (p. 10).

Infine, nella sezione conclusiva, l'A. riflette anche sul «rapporto tutt'altro che univoco» tra *los motz* e *l so* (studiato dallo stesso Roncaglia) e, riguardo alla canzone, conclude con una ricostruzione dell'uso musicale che avrebbe potuto plausibilmente essere in voga almeno fino agli anni di Dante Alighieri: «l'aggiustare versi alla melodia e l'affinare la melodia per appropriarla ai versi sarà stato operante, nel migliore dei casi, nel concepire la prima strofe di una canzone; dopo di che la melodia sarà divenuta un *cantus prius factus* e le strofi successive *contrafacta* della prima» (p. 11); una ricostruzione che mira a sfaldare le diffidenze nei confronti dell'intonazione musicale anche per la più tarda poesia dantesca.

[91] DOUCHEZ 1981

Douchez M. E., *L'émergence acoustico-musicale du terme «sonus» dans les commentaries carolingiens de Martianus Capella*, in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, a cura del Centre National de la Recherche Scientifique, VII, Paris, Publications de l'Institut de la langue française, 1981, pp. 97-149.

Pur non presentando esplicitamente riferimenti all'opera dantesca, l'indagine risulta indispensabile per lo studio del lessico musicale impiegato dalla *Vita Nova* alla *Commedia*, soprattutto riguardo alle indagini relative al termine *sonus*, ricorrente nella trattatistica latina, ma anche nella produzione lirica volgare.

Dopo una parte introduttiva dedicata alla trasmissione della teoria musicale greca e alla relativa nozione di «suono discreto» come principale elemento fisico della musica (pp. 97-98), l'A. giunge ai testi didascalico-enciclopedici latini del IV-V secolo e al sistema di tradizione del sapere fondato sulle arti liberali, dove il termine *sonus* acquisì valenze aritmetiche e cosmologiche relative alla duplice natura metafisica e razionale della scienza musicale (pp. 98-99).

Segue poi la preponderante sezione dedicata ai commentari al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, che, con i numerosi riferimenti e il massiccio spoglio dei testimoni manoscritti, delinea un profilo della ricezione dei concetti musicali dall'epoca carolingia fino ai secoli XI e XII, a partire, cioè da Beda il Venerabile, Alcuino, Rabano Mauro, fino

ad Aureliano di Réôme e Isidoro di Siviglia. Dallo studio della tradizione teorica medievale, l'A. evince l'evoluzione della terminologia musicale afferente al *sonus* e la specializzazione dei lessemi ad esso correlato: la *vox* è il «battimento dell'aria» (p. 106), mentre il *cantus* è, in realtà, la pura dimensione acustica costituita dal *sonus*. «*Sonus* [est] l'élément constitutif du *cantus*, mais il oppose au *cantus*, inflexion de la voix, le *sonus* direct, c'est-à-dire non modulé, émis au même niveau (hauteur) et d'un seul trait (brève durée)» (*ibid.*).

Emerge, per questa via, un chiarimento sia riguardo all'evoluzione terminologica del lessico musicale, sia una riflessione riguardo alla nascita della terminologia tecnica che caratterizzò anche i secoli seguenti; benché, infatti, i commentatori di Marziano Capella abbiano sviluppato ulteriormente il valore teorico-scientifico del termine antico *sonus* (in relazione anche al modello armonico-planetary), già nei primi due libri del *De nuptiis* è possibile riscontrare la trasformazione del termine in un «concept musico-scientifique actif, fondement encore relativement valable de la pensée théorico-musicale occidentale» (pp. 139-40).

[92] GORNI 1981

Gorni G., *Lippo amico*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olshki, 1981, pp. 71-98.

Il contributo, interamente dedicato all'«amico di Dante» che, quasi anonimamente, compare nel ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, lat. 3214, contiene

riferimenti alle strutture metriche comuni tra la stanza di canzone *Lo meo servente core*, inviata a Lippo accompagnata dal sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, e la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, un'allotropia «scandalosa» tra una stanza di genere umile e la «canzone istituzionale dello stilnovismo» (p. 78).

L'A. si sofferma anche sul sonetto doppio inviato a Lippo (*Se Lippo amico*), nel quale si raccomanda di rivestire la «pulcella nuda» inviata in accompagnamento al sonetto stesso. Benché Casini, Barbi e Maggini fossero convinti della natura musicale della *vesta* richiesta, già Contini aveva citato, come ulteriore possibile approfondimento interpretativo, le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, dove, riguardo alle ballate, si ritrova la nota: «quando erano più d'una stanza, vestite si chiamavano, e non vestite quando erano d'una sola» [PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966, p. 153]. La testimonianza di Bembo, che all'A. pare risolutiva (p. 83), mostra, dunque, l'esistenza di un «costume letterario ben collaudato», per il quale Dante richiede una «vestizione» pluristrofica per la rima inviata, secondo un lessico e una sintassi che richiamano le rime dell'«Amico di Dante» (p. 85).

L'A. conclude identificando Lippo con l'anonimo «Amico» e studiando i luoghi principali della produzione lirica dantesca nei quali si riscontra la sua presenza (pp. 91-97).

[93] WINGELL 1981

Wingell A. E., *Dante, St. Augustine, and Astronomy*, «Studi d'Italianistica», II (1981) 2, pp. 123-42.

All'interno del saggio dedicato alla presenza dell'astronomia nell'opera di Agostino e nella *Commedia* di Dante Alighieri, l'A. cita subito la musica, disciplina del quadrivio indispensabile per la formalizzazione dell'immaginario cosmologico medievale.

Nel poema dantesco oltre ai numerosi esempi di testi liturgici cantati a una o più voci, è introdotta anche l'opposizione tra sacro e profano: già in *Purg.* II, ad esempio, il canto all'unisono del Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* è contrapposto con l'intonazione elaborata da Casella per la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* (pp. 124-25).

[94] HEILBRONN 1984¹

Heilbronn D., *Concentus musicus: the creaking hinges of Dante's Gate of Purgatory*, «Rivista di Studi Italiani», II (1984) 1, pp. 1-15.

Riguardo al «dolce suono» che accompagna il canto del *Te Deum laudamus* in *Purg.* IX, l'A. approfondisce l'interpretazione già avanzata da Michele Barbi: la fonte sonora del *sonus* sarebbe la medesima del *ruggiò* dei cardini della porta purgatoriale [⇐ 26]. A differenza di Manfredi Porena, che aveva proposto di eliminare l'articolo determinativo davanti a «dolce suono» [DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di M. Porena, Bologna, Zanichelli, 1964], è analizzata la

corrispondenza semantica tra la *dulcedo* del suono e l'*acre* «ruggiò» dei cardini uditi da Dante durante l'ingresso in *Purgatorio* (p. 2). Si tratta, infatti, di un'assimilazione che, ad inizio Trecento, poteva apparire meno ossimorica di quanto non appaia oggi.

Isidoro da Siviglia, ad esempio, scriveva di *symphonia* anche riguardo alla musica percussiva (p. 4), mentre Boezio, nell'illustrazione della *musica mundana*, considerava *suavis mixtura* proprio la «consonanza» contemporanea di tutti gli intervalli musicali prodotti dal circolare dei diversi corpi celesti (p. 7). Anche per Dante, segnala l'A., il concetto di *suavitas* potrebbe essere allargato anche al *ruggiò* prodotto dalla «sacrata porta», in consonanza con l'esecuzione vocale delle anime purganti. Lo stesso lessema *suono* si riferisce chiaramente alla sola musica strumentale, ben distinta dalla musica vocale, sempre definita attraverso i sinonimi di *voce* lungo la *Commedia* (p. 7).

Al tempo stesso, il non determinato *dolce suono* sarebbe paragonabile al suono d'organo («come quando a cantar con organi si stea», *Purg.* IX, 144), non a caso lo strumento principe della liturgia, già diffuso a partire dal secolo IX (pp. 9-10).

[95] HEILBRONN 1984²

Heilbronn D., *Contrapuntal Imagery in Paradiso VIII*, «Italian Culture», V (1984), pp. 39-54.

Dopo aver citato le principali fonti filosofiche di Dante (Agostino, Boezio, Abelardo, Ugo di San Vittore, San Bonaventura, San Tommaso), l'A. si concentra

sulla definizione dei principali *loci* musicali di *Par. VIII*. Già dai vv. 16-21, infatti, Dante richiama i modelli polifonici tipici dell'*Ars Antiqua*, inequivocabilmente sintetizzati nelle pratiche dell'*organum purum* teorizzate da Franco da Cologna (pp. 42-3). Dell'*organum* come prodotto della Scuola parigina di Notre-Dame (definito da Walter Odington *genus antiquissimum*) diffuso nell'epoca di Dante sono ad oggi pervenute alcune interessanti fonti: nell'*Ordo Officiorum* di Siena del 1215, ad esempio, è citato il canto *cum organo*, così come nell'*Ordo Officiorum* di Lucca datato *post-1289* e nella *Chronica* di Salimbene di Adam (p. 43).

Non sono pervenute, invece, fonti manoscritte capaci di confermare quanto descritto da Dante in *Purg. II*: per l'intonazione della lirica volgare è necessario attendere il ms. Città del Vaticano, Bibl. Ap. Vat., Rossi 215. Solamente gli scritti teorici di Marchetto da Padova permettono di ricostruire, almeno in parte, il retroterra musicale e culturale dei musicisti attivi negli anni di Dante (p. 44).

In seguito, l'A. passa in rassegna i principali *loci* del *Convivio* e del *De vulgari eloquentia* nei quali Dante espone una propria interpretazione dei concetti musicali (pp. 45-6), a partire dal principio dell'armonia e della *proportio* (*Conv. II XIII*, 23), fino alla definizione di poesia come «*fictio rethorica musicaque poita*» (*DVE II IV*, 2). Essi, uniti al più alto modello poetico, caratterizzano in modo totalizzante *Par. VIII*, dove la costruzione retorica e metafisica della *Commedia* è potenziata dai numerosi riferimenti alla polifonia e all'immaginario musicale ad essa correlato (p. 47).

[96] LA FAVIA 1984

La Favia L., *...Ché quivi per canti...* (*"Purg." XII 113*), *Dante's programmatic use of Psalmus and Hymnus in the "Purgatorio"*, «*Studies in Iconography*», X (1984-1986), pp. 53-65.

Tra le prime osservazioni, l'A. precisa il significato del vocabolo "canto", contrapposto alle "voci" tipiche dei «lamenti feroci» che dominano la prima cantica. «In a semantic excursion through the entire *Comedy* the noun "canto" has an exclusively positive meaning» (p. 53), spesso associato ai salmi e agli inni, parti essenziali per la liturgia che caratterizzano anche l'intero *Purgatorio*. Infatti, la liturgia della Chiesa è strettamente dipendente dal *cantus* (p. 55), secondo le indicazioni che lo stesso Dante aveva fornito in *Conv. I VII*, 14-15. Questa particolare forma di *dulcedo* domina la seconda e la terza cantica in modo pervasivo, a partire dalle antinomie «piangere e cantar» e «diletto e doglia» di *Purg. XXIII*, 10-12. (p. 56).

Il saggio procede con una sintesi riguardo all'entrata in *Purgatorio* e all'insieme di cerimonie, riti e segni sacramentali che costituivano la realtà religiosa per Dante, menzionati anche da alcuni illustri personaggi, come Stazio e Buonconte (p. 54). Inoltre, sono fornite alcune indicazioni riguardo agli usi liturgici relativi a ciascuno dei principali salmi citati nella *Commedia*, tra i quali, il più commentato è il 113 *In exitu Israel de Aegypto*, cantato interamente dalle anime appena sbarcate sulla spiaggia dell'Antipurgatorio e illustrato nell'*Epistola XIII* a Cangrande come testo

polisemantico dotato di significati storici, allegorici, morali e anagogici (p. 57).

Seguono analisi simili anche per altri salmi e inni citati da Dante: *Miserere*, *Salve Regina*, *Te lucis ante*, *Te Deum laudamus*, *Adhesit pavimento anima mea*, *Labia mea*, *Domine*, *In te Domine speravi*, *Vexilla Regis*, fino all'incipit del Salmo 31 *Beati quorum remissae sunt iniquitates et beati quorum tecta sunt peccata* intonato da Matelda (Purg. XXIX, 3)

[97] MARTI 1984

Marti M., *Dolcezza di memorie ed assoluto etico nel canto di Casella* (Purg. II), in ID., *Studi su Dante*, Lecce, Congedo, 1984, pp. 81-99.

L'articolo prende avvio dalla disamina della "coraggiosa" asserzione di Stefania Plona «Forse Casella non cantò» [↵ 35], un tentativo «paradossale ed immediatamente incredibile» di «demolire le testimonianze storiche sulle quali tradizionalmente poggiava la realtà filologica e cronachistica del canto di Casella» (p. 81). Per questa via, infatti, anche la terminologia del *De vulgari eloquentia* sarebbe da intendersi come esclusivamente poetica, secondo l'ipotesi che fu già scartata da Marigo e dallo stesso Marti [DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di A. Marigo, p. 236].

Benché, come scrisse Marigo nel commento al *DVE*, fosse «non solo possibile, ma anche consueta la composizione di canzoni senza musica», Marti rimane convinto della grande capacità musicale dei *musici* e dei *cantores* del tardo Duecento, i quali non avrebbero intonato una

canzone tragica come la dantesca *Amor che ne la mente mi ragiona* attraverso consuete «variazioni di frase melodica» (p. 82).

È pur vero, ricorda l'autore, che durante il secolo XIV «perfino la ballata, il più musicale e musicabile dei componimenti in rima» cercò di rendersi autonoma dall'intonazione musicale (p. 83), in un processo testimoniato, per quanto riguarda la più elevata forma della *cantio*, da *DVE* II, VIII. Dante, infatti, chiarisce il rapporto che intercorre tra *actio* e *passio*, attribuisce alla *modulatio* un significato prettamente musicale, ma non chiarisce l'essenza ultima della *cantio*, se non attraverso la definizione «cantio nihil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata» (*DVE* II, VIII, 6). Dunque, Casella avrebbe potuto intonare la canzone dantesca se essa non fosse stata tra i più alti modelli dell'*actio completa* elencati proprio nel *De vulgari eloquentia*.

L'Anonimo fiorentino risolse la questione riconducendo l'incipit di *Amor che ne la mente mi ragiona* a «qualche ballata o sono» ad oggi non pervenuto, dal momento in cui «le canzoni come fu questa non suole essere usanza d'intonarle» (p. 85). Dunque, potrebbe trattarsi di una «scaltra metamorfosi di un *incipit*» a testimonianza di quella «crisi» del rapporto tra poesia e musica che l'A. riconduce al periodo antecedente alla diffusione dell'*Ars nova* (p. 83), oppure a un veritiero riferimento a una prassi della quale non è rimasta alcuna altra memoria. Infatti, Casella avrebbe potuto ignorare le intenzioni dottrinali che furono alla base della composizione dantesca, intonando

l'«amoroso canto» già descritto in *Conv.* III 1, 3 attraverso le dolci note dell'intonazione musicale (*Purg.* II, 107). «L'inconsistenza storica e filologica degli elementi addotti a provare che al tempo di Dante le canzoni non venivano musicate [...] non costituisce la certezza dell'opposto» (p. 86), tanto che la figura di Casella resta «evanescente ed inafferrabile» e ricordata, tra le scarsissime fonti ad oggi pervenute, all'annotazione «et Casella diede il suono» nel ms. Vaticano Latino 3214.

L'A. dedica così alcune riflessioni all'amore di Dante per la musica, testimoniato dai numerosi riferimenti alle più svariate prassi vocali e strumentali nella *Commedia*, nonché dall'associazione dell'*ars musicae* al cielo di Marte in *Conv.* II, XIII, 24: non è dunque improbabile, visto il profondo interesse verso quest'arte, «che Dante e gli amici si fossero dati convegno proprio per gustare ed approvare la nuova o la vecchia melodia» (p. 88).

Un'ultima sezione dell'articolo è dedicata a Catone e al suo «improvviso», contrapposto per estetica e fine morale all'«oblivioso abbandono di Casella» (p. 89). Tra i due personaggi, entrambi rappresentanti dello stato d'animo di Dante durante l'avvio del viaggio narrato nella seconda cantica (p. 90), sono proposte proprio due tipologie di composizione musicale: la profana canzone di *Conv.* II e il salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto*, entrambi strumenti per esplicitare quello «stile schietto e senza nodi» che caratterizza la poesia dantesca, «dal potente orchestrato di *In exitu Israel* all'improvviso di Catone» (p. 98).

[98] MERLO 1984

Merlo L., *Musica e musicalità nella 'Commedia' dantesca*, Milano, Comitato Premio Letterario di Milano, 1984.

Il breve saggio propone di sviluppare ulteriormente uno studio ancora steno-grafato di Ettore Cozzani, in parte pubblicato sul «Bullettino dell'Accademia musicale Chigiana» del 1954, strutturando l'analisi dei passi «musicali» danteschi sulla scorta di una netta distinzione tra «musica», alla cui analisi è destinata la prima sezione e parte della terza, e «musicalità», esposta brevemente nella seconda sezione.

«Tra musica e poesia il legame è sempre stato stretto: quasi sempre, nella storia della civiltà dei popoli, le prime forme letterarie e poetiche sono nate sulla scia delle manifestazioni legate alla musica» e, soprattutto nel caso del Trecento italiano, grande influenza fu esercitata dalla scuola trobadorica occitana e dalla diffusione del modello del «cantico» fin dalla ricezione del *Canticum canticorum* o del *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi (p. 7). Nella *Commedia* tutto questo risulta magistralmente recepito nell'evoluzione musicale che dall'*Inferno*, «cantica delle grandi passioni che esclude ogni possibile ambientazione di tipo musicale» (p. 8), porta al *Paradiso*, il luogo in cui «la musica trova la sua esaltazione più grande» (p. 11).

L'A. passa poi in rassegna alcuni dei *loci* della *Commedia* nei quali si presenta un forte interesse musicale, cercando il più possibile di proporre soluzioni per i grandi problemi interpretativi dei passi analizzati. È il caso degli «organi» di *Purg.* IX, 144 che accompagnano l'avvento in

Purgatorio insieme al canto del *Te Deum* (p. 10): il «suono d'organo» come la fonte dell'udire alternato delle parole non contempla l'eventualità della prassi dell'*alternatim* (p. 23), così come nel caso di Casella, introdotto come «cantautore dell'epoca, o forse semplicemente musicista ed esecutore di testi lirici altrui» (p. 8).

Il saggio procede con una distinzione tra «musica», la manifestazione sonora causata da una fonte strumentale, e «musicalità», l'evocazione sonora e musicale nell'azione compositiva poetica. «Un poeta così attento al valore ed al significato della musica e del canto, non poteva a sua volta non esserne influenzato nel suo stesso comporre poetico» (p. 13); proprio questa particolare forma di musica e armonia (la musicalità della parola poetica) fu lo strumento principale impiegato da Dante per connotare anche l'episodio di Paolo e Francesca, all'interno del canto, secondo l'A., più musicale di tutta la prima cantica.

[99] LEVITAN 1985

Levitan A., *Dante as Listener, Cato's Rebuke, and Virgil's Self-Reproach*, «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CIII (1985), pp. 37-55.

Il simbolismo che caratterizza l'intero incontro con Casella di *Purg.* II rimanda a diversi passi dell'*Eneide* e al mito di Narciso. Da *Aen.* VI, 14-55, ad esempio, Dante potrebbe aver tratto il tema dell'incontro con l'anima immortale dell'amico musicista (pp. 40-42), mentre al mito di Narciso rimanderebbe la prima autocitazione dantesca relativa alla canzo-

ne *Amor che ne la mente mi ragiona* (pp. 46-47).

[100] RUSSO 1985

Russo V., *Dolze sòno 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) 2-3, pp. 239-254.

Citando lo studio di Roncaglia sul divorzio, secondo cui «i nove decimi dei componimenti trovadorici a noi giunti, ci sono giunti spogli della veste musicale» [⇐ 88], l'A. ricorda che la non completa assenza di testimonianze notate italiane dimostra la non completezza di quel «divorzio» che Roncaglia giustifica riferendosi alla preparazione giuridica e non musicale dei rimatori siciliani del Duecento (p. 241). La musica «terrà molto più tempo a liberarsi del suo ruolo tradizionale di *ancilla verbi*», mentre la poesia italiana già tra la fine del secolo XIII e l'inizio del XIV ebbe un particolare slancio, che portò la poesia volgare a emanciparsi rispetto alla tradizione (pp. 242-243). Per comprendere lo sviluppo della lirica italiana, è indispensabile riferirsi alle numerose precisazioni dantesche nel *De vulgari eloquentia*, dove la canzone è descritta come forma poetica più nobile ed elevata stilisticamente («cantiones per se totum efficiunt», *DVE* II III, 5) poiché composta attraverso parole disposte armonicamente in vista dell'intonazione musicale (p. 244).

Di nuovo sulla scorta di Roncaglia e Pirrotta, l'A. segnala la possibilità della presenza di una melodia anche per la *cantio extensa*, benché, vista la lunghezza e la

complessità del metro, essa dovesse diventare sillabica, forse di carattere recitativo [cfr. ⇐ 55]. «Punto di riferimento obbligato, l'episodio di Casella nel canto II del *Purgatorio* può essere assunto, al riguardo, con valore significativo di prova indiziarica» (p. 246) a causa del particolare ruolo che Dante attribuisce alla musica nell'economia complessiva del Poema. *Amor che ne la mente mi ragiona*, ricorda l'A., è composta proprio negli anni nei quali Dante si diletta in «suoni e canti» ed è contraddistinta dal passaggio al modello della canzone dottrinale sulla scorta della *cantio tragica*, che mira a un ideale sublime di poesia della rettitudine (p. 246). L'accompagnamento musicale di Casella pare, dunque, una prova di esecuzione del più alto modello poetico dantesco, per definizione costituito da retorica, musica e poesia: «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 3), ove per musica «è da intendersi quale intrinseca strutturazione secondo leggi musicali e non quale semplice destinazione alla melodia» già dal commento del Mengaldo.

Dunque, anche l'A. intravede ben chiara la dimensione teorica della canzone dantesca, anche se fu la ballata il vero nodo di congiunzione tra l'*Ars Nova* e lo Stilnovo. Eppure proprio Cavalcanti si appropriò dello schema strutturale ballatistico (tradizionalmente destinato al canto e alla danza) per impiegarlo in modo più innovativo e includerlo «tra i metri autonomi e specifici della versificazione» (p. 250). Inoltre, le ballate attribuibili certamente a Dante sono soltanto sei, tutte extravaganti, e proprio la sesta, *Ballata i' voi*, componimento prestilnovistico con tematiche cortesi, contiene numerosi rife-

rimenti alla vestizione musicale. «Appare certo sorprendente che la critica, sia dal versante dei filologi che da quello dei musicologi, non si sia mai soffermata a sufficienza sul valore sintomatico e probativo che tale ballata può assumere per il tema specifico dei rapporti poesia-musica» soprattutto a causa della sicura fruizione musicale di tale ballata (p. 252).

[101] SCAGLIONE 1985

Scaglione A., *Sonata form and structural strategy in the Divina Commedia*, in *Studies in the Italian Renaissance. Essays in memory of Arnolfo B. Ferruolo*, a cura di G. P. Biasin, A. N. Mancini, N. J. Perella, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, pp. 13-26.

Il saggio contiene alcune riflessioni riguardo alla strategia strutturale della *Commedia* e alla funzionalità dei numerosi episodi che ne costituiscono i nodi essenziali. A partire, cioè, da Pier della Vigna, Belacqua, Sordello e Stazio, l'A. mette in luce i numerosi contrasti dialettici riscontrabili nel medesimo canto o nel medesimo episodio del poema (p. 18).

Proprio in vista di questa particolare capacità attribuita alla lirica dantesca di alternare «movimenti opposti» e umori contrastanti (p. 22), l'A. intravede un parallelo con la musica e, in particolare, con la *forma sonata*. Benché si tratti di un parallelo anacronistico, le sezioni dialogiche della *Commedia* sono paragonate proprio a questa struttura tripartita, le cui basi sono riscontrabili, secondo l'A., anche nella produzione di Guillaume de Machaut (pp. 23-24).

[102] CILIBERTI 1986

Ciliberti G., *Rapporti con le altre arti. La musica nella «Divina Commedia»*, in *Amor che ne la mente mi ragiona: Firenze e l'Ars Nova nel XIV secolo*, a cura di B. Brumana, Firenze, Città di Firenze, 1986, pp. 65-75.

Lo studio costituisce una delle sezioni centrali del volume pubblicato in occasione del Festival europeo della cultura del 1986. «Dante rappresentò la sintesi poetica della estetica musicale del Medioevo rivissuta nella piena aderenza ai nuovi ideali dell'*Ars Nova*» (p. 65). Così esordisce l'A., proponendosi di analizzare la funzione della musica nella *Commedia*.

Durante la citazione in rassegna dei principali *loci* musicali del poema, è proposta una breve indagine lessicografica: attraverso lo studio del vocabolario tecnico dantesco è possibile comprendere anche il ruolo dell'*ars musica* nell'ecosistema complessivo dell'opera. Lemmi quali *suono*, *canto*, *cantica*, *melode*, *armonia*, etc. non sempre hanno un significato figurato per Dante, ma identificano precise prassi esecutive. L'intonazione di Casella in *Purg. II* (*dolci note, canto*) descrive «il clima musicale vicino all'*Ars Nova* italiana [...], ma anche la soavità di quel canto e la sua potente presa sull'animo dell'uomo» (p. 68).

La seconda sezione del saggio è dedicata alle figure di musicisti, letterati e umanisti fiorentini del secolo XIV.

[103] GALLO 1986

Gallo F. A., *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana IV. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 245-263.

La prima sezione del saggio si apre con una considerazione storica riguardo all'episodio Casella, «non solo uno dei luoghi musicali più celebri della letteratura italiana; scritto probabilmente verso il 1313-14, esso offre una testimonianza precisa, addirittura emblematica, della situazione musicale dominante nel medioevo europeo» (p. 245), proprio durante il periodo del quale non disponiamo di alcun testimone manoscritto notato. La musica richiesta da Dante in *Purg. II*, tipica anche di tutt'Europa, era fondata sulla «memoria» (la capacità di trattenere il più possibile inalterato un motivo musicale) e sull'«uso» (capacità di tradurre il ricordo del motivo musicale in «pratica» sonora), entrambi processi che, come segnala l'A., permettevano il «momento privilegiato dell'oralità della poesia» [P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1984] e la realizzazione di semplici linee melodiche che «difficilmente» sarebbero state intese come un testo musicale organicamente organizzato (p. 245). Questa opposizione tra tradizione poetica e tradizione musicale causò il passaggio della critica dalle «nozze con metafora dantesca» (*DVE II VIII*) al «divorzio con metafora moderna» tra testo lirico e «oda», cioè «il motivo musicale con il quale Casella inotnò le strofe di *Amor che ne la mente mi ragiona*» (p. 246).

Questo “divorzio” tra poesia e musica in realtà si pone come differente tradizione delle due tipologie testuali, che, nel caso delle intonazioni melodiche, era spesso lasciato all’oralità, come accadeva anche in area francese, dove «dei testi poetici trobadorici di appena un decimo è conosciuta la musica» (*ibid.*). Nello specifico episodio di Casella, dunque, sarebbe identificabile un antecedente del più tardo episodio del *Filostrato*, nel quale Troilo intona una canzone di Cino da Pistoia, secondo gli usi “musicali” già comuni a più d’una ballata dantesca (ad esempio, *Deh, Violetta, che in ombra d’amore* e l’attribuibile *Deh, non celate agli occhi quel diletto*, entrambe musicate da Scochetto) e riferiti «dal solito codice letterario Vaticano latina 3214» (p. 247). Tra le fonti che permettono una contestualizzazione delle prassi musicali nel primissimo Trecento, l’A. segnala anche il sonetto *Io vidi ombre e vivi al paragone* di Niccolò de’ Rossi, dove, per esaltare Checolino, l’autore cita i musicisti contemporanei (Casella, Mino, Scochetto), superati «sì per la “dolcezza” della “melodia” e per il “sono [...] celeste e divino”, ma soprattutto perché abbonda “d’aire nuova a tempo et mensura”» (p. 248), cioè di nuove *divisiones* temporali per la *mensura*.

Gli aspetti tecnici del mensuralismo italiano del periodo, che consiste nella «creazione di una ritmica musicale autonoma» [F. A. GALLO, *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in *Geschichte der Musiktheorie*, a cura di F. Zaminer, V, Darmstadt, 1984, pp. 259-260], sono testimoniati anche da altre svariate fonti poetiche, tra le quali l’autore inserisce la canzone sulle arti liberali di Pietro Ali-

ghieri (la musica è «colei che canta e suona a misurato») e l’avvio di un sonetto di Giovanni Quirini *O Pietro mastro de canto e de nota* (p. 249).

Nella sezione successiva è proposta l’analisi del «riferimento ai precedenti trobadorici locali» della prima produzione polifonica italiana del Trecento, che anche Filippo Villani cita nel *Liber de origine civitatis Florentiae* a proposito della produzione veneta di Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna (p. 250). Questo «riferimento ai precedenti trobadorici locali» permette di «trasferire all’analisi del primo madrigale trecentesco certe osservazioni fatte a proposito della lirica provenzale» vista come «scansione sempre ricominciata di un frammento della durata immutabile» [P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, a cura di M. Liborio, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 110] e, inoltre, permette «forse di spiegare [...] l’accento posto sul fatto che la nuova lirica musicale trecentesca ha lingua e contenuto “madriali”, cioè materni, familiari, semplici, anziché essere scritta in *langue d’oc* e in forme auliche» (p. 251).

Infine, dopo un’escursione nella trattatistica poetica e musicale dal *Capitulum de vocibus applicatis verbis* e il *Capitulum de semibrevis* fino al *Compendio dell’arte ritmica* del Baratella e al *Tractatus practice cantus mensurabilis* di Prosdodimo de Beldemandis (p. 252), l’autore si sofferma, durante la terza parte del saggio, sulla *Canzone delle virtù e delle scienze* di Bartolomeo da Bologna, nella quale la musica «giovane vaghera» è accompagnata da una suggestiva miniatura nel *Codice Squarcialupi*, tradata anche in un testimone del trattato di Boezio sulla musica (Napoli, Bibl. Naz., V A

14) e nell'apertura di un codice di madrigali e ballate notate (Paris, Bibl. Nat., fond ital. 568), secondo la tradizione iconografica e trattatistica diffusa in quegli anni (p. 258). Infatti, Boezio (*De institutione musica* I, 1) è ripreso anche nel *Lucidarium* di Marchetto da Padova, nel capitolo *De pulcritudine musicae*, a partire dalla fortunata divisione della musica in *mundana* e *humana* (p. 259) che aprirà la strada degli studi riguardo agli «influssi astrali e le interpretazioni antropomorfe» della musica e delle sfere celesti (pp. 262-263).

[104] HAAR 1986

Haar J., *Essays on Italian poetry and music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley, University of California Press, 1986.

Anche se il volume è dedicato allo studio del rapporto tra poesia e musica dal 1350 al 1600, l'A. apre lo studio con diversi riferimenti a Dante e concetto di musica medievale.

Dalla lettura del *Trattatello in laude di Dante* apprendiamo, ad esempio, come Dante inviasse le proprie composizioni agli amici musici, chiedendo loro di "rivestirle" musicalmente (p. XVI). Inoltre, anche per studiare la musica del Rinascimento è indispensabile partire dallo studio delle opere dantesche per cercare di comprendere il ruolo della musica nella cultura del Medioevo, prima delle sillogi notate ad oggi pervenute (seconda metà del secolo XIV).

[105] PAOLAZZI 1986

Paolazzi C., *Nozione di 'Comedia' e tradizione retorica nella dantesca «Epistola a Cangrande»*, «Studi Danteschi», LVIII (1986), pp. 87-186.

Nella prima parte del contributo, l'A. designa sinteticamente i principali momenti che caratterizzarono i problemi esegetici e attributivi dell'epistola XIII, a partire dallo studio di Filippo Scolari del 1819 fino a Francesco Mazzoni.

Con l'inizio della seconda parte della trattazione, l'A. introduce alcuni dei testi fondamentali per la comprensione della tradizione retorica nell'opera dantesca, a partire dalla *Poetria* di Johannes da Garlandia (p. 107). Lo studio parafrastico della definizione di "epigramma" nella *Parisianna Poetria* e nell'epistola a Cangrande porta così ad affrontare ulteriori opere retoriche, nell'intento di chiarire l'espressione «Comedie sublimen canticam».

Le parti successive del saggio riguardano la costitutiva forma dell'epistola dantesca, divisa nei «sex accessus» (*subiectum, agens, forma, finis, libri titulus, genus phylosophie*) e in una nota biografica (p. III), i concetti di *actio* e *passio* nella canzone (*DVE* II VIII, 3) e la retorica, già citata all'interno della definizione di «fictio rethorica musicaque poita» e trattata nel *De inventione* di Cicerone (*De inv.* I, 5-6), accolta tra gli strumenti impiegati da Dante nella *Commedia* per raggiungere il bene universale (pp. 116-120). Così, dopo un'attentissima analisi riguardo ai contenuti dell'epistola XIII, l'analisi esegetica si conclude con un giudizio assolutamente favorevole nei confronti della paternità dantesca, soprattutto in virtù dei numero-

si riferimenti morali e filosofici, per i quali pare evidente che «Dante vi condensi parole e pensieri squadernati con ben altra ricchezza nell'intero poema» (p. 141).

Le sezioni finali del saggio sono dedicate in particolar modo alla retorica, alla musica e alla ritmica, a partire dalla definizione della «fictio» poetica e dai punti dell'*accessus* precedentemente trattati, entrambi manifestazione di un disegno armonico senza precedenti. Anzitutto, l'A. dimostra una predilezione maggiore per la traduzione di *DVE* II IV, 2 offerta da Schiaffini, che traduce il participio *poita* (dalla medesima definizione di «fictio rethorica musicaque poita») con «strutturata in versi» (p. 142), allegando il rispettivo lemma tratto dalle *Derivationes* di Ugucione da Pisa. Una conferma della doppia valenza di *poesis* come «ars poetandi» e come «figmentum» deriva nuovamente dall'*Ep.* XIII, ove i livelli di senso, le parole fittizie poetiche e le figure che celano le sentenze (così Isidoro ammoniva riguardo all'allegoria: «aliud enim sonat, et aliud intelligitur», *Etym.* XX IV, 2) si completano proprio nelle norme della retorica e della musica (p. 143).

Nella «forma duplex» della *Commedia*, alla «forma tractandi» corrisponde con le forme tipiche della poetica e della retorica, mentre la «forma tractatus» obbedisce alle norme dell'arte musicale (p. 156). In via di ulteriore divisione, le unità della «forma tractatus» già chiare nell'*Ep.* XIII sono: «cantica», «canto» e «rithimus», quest'ultimo più volte corrispondente a «rima» nel poema. L'A. segnala, tuttavia, l'ambiguità del «rithimus» citato già nel *Convivio* come «tempo regolato», ripreso dall'*Ars rithmica* di Giovanni da Garlandia

con il significato di «parole accentate» (p. 157-159).

Alla luce delle analisi esposte, il contributo si chiude con alcune ultime riflessioni riguardo all'epistola a Cangrande, per la quale la *poetria* di Giovanni da Garlandia può dirsi fonte diretta (p. 165), in particolare riguardo alle suddivisioni della *Commedia* e della natura stessa del poema, «ficta res quae tamen fieri potuit» (p. 159).

[106] PAZZAGLIA 1986

Pazzaglia M., *L'universo metaforico della musica nella 'Divina Commedia'*, «Lecture Classensi», XV (1986), pp. 79-97.

In questo saggio l'A. ripropone molteplici intenti: anzi tutto un'analisi dei *loci* musicali della *Commedia* e, non secondariamente, una riflessione estetica e filosofica riguardo alla valenza dell'arte musicale nella produzione trattatistica, a partire da *Conv.* II XIII-XIV, dove è associata al cielo di Marte.

La «bella relazione», intesa come proporzionalità armonica, è la caratteristica principale della musica che si completa con «il commisurarsi di grandezze aritmetiche corrispondenti alle durate dei suoni» (p. 80). Non si tratta della semplice disposizione di toni e semitoni che rispecchiano la struttura dell'Universo, ma anche la *mensura* diventa uno dei caratteri fondativi dell'esperienza musicale dantesca, che non sarebbe affatto da escludere vista l'«ars nova incipiente», per la quale Dante concepisce «la musica essenzialmente come esecuzione cantata di testi poetici» (p. 86).

Per questa via, dopo aver ricordato le strutture fondamentali della *scientia musicae* a partire dalla tripartizione di Boezio (*musica mundana, humana e instrumentalis*), l'A. procede con l'analisi del fenomeno musicale e lo riconduce alla definizione di *consonantia*, cioè «accordo unitario fra voci dissimili tra loro» (p. 82). A partire da questo concetto i trattatisti distinsero tre differenti tipologie di sonorità vocale: la *melica* (il canto) «connesso alla musica strumentale», la *metrica*, «che attua una commisurazione dei tempi attraverso il rapporto fra le lunghe e le brevi», e la *ritmica*, «definita come consonanza di parole in fine simili» (p. 83). «Questa impostazione teorica giunge fino a Dante, anche per via del tradizionalismo medievale che presenta la filosofia nuova come commento dell'antica» e per via della ricezione della trattatistica precedente, a partire dalla «teoria del numero» di Sant'Agostino, riletta da San Bonaventura attraverso una riflessione riguardo al ritmo «uno e trino del cosmo, dell'anima, della vita» (p. 84). Dante poté così considerare la musica come un'*ars* compiuta sperimentalmente da un *musicus*, in una teoria ormai distante dall'idea platonica o neoplatonica che giunge alla concezione della poesia come «*factio rethorica musicae poita*» (*DVE* II IV, 2).

La seconda sezione del contributo è destinata allo studio dell'attuazione pratica dei concetti teorici metrici, ritmici e musicali illustrati da Dante, a partire dal primo *exemplum* musicale della *Commedia*, l'episodio di Casella «giocato sulla dialettica agostiniana dell'*uti* e del *frui*» (p. 88), fino alle esecuzioni «corali» di antifone e salmi liturgici nel *Purgatorio* e nel *Paradi-*

so, dove la musica e la danza permettono il «trionfo sulla morte» (p. 97). Attraverso una raffinatissima ricerca musicale a più livelli, Dante offre «una modulazione che esprima il flusso profondo del sentimento con arcature melodiche piuttosto che concettuali» (p. 91), presenti già nella struttura eufonica dei suoi versi.

[107] PETROBELLI 1986

Petrobelli P., *Poesia e musica, in Letteratura italiana IV. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 229-244.

Il saggio contiene un'analisi dei «differenti rapporti instauratisi nel corso dei secoli tra la poesia e la musica nella letteratura italiana» (p. 243), a partire dalle Origini fino a giungere all'età contemporanea. Per quanto riguarda i primi secoli della poesia italiana e, di conseguenza, per quanto potrebbe direttamente riguardare il contesto di produzione poetico-musicale nel periodo di Dante, l'A. inizia a riflettere sulla capacità associativa del *numerus* «inteso come scansione ritmica nella quale valori quantitativi e accenti si alternano con regolarità e seguendo determinati principî» (p. 229) e, di conseguenza, percepito come una caratteristica comune tra poesia e musica. Per quanto riguarda poi la tradizionalmente definita «poesia per musica», è proposta una sintetica esplicazione che contempla la natura del repertorio realizzato «in forme differenziate a seconda dei momenti storici», ma sempre dipendente dall'intonazione musicale (*ibid.*). Tra i caratteri salienti di

questo particolare *corpus* lirico, si riconosce «la presenza di strofe e di versi assai regolari» (determinata dalla regolarità degli accenti del testo musicale), completamente estranea ai casi non sporadici nella letteratura italiana nei quali a forme di poesia “pure”, cioè concepite come testi autonomi da qualsiasi altra forma di esecuzione, erano giustapposte melodie coeve o addirittura più tarde, come nel caso dell’*Orlando Furioso* o della *Commedia* di Dante (pp. 230-231).

Il “dualismo” tra poesia e musica era poi accompagnato da un’ulteriore differenza “diafasica”: per i testi lirici era prevista la scrittura, dunque una formalizzazione ben precisa, mentre le intonazioni erano probabilmente lasciate alla sola tradizione orale (*ibid.*), spesso riconducibile alla tradizione folklorica «nella quale la trasmissione orale è del tutto predominante» (p. 232).

Inoltre, l’A. segnala le fasi dell’articolazione del «fatto sonoro» che seguivano la disposizione del testo poetico «secondo i versi, le strofe, e le ripetizioni dei versi», tanto da restarne completamente condizionato (p. 235). Alle più semplici forme di articolazione melodica potevano accompagnarsi anche modelli ben più complessi, all’origine dei quali potevano trovarsi anche altri usi “ritmici”, come la danza che, con la sua struttura coreutica, determinava «tanto [la struttura] verbale che quella musicale (come nel caso della ballata trecentesca, monodica e poi polifonica)».

[108] STEVENS 1986

Stevens J., *Dante and music*, «Italian Studies», XXIII (1986), pp. 1-18.

Il primo riferimento alla musica dantesca è tratto dal celebre passo di *Conv.* II XIII, 8-20, con l’associazione del cielo di Marte alla musica, di cui «tanto più dolce armonia risulta, quanto più la relazione è bella» (*Conv.* II XIII, 23), e con un richiamo alla tripartizione della musica operata da Boezio [BOETHIUS, *De institutione musica*, a cura di G. Friedlein, Leipzig, B. G. Teubner, 1867, pp. 224-225]. Per questa via, l’armonia celeste e la «bella relazione musicale» si riflettono, in primo luogo, sugli spiriti che «in medieval physiology [...] were ‘highly refined substances or fluids’» (p. 2), seguendo i moti dell’ordine celeste incarnato da «quella corda / che ciò che scocca drizza in segno lieto» di *Par.* I, 125, cioè da Dio (p. 3).

Proprio questa “dimensione musicale”, che si completa anche con gli armoniosi movimenti della danza, dipende direttamente dalla “fisiologia” della musica, che, a seconda dei casi, veicola sentimenti differenti. Così, la *dulcedo* spesso citata da Dante a partire da *Purg.* II, dall’incontro con Casella (p. 5), può «trarre a sé gli spiriti umani» suscitando svariate emozioni, dalla tranquillità (*Purg.* II, 108), fino all’«intossicazione» (*Par.* XXVII, 3). «Dante’s ‘psychology’ of music is, of course, a physiology» (p. 4), in continuazione con la trattatistica dell’Alto Medioevo e con la strutturazione del modello formativo tradizionalmente suddiviso in sette arti, raggruppate in trivio e quadrivio. La musica si propone, dunque, come «costrutto fles-

sibile» che rende manifesta la natura dell'amore durante l'intero viaggio in *Purgatorio* e in *Paradiso*, dall'«amoroso canto di Casella», fino al canto di Matelda «come donna innamorata» in *Purg.* XXIX, 1 (p. 6).

In seguito, rirpendendo la tradizione tomistica, l'A. segnala l'opposizione manifesta lungo la *Commedia* tra la musica intellettuale della salmodia la musica sensuale (cattiva manifestazione artistica condannata da Catone in *Purg.* II), alla quale appartiene il canto delle sirene di *Purg.* XIX, 19, ma a cui rifugge il canto di Casella (pp. 7-8). Inoltre, l'autore riconosce tra le fonti «musicali» dantesche alcuni poeti provenzali già citati nel *De vulgari eloquentia*, dai quali Dante avrebbe potuto trarre il «melodic ideal» ricondotto sia al «buon temperamento» dei cieli tra loro, sia alla «bella relazione» tipica delle stanze di canzone (p. 13), entrambe manifestazioni del più alto concetto di armonia.

L'A. conclude analizzando brevemente le «tre tecniche» (o meglio, le tre divisioni) dell'*ars cantionis*: «cantus divisio, the formal melodic structure of the stanza», «partium habitudinem, the harmonious putting-together of lines and rhymes» e «numerus carminum et syllabarum, the 'harmony' of lines and syllables» (p. 17).

[109] TERNI 1986

Terni C., *Simbolo e segno di memoria musicale: "littera" in Dante, "syllaba" in Leonardo*, «Studi Danteschi», LVIII (1986), pp. 81-85.

Dopo una breve introduzione riguardo alla particolare natura dell'espressione umana che contempla la regola (*canon*), il mistero (*aenigma*) e il linguaggio plurimo (*rebus*), l'A. contestualizza il ruolo della musica all'interno delle manifestazioni espressive, riconducendone l'asemanticità («reale, non retorica») allo studio del *numerus* inteso come *medietas harmonica*, dunque, come finissima proporzione (p. 81). Una simile definizione, chiara anche nella descrizione del canone offerta da Bartolomé Ramos de Pareja, permette all'A. di interpretare il citato verso dantesco, giustapponendo a ciascun grafema che lo costituisce una nota musicale a seconda della corrispondenza delle lettere utilizzate da Guido d'Arezzo per la solmisazione.

Il risultato ottenuto dimostra, con coincidenze difficilmente casuali, un certo andamento «musicale» della *constructio verborum*, con un *diabolus in musica* (evidente nell'assenza del *Do* nella linea *Si-Fa-Do*, simbolo di risurrezione) e con un'attenta disposizione proporzionale delle lettere di ciascuna parola secondo i rapporti di *diapente*, *bisdiapason* e *diatasseron*. «Viene da chiedersi se non ci troviamo di fronte alla lacerazione dissacratoria di una melodia cara a qualche nemico di Dante», con una struttura che ben potrebbe addirsi all'esecuzione in canone di quell'«organizzato disordine» (p. 84). Si tratta, cioè, della prima manifestazione

musicale della *Commedia* che in sé riassume sia l'*ars*, sia la *proportio* indispensabile per la *constructio* del testo lirico.

[IIo] LOOS 1988

Loos E., *Die Bedeutung der Musik im Werk Dantes*, Stuttgart, F. Steiner, 1988.

Nell'agile volumetto l'A. tratta della funzione della musica nelle opere di Dante Alighieri, con una prospettiva d'indagine aperta alle diverse problematiche che coinvolgono i concetti teorici del *Convivio* e del *De vulgari eloquentia*. L'importanza della musica nel "cosmo teorico" dantesco è chiara fin dal lessico adottato per descrivere le esecuzioni monodiche e polifoniche nella *Commedia*: *cantare*, *cantica*, *canto*, *suono*, *nota* e *armonia* (pp. 3-4). Il verbo *cantare*, in particolare, rimanda all'effettiva pratica del canto e alla costruzione musicale "armonizzata" della poesia (p. 5), mentre il lemma *armonia* richiama la rispondenza tra le parti del canto stesso, come se si trattasse di un principio di *convenientia* (p. 9).

La seconda parte del fascicolo è dedicata all'analisi dell'evoluzione musicale nella *Commedia*, dagli episodi musicali infernali (la *musica diaboli* di Barbariccia e la parodia dell'inno *Vexilla Regis* di Venanzio Fortunato), fino ai canti liturgici del *Purgatorio* e alle danze in tondo del *Paradiso*. Dallo studio dei *loci* danteschi citati emerge l'ambivalenza del lemmario tecnico-musicale adottato da Dante, ma già utilizzato da Virgilio («arma virumque cano»). Il lemma *armonia*, che presiede alla designazione della bella relazione, è forse

il vocabolo più importante per comprendere il significato delle citazioni musicali dantesche: eufonia poetica, ma anche monodia e polifonia al più alto grado di elaborazione (pp. 22-23).

[III] PAZZAGLIA 1988

Pazzaglia M., *Musica e metrica nel pensiero di Dante*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 257-290.

Il saggio è dedicato allo studio del concetto di musica nella produzione teorica e lirica dantesca, a partire dalla nota definizione di poesia offerta in *DVE* II IV, 2: «fictio rethorica musicaque poita» (pp. 257-258). Oltre, infatti, alla musica come disciplina dell'organizzazione dei suoni, l'A. analizza i fenomeni eufonici che si manifestano in Dante fin dalla scelta dei «grandiosa vocabula», «pexa» o «yrsuta», e dal loro concatenarsi armonico secondo le leggi della *proportio* e della *concordia discors* (pp. 259-260).

Dopo una breve sezione dedicata all'illustrazione della tripartizione boeziana della musica (*mundana*, *humana* e *instrumentalis*) e della proporzionalità che emerge dallo studio del *De institutione musica* (pp. 262-264), l'A. cita, tra gli argomenti capaci di comprovare il concetto "musicale" di poesia, la «musica di bocca» concettualizzata da Eustache Deschamps (p. 265) per indicare la modalità di ricezione del testo (cioè la recitazione lirica) ritmata. A tal proposito, l'A. cita il riferimento ai «numeri» e al «tempo regolato» di *Conv.* IV II, 12, entrambi intesi, a partire dal concetto boeziano di

numerus per se, come nuclei indispensabili per il computo delle sillabe, per l'elaborazione del metro e per il rapporto organico e proporzionale delle durate versali (p. 274).

L'A. non dimentica inoltre di analizzarne il significato della musica quale arte del quadrvio. Anche la *cantio*, infatti, poteva essere intonata con testi melodici monofonici ed estremamente lineari (p. 282), in vista della prolissità della materia e della profondità tematica che la contraddistingueva, sempre secondo la *proportio* e secondo il *numerus* indispensabile all'intonazione musicale.

Un'ultima riflessione è dedicata alla capacità psicagogica dell'*ars musica*, già dichiarata in *Conv.* II V, 13 e ripresa lungo l'intera *Commedia*. Un tale concetto di musica risulta connotato, sia negli scritti teorici danteschi, sia nelle composizioni liriche, dagli aggettivi "dolce" e "soave" (p. 268). Mirabili esempi di questa *dulcedo*, oltre all'episodio di Casella in *Purg.* II, sono le esecuzioni salmodiche che, a partire dal Paradiso terrestre, caratterizzeranno l'intera cantica terza: «la metrica effigia e attualizza questa armonia nello spirito della musica, con la terzina che è mimesi del processo trinitario che fonda il mondo e l'uomo» (p. 289).

[112] PIRROTTA 1988

Pirrotta N., *Poesia e musica*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 291-305.

L'ipotesi del divorzio tra poesia e musica nella lirica italiana delle Origini

nasce a partire dagli scritti di Vincenzo de Bartholomaeis e di Gianfranco Contini, coloro che immaginarono una modalità di esecuzione destinata alla lettura o alla recitazione distante da qualsiasi possibilità musicale cantata (p. 295). Non è per nulla chiaro «come il suono, cioè l'aggiunta di una melodia da parte di Casella, possa essere portato a prova decisiva dell'assenza di suono» (p. 296), dal momento in cui Boccaccio, nella settima novella dell'ultima giornata, scrisse di una canzone intonata dedicata a Pietro d'Aragona databile attorno al 1285, nel caso in cui si tratti di Pietro I, o al 1337, nel caso in cui si scriva di Pietro II. Inoltre, secondo l'Anonimo Fiorentino, Dante «sommamente si diletto in canti e suoni nella sua giovinezza», una prova discutibile, forse dipendente dalle *razos* provenzali, che, comunque, pare almeno in parte confermata dagli usi musicali testimoniati da un paio di liriche dantesche: *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* e *Per una ghirlandetta* (pp. 297-298).

Inoltre, Dante scrive di intonazioni musicali in *VN* XII, riguardo a *Ballata i' vo che tu ritrovi Amore* (falla «adornare di soave armonia») e nel ben più discusso passo di *Purg.* II (l'incontro con Casella). Il *sonum* «veniva aggiunto dal musico a un testo già compiutamente formulato dal poeta» (p. 303): non è possibile, dunque, parlare di "divorzio", ma piuttosto della distinzione tra poesia per musica e musica per poesia. Nel caso specifico dantesco, infatti, si dovrà rettamente intendere il concetto di musica per poesia, riferito, cioè, a un'intonazione «frenata nei suoi slanci dalla necessità di lasciare piena evidenza alla parola» (p. 304).

[113] RICHTER 1988

Richter L., *Dante e la musica del suo tempo*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 55-112.

Il contributo è dedicato allo studio delle «rilevanti indicazioni musicali di Dante» che, tuttavia, «non si uniscono in maniera compiuta a formare un'immagine generale», ma contribuiscono a costituire un quadro interessante della cultura musicale italiana tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento (p. 110).

Il tentativo dell'A. di approcciare tutte le problematiche musicali insite nelle opere teoriche e liriche dantesche si sposa con l'illustrazione capillare dei principali momenti della tradizione musicale del Medioevo occidentale. In particolare, a partire dall'analisi della più antica biografia dantesca ad opera di Giovanni Boccaccio, l'A. giunge allo studio del concetto di *ars musica*, dottrina indispensabile nel sistema curriculare della *artes liberales* che anche Dante dovette approcciare durante le prime fasi della formazione scolastica (pp. 56-58). È pertanto comprensibile il privilegiato ruolo dell'armonia e della *proportio* nella riflessione estetica contenuta nel *De vulgari eloquentia*, in parte mutuata dagli scritti di Tommaso d'Aquino (p. 63), che portarono all'elaborazione della definizione di *poesis* come «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 2) e come prodotto «per legame musaico armonizzato» (*Conv.* I VII, 14).

Il contributo procede con una sezione dedicata al predominante ruolo della musica nella *Commedia*, secondo il tradizionale iter tra *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradi-*

so (pp. 66-70). Molta attenzione è rivolta all'episodio di Casella, al salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* e alla tradizione del canto liturgico al tempo di Dante, dall'antica pratica dell'*organum* fino alle prassi di «canto alternato» (pp. 75-77). Infine, l'A. studia la componente musicale della lirica dantesca, diversamente manifesta in ballate, sonetti e nel più elevato modello della canzone, «sive cum soni modulatione [...] sive non» (*DVE* II VIII, 4), la cui importanza rimane, in ogni caso, subordinata all'artificio poetico. Tra le fonti citate, vista la penuria di testimoni italiani, vi sono numerosi testi provenzali, soprattutto di Folquet de Marseille, Arnaut Daniel e Bertran de Born, i «trovatori di Dante» più volte riscontrabili lungo la *Commedia* e gli scritti teorici (pp. 89-92). Un'ultima riflessione, dopo la dichiarata scarsa considerazione che Dante nutriva per Guittone e Guido Guinizzelli (p. 94), è dedicata ai *plausores* di *DVE* II III, 6: «ballerini-cantanti», secondo l'A., che «improvvisavano il canto, sicché la musica non si è conservata» (p. 97).

[114] RUSSO 1988

Russo V., *Musica/musicalità nella struttura della "Commedia" di Dante*, in *La musica nel tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 33-54.

È qui proposta un'indagine riguardo alle qualità musicali della lirica dantesca, a partire dalla consapevolezza che proprio la genericità del termine «musicalità» permette di approcciare il «tema estremamente complesso che riguarda i modi

tecniche e le istanze ideologiche della versificazione e della poetica dantesca» (p. 33).

A tal proposito, nell'evoluzione musicale della *Commedia*, dalla privazione armonica dell'*Inferno* fino alla perfezione della musica del *Paradiso*, è riscontrabile, negli ultimi canti della seconda cantica, un'importante anticipazione dell'«ineffabilità» del canto corale tipica della cantica terza, spesso associato a danze e moti circolari (p. 36-37). Benché già in *Purg. II* durante l'incontro con Casella fosse stata preannunciata la predominante dimensione musicale «esecutiva» della salmodia liturgica e della lirica volgare, solo dall'analisi delle sezioni musicali del *Paradiso* è possibile comprendere «la familiarità di Dante con le coeve tecniche musicali più avanzate della polifonia» (p. 37), talvolta rinviabili all'*organum* dell'*Ars antiqua*, talvolta riferibili alle più moderne pratiche contrappuntistiche (pp. 38-39).

La seconda sezione del contributo è dedicata alla definizione di *DVE II IV, 3* della poesia come «fictio rethorica musicae poita». È ben chiato il legame tra arti liberali consorelle e, allo stesso tempo, «viene toccato un nodo problematico particolarmente significativo»: l'assunzione, cioè, del modello musicale come intrinseca componente e intrinseca legge per la composizione poetica (p. 40), fondata, in primo luogo, sulla *constructio* e sulla «fabricatio verborum armonizatorum» (*DVE II VIII, 5*). Al culmine di questo programma innovativo di ristrutturazione dell'*ars poetica* l'A. pone proprio la *Commedia*, «che nella sua realtà fattuale rivela un ulteriore slargamento della riflessione tecnica di Dante oltre i confini del *De vulgari eloquentia*» (p. 45).

La terza e ultima parte del saggio è votata allo studio della duttilità della terzina all'interno del disegno armonico che domina la lirica dantesca (p. 46) già a partire, in realtà, dalle «rime aspre e chiocce» di *Inf. XXXII, 1*. Il tentativo della critica e di simili contributi scientifici, come più volte ribadito dall'A. rimane, tuttavia, quello di «restituire, se possibile, tutta intera, in tutte le sue implicazioni, la ricezione totale del poema di Dante» (p. 52).

[115] SALVETTI 1988

Salvetti G., *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1988.

L'A. esordisce mettendo in luce le due diverse prospettive di ricerca attraverso le quali è possibile studiare il tema della «musica in Dante»: l'opera dantesca può infatti essere considerata come una fonte indispensabile per lo studio di un periodo storico privo di fonti manoscritte musicali, ma può anche aiutare nella definizione dei «contorni e dei significati della sua esperienza musicale, come parte del suo complesso mondo poetico» (p. 7).

È così proposta l'analisi dell'episodio di Casella (*Purg. II*), uno dei passi più suggestivi e immediatamente comprensibili per chiarezza descrittiva. La «scarsa possibilità» dell'effettiva intonazione musicale per la canzone «tragica» *Amor che ne la mente mi ragiona* si sposa, infatti, con il più elevato tentativo «di definire l'esperienza musicale concreta che Dante utilizza ai fini poetici» (p. 8). La mancanza di accompagnamento strumentale, ad esempio, può essere testimonianza del ca-

rattere improvvisativo dell'intonazione di Casella (p. 9) che, come canto monodico, testimonia anche l'esperienza musicale giovanile di Dante (p. 16).

In seguito, nella seconda parte del contributo, l'A. analizza i restanti episodi musicali della *Commedia*, soffermandosi soprattutto sugli ultimi canti del *Purgatorio*. Nella processione che precede la purificazione di Dante si incontrano infatti i principali caratteri drammaturgici e musicali del dramma liturgico (pp. 19-23), arricchiti dalla salmodia sempre «introdotta con costanza di significato» (p. 25).

Nella *Commedia* ricorrono innumerevoli riferimenti alle prassi liturgiche vocali e strumentali: dall'*organum* melismatico all'*hoquetus* e al canto alternato con l'organo (pp. 34-37). Queste «descrizioni musicali» facilitano anche la comprensione della crescita estetica, intellettuale e poetica che Dante compie con il suo poema: a un concetto di musica storicamente determinato si affianca un significato estetico profondo, fondamento del rapporto interartistico che contraddistingue il sistema teorico e filosofico dantesco (pp. 39-40).

[116] BERTACCHINI 1989

Bertacchini R., *Il canto II del "Purgatorio"*, «L'Alighieri», XXX (1989) 2, pp. 32-53.

All'interno della *lectura* commentata del secondo canto del *Purgatorio*, l'A. analizza brevemente anche l'incontro tra Dante e Casella.

Come già aveva messo in evidenza Pascoli [↵ 34], il primo fenomeno uditivo

armonico della *Commedia* corrisponde con l'esecuzione all'unisono del Salmo 113, *In exitu Israel de Aegypto*, che Dante aveva già citato nell'*Epistola* XIII a Cangrande della Scala durante l'illustrazione del triplice valore del testo lirico (letterale, allegorico e anagogico). L'intonazione della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* ha, in questo contesto, il significato primo di «operazione simbolica», che, nell'episodio di Casella, raggiunge il momento capitale «di più alta e complessa reintegrazione figurativa» (p. 43).

[117] ARDISSINO 1990

Ardissino E., *I canti liturgici nel 'Purgatorio' dantesco*, «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CVIII (1990), pp. 39-65.

Per la *Commedia*, «pur non potendo determinare con sicurezza in quale caso fossero usati», rimane di decisiva importanza lo studio della salmodia non solo in relazione al suo contesto storico e letterario, ma anche in vista del rapporto che intercorre tra i vari salmi cantati; infatti, già da una prima analisi, è riscontrabile l'assimilazione dei testi salmodici scelti da Dante a due «motivi conduttori»: la liturgia penitenziale e pasquale, con gli annessi temi dell'Esodo e del sacrificio di Cristo diffusi lungo le prime due cantiche, e la celebrazione di Dio, di Cristo e della Vergine, tipica dei canti del *Paradiso* (p. 40).

Il primo Salmo citato ricorre in *Inf.* XXXIV, 1, *Vexilla Regis prodeunt Inferni*, parodia già studiata da Singleton [C. SINGLETON, *La poesia della 'Divina Comme-*

dia', Bologna, Il Mulino, 1980, pp. 59-67] del primo verso dell'inno processionale alla Croce composto da Venanzio Fortunato che, solitamente, era cantato lungo la liturgia della Passione (p. 41). Tuttavia, segnala l'A., solo il *Purgatorio* sarà il «regno della liturgia cantata» dove il canto «non si riduce a puro momento musicale isolato», ma arricchisce il significato del testo dantesco e lo contestualizza in relazione anche alle principali tematiche entro cui sono iscritti i salmi che la costituiscono.

In exitu Israel de Aegypto (Salmo 113) è forse il Salmo centrale dell'intero poema, sia in vista del suo ruolo nella liturgia, sia per la compresenza dei significati letterali, allegorici, morali e anagogici descritti da Dante in *Conv.* II 1, 6.

Secondo il medesimo modello d'indagine, l'A. prosegue con lo studio dei restanti Salmi citati lungo la *Commedia*, a partire dal cinquantesimo, *Miserere*, cantato ben due volte lungo la seconda cantica, dai morti di morte violenta in *Purg.* V, 22-24 e dalle anime dell'Antipurgatorio in *Purg.* IV, 27, «a verso a verso» (*Purg.* V, 24) secondo «l'alternanza del verseggiare» già ricordata da Francesco da Buti nel commento alla *Commedia* (p. 47). Un'ulteriore occorrenza di *Miserere* è, infine, riscontrabile in *Purg.* XXXI, 98-100 nel momento culminante del pentimento di Dante. Secondo la testimonianza di Francesco da Buti, tale salmo sarebbe stato cantato durante «la domenica mattina nel coro, quando lo sacerdote viene ad aspergere il coro».

Nel prosieguito del saggio vi sono anche alcuni riferimenti anche alla *Salve Regina* (p. 52), al canto di compieta *Te lucis*

ante, con un «diretto effetto sulle anime» (pp. 53-54), e all'*Agnus Dei* (p. 56), spesso percepiti da Dante in modo indeterminato e confuso a causa, secondo l'A., della pratica liturgica dell'*alternatim* vocale e strumentale con l'organo (*ibid.*). Infine, sono ricordati Agostino e Tommaso d'Aquino: «cantando, la persona è assorbita non solo dalle parole, ma anche dalla musica e dall'atmosfera, ella si sente partecipe di un gruppo a cui è intimamente legata da una comunione che va al di là del dicibile e rinforza, attraverso la ripetizione, i principi basilari della sua fede» (p. 61).

[118] IANNUCCI 1990

Iannucci A. A., *Casella's Song and the Tuning of the Soul*, «Thought», LXV (1990) 1, pp. 27-46.

La prima riflessione che l'A. avanza riguardo alla natura dell'armonia nel poema dantesco è relativa alla corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, «nella quale «the stilnovistic concept of love is brought into harmony with a principle of order which informs the universe and causes the spheres to hum as they spin eternally» (p. 28). In seguito è offerta una rapida sintesi riguardo alla teoria delle sfere a partire da Pitagora fino a Boezio, riprese in *Conv.* II XIII, 7 e che, come segnala l'autore, Dante poté apprendere «when he frequented the schools of the religious and the disputations of the philosophers» (p. 29).

L'A. si concentra poi sulla particolare configurazione musicale nei primi canti del *Purgatorio*, soprattutto a partire da

Purg. II, dove l'opposizione tra la sacralità del Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* e la dolcezza del canto di Casella restituisce la prima manifestazione musicale della *Commedia* capace di armonizzare gli elementi macrocosmici con quelli microcosmici (p. 36), in una ricerca estetica che, nel commento Laneo, è contrapposta alla tipica assenza di dolcezza nell'*Inferno* (p. 32). «Dante» procede l'autore citando O. STRUNK, *Source Readings in Music History*, trad. L. Treitler, New York, W. W. Norton, 1950 «places particular emphasis on sound, and analyzes the sonorous aspects of poetry, using categories which are reminiscent of Cassiodorus' and Isidore of Seville's discussion of *musica instrumentalis*: harmonics, rhythmic, metrics» e, nel caso di *Purg.* II, riecheggia l'armonia celeste attraverso l'attenta elaborazione degli episodi musicali liturgici e profani.

Di particolare interesse è, a questo punto, la breve analisi del Salmo 113, cantato all'unisono in *tonus peregrinus* (caratterizzato dall'oscillazione del canto tra due modi gregoriani) e che potrebbe ricondursi, secondo l'autore, all'allusione musicale del v. 63, quando Virgilio dice: «noi siamo peregrini come voi siete» (p. 37). La rispondenza, che non pare affatto casuale, risulta maggiormente comprensibile se riletta alla luce di Agostino, *Confessioni* XIII, e dell'Epistola XIII a Cangrande, dove il salmo è citato durante l'illustrazione dei significati letterale, allegorico, anagogico.

«There seems to be an intimate link between the state of the pilgrims' souls (*musica humana*) and the song they sing (*musica instrumentalis*)» (p. 40) e la canzo-

ne intonata da Casella, proprio per questo nesso armonico, conduce gli ascoltatori in uno stato di completo equilibrio affettivo, come già la cultura classica riconosceva il potere dell'*ethos* modale.

[119] MEZZADROLI 1990

Mezzadrolì G., *Dante, Boezio e le sirene*, «Lingua e Stile», XXV (1990) 1, pp. 25-56.

L'A. propone di indagare la presenza delle sirene come figure attrattive nella *Commedia*, a partire dalle fonti che, presumibilmente, Dante poteva aver conosciuto. Oltre all'Odissea, è il caso del dibattuto passo del *De finibus* di Cicerone (V XVIII, 49). Benché numerosi studiosi tra cui Forti [F. FORTI, *Ulisse*, «Cultura e scuola», XIII-XIV (1965), pp. 495-517] e Fubini [M. FUBINI, *Ulisse*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970] abbiano messo in dubbio la possibilità che Dante potesse conoscere il passo ciceroniano, l'A. individua un «eloquente punto di contatto» tra l'affermazione delle sirene ciceroniane («nam nemo haec unquam est transvectus caerula cursu / quin prius adstiterit vocum dulcedine captus») con i versi purgatoriali: «Io son dolce serena, / che' marinari in mezzo mar dismago; / tanto son di piacer a sentir piena» (p. 27), nei quali Dante si sofferma sul soggetto per mezzo dell'anafora «io son». In Dante, infatti, il participio perfetto di *capiō* per indicare la forte attrazione esercitata dal canto sull'uditore è sostituito dall'attivo *dismago*, che indica un'azione che può dunque essere controllata.

In un secondo episodio, quello della «femina balba» (*Purg.* XIX), l'A. identifica la «dolce serena» dantesca con le sirene descritte da Boezio nel *De consolatione philosophiae* («sirenes in exitium dulces»), grazie all'evocazione delle muse «came-nae» dell'*incipit* della *Consolatio*. L'autrice segnala inoltre che la *dulcedo* tipica del canto delle streghe e delle sirene si ritrova anche nell'episodio di Casella, unico personaggio della *Commedia* (p. 45). Come i poteri della sirena si concludono con l'avvento di una «donna santa», così il dolce canto profano del musico nell'Antipurgatorio è interrotto dal «veglio onesto» (p. 47), in un'intertestualità molto prossima all'autocitazione (pp. 48-49).

«Nella *Commedia*», dunque, «il fascino psicagogico del canto è legittimato solo se si tratta della parola sacra»; la *dulcedo* del canto profano «uccide le messi della ragione» (p. 51), anche se nel caso di *Amor che ne la mente mi ragiona* intonata da Casella la storia dell'innamoramento intellettuale è arricchita dalla connessione tra *amor* e *studio*, come ricordato dallo stesso Dante in *Conv.* III XII, 2.

[120] SANGUINETI 1990

Sanguineti E., *Infernal Acoustics: Sacred Song and Earthly Song*, in *Lectura Dantis*, a cura di T. I. Wlassics, Charlottesville, University of Virginia, 1990, VI, pp. 69-79.

Dopo una breve sintesi riguardo al carteggio tra Camille Bellaigue e Arrigo Boito riguardo alla musicalità della *Commedia* (da una lettera di Boito del

1902: «Il ne s'est pas trouvé jusqu'ici, à travers dix siècles de lecture, un lecteur de la *Divine Comédie* assez musicien pour concevoir la beauté de ce thème et la nécessité de la proclamer»), l'A. passa in rassegna alcuni dei *loci* danteschi nei quali si presentano le principali problematiche musicali. Primo tra tutti, nel *Trattatello in laude di Dante*, Boccaccio ricorda le spiccate sensibilità musicali del Sommo Poeta, confermate nella *Vita Nova* e in particolare nella rima *Ballata, i' vo'* (p. 69).

Un secondo aspetto degno riguarda la stretta relazione tra «dolce suono», «dolci note» e «canzoni d'amore», tre delle immagini musicali opposte alle aspre sonorità che caratterizzano l'*Inferno*. Il primo regno ultraterreno, dominato dalla pienezza dell'«antimusica» (p. 70), è infatti permeato da manifestazioni artistiche e musicali prossime al *ridiculum* medievale, «'obscenus sonus' and 'carmen horridulum' of the 'tuba ventris', the trumpet of the arse», come se la musica non solo fosse ancillare alla descrizione poetica, ma fosse uno dei principali mezzi per connotare ciascun giorno infernale.

Ben diversa è la musicalità delle successive due cantiche, ricche di riferimenti alla musica liturgica e all'armonia celeste. Già nell'Antipurgatorio la «canzon sacra», ossia il salmo CXIII *In exitu Israel de Aegypto*, è affiancata alla «canzon profana» *Amor che nella mente mi ragiona*, interpretabile alla luce delle convenzionali fonti, dall'*Epistola* XIII a Cangrande fino al libro II del *Convivio* (p. 73). Proprio in *Conv.* II Dante analizza il significato ultimo della musica delle sfere: essa, associata a Marte, è capace di «trarre a sé gli spiriti

umani» come già avevano teorizzato i trattatisti medievali (p. 74).

L'ultima parte del saggio (pp. 77-79) contiene una sintesi del percorso musicale e universale compiuto da Dante nella *Commedia*, con alcuni accenni anche alle «dolci rime» dello Stil Novo (p. 78).

[121] PERTILE 1991

Pertile L., *canto - cantica - Comedia e l'epistola a Cangrande*, «Lectura Dantis», IX (1991), pp. 105-123.

È qui proposta un'analisi riguardo alla terminologia «incerta e problematica» con la quale tradizionalmente si designa il poema dantesco e la sua *forma tractatus*. Se, infatti, per *canto* disponiamo almeno di tre luoghi danteschi nei quali il termine stesso è autorizzato (*Inf.* II, 2 «e dar matera al ventesimo canto»; *Par.* V, 139 «nel modo che 'l seguente canto canta» e *Inf.* XXXIII, 90 «e li altri due che 'l canto suso appella»), molto più complessa è la contestualizzazione del lessico *cantica* e *comedia*, circoscritto ai pochi casi riferibili a *Purg.* XXXIII, 140 «ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda», alla «prima canzon» di *Inf.* XX, 3 e al giuramento «per le note / di questa comedia» in *Inf.* XVI, 128 (p. 105).

La tradizione esegetica, come prevedibile, non aiuta nella possibile soluzione del problema: solamente Guido da Pisa, segnala l'A., impiega in modo corretto il termine *cantica* (senza, in realtà, offrirne un'illustrazione), mentre Jacopo Alighieri, Jacomo della Lana, Pietro Alighieri e l'Ottimo Commento lo utilizzano in modo molto più cauto, spesso sostituito dalla

terminologia più tradizionale *liber* e *pars* (pp. 108-111), facilmente riscontrabile nelle glosse coeve a Dante se non nel caso di Domenico Cavalca, il primo che introduce nell'*Esposizione del Simbolo degli Apostoli* il termine *cantica* in volgare. Dunque, per avanzare alcune ipotesi riguardo alla diffusione della terminologia dantesca, l'A. isola tra gli elementi esterni che contribuirono a fissare nella tradizione esegetica la nuova terminologia le rubriche che accompagnavano fin dagli inizi i manoscritti della *Commedia*, la diffusione dei commenti durante i primi decenni del Trecento e le illustrazioni contenute nella «trionfante chiarezza» dell'*Epistola* XIII a Cangrande della Scala (p. 106).

Per questa via, partendo dall'ipotesi «cautamente avanzata» dal Petrocchi secondo cui «sin dalla prima divulgazione dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, ancora vivente il poeta, le copie cominciassero ad essere prodotte con un più elaborato e di più antica tradizione tipo di rubrica, e che Dante perlomeno non vi si opponesse» [G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966-1967], l'A. dedica la rimanente parte del saggio alla ricostruzione delle dinamiche che permisero la diffusione della coppia di termini *cantica-comedia*, probabilmente già sufficientemente diffusa durante la stesura dell'ultima cantica (p. 114). A tal proposito, in assenza di dati testuali rilevanti per il periodo tra il 1314 e il 1325 circa, si ipotizza che l'oscillazione terminologica tra *canzon* (*Inf.* XX, 3) e *cantica* (*Purg.* XXXIII, 140) fosse dovuta a una scelta poetica ben precisa che, prima di essere formalizzata sul finire del *Purgatorio*, Dante dovette aver suggerito ai suoi

copisti (p. 117), oppure dipendesse da una sorta di evoluzione terminologica, nella quale Dante decise di rendere pubblico il termine *cantica* «appena trovato» alla fine della seconda cantica, inserendolo nella lettera dedicata a Cangrande (*ibid.*).

Il quadro complessivo risulta ulteriormente complicato dalla natura stessa delle rubriche utilizzate per lo studio della nomenclatura del poema; infatti, una volta messa in luce l'incongruenza dell'ipotesi del Petrocchi, che ha prediletto il tipo di rubrica *a* tra quelle isolate dalle indicazioni offerte dalla Società Dantesca per la trascrizione dei manoscritti, l'autore analizza le restanti due tipologie *b* (modello *Incipit primus cantus prime Comedie Dantis*) e *c* (modello *Comincia la prima parte della cantica o vero Comedia chiamata Inferno*), comprendendone i fenomeni di contaminazione che hanno scaturito i modelli *prima, seconda, terza Comedia e cantica o vero Comedia* (p. 118). In sostanza, «a un certo punto, presumibilmente dopo che Dante aveva composto il *Purgatorio*, il termine si diffuse in associazione con il titolo della *Commedia*, ma quanto al suo significato l'uso che Dante ne aveva fatto nel poema non fu per se stesso sufficientemente indicativo per mettere sulla giusta strada né i copisti né i primi commentatori» (*ibid.*).

In tutto questo, riveste un ruolo essenziale l'*Epistola XIII*, che, se veramente fosse apocrifa, dovrebbe fornire qualche informazione riguardo a un possibile falsario capace di «imbrocicare» l'uso corretto del termine *cantica* proprio nel periodo in cui il lessema appariva usato correttamente solo nel commento di Guido da Pisa (pp. 119-120).

[122] BARSACCHI – GATTO 1992

Barsacchi M., Gatto V., *Dante e l'Ars Nova del Trecento*, «Campi immaginabili», I (1992), pp. 7-25.

Gli autori offrono una sintesi della trattatistica musicale dei Padri della Chiesa, per poi analizzare l'influsso della disciplina musicale nelle opere di Dante Alighieri, sempre porgendo grande attenzione alla critica contemporanea, a partire dagli studi di Aurelio Roncaglia [⇐ 88] e di Nino Pirrotta [⇐ 66].

La prima parte del saggio si propone come sintesi delle due principali teorizzazioni musicali del Medioevo: il *De musica* di Agostino, primo a sanare il «dualismo» sorto dalla fusione della tradizione musicale liturgica ebraica con quella greco-romana (p. 7), e il *De institutione musica* di Boezio, costituito da «un complesso sistema che sarà comprensivo di tutti i possibili aspetti e caratteristiche del fenomeno [musicale] che si manterrà quasi invariato ed imprescindibile per almeno otto secoli» (p. 8). *L'ars musica* divenne parte delle scienze matematiche e anche alla *praxis* musicale (ricondata da Boezio alla *musica instrumentalis*) fu attribuita una certa importanza e dignità (p. 10).

Per questa via il panorama della musica andò cambiando in un «processo osmotico con l'attività pratica» che coinvolgeva anche il repertorio profano tipico dell'*Ars Nova*. Stando, inoltre, alla testimonianza fornita nel *Trattatello in laude di Dante* del Boccaccio, non è possibile in alcun modo escludere che Dante conoscesse le nuove prassi diffuse tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento (p. 17). Di particolare rilievo sono le numero-

se esecuzioni polifoniche descritte nella *Commedia*, che, seppure riferite ai modelli dell'*Ars antiqua*, fornirebbero anche alcuni indizi introduttivi per un'indagine che coinvolga anche l'influenza della nuova scuola arsnovista sulle scelte poetiche dantesche (pp. 16-17). Infatti, stando ai «primi tentativi» polifonici di Leonin e Perotin datati tra la fine del secolo XIII e l'inizio del XIV, nonché alla diffusione della teoresi marchettiana durante gli anni compresi tra il 1305 e il 1308, è praticamente certa la possibilità che Dante sia entrato in contatto con tali pratiche.

Inoltre, «tenendo presente che gli ultimi canti del *Purgatorio* sono stati composti intorno al 1313 e considerando ragionevole la possibilità che Dante abbia ascoltato polifonia già dai primi anni dell'esilio (1302), possiamo affermare che Dante escluda programmaticamente gli esempi di musica a più voci nella cantica centrale» addirittura nel Paradiso Terrestre. Si tratterebbe, cioè, di un «interessante corollario» (p. 17) che potrebbe aiutare a comprendere le ponderate scelte musicali di Dante.

Un'ulteriore sezione del saggio è dedicata alla musica delle sfere che già secondo Pirrotta sarebbe da riferire alla sola proporzione numerica e non a un'ipotetica *musica mundana* resa sonora. Nella *Commedia* è infatti evidente «una relativa scarsa attenzione dal punto di vista speculativo puro, espresso attraverso una compilazione non organica, a cui fa da contraltare, in modo inversamente proporzionale, una vasta casistica nella produzione in poesia» (p. 15), che si completa con le innumerevoli riflessioni riguardo alla capacità emotiva dell'*ars musi-*

ca chiarissima in *Conv.* II, 13 e in *Purg.* II nell'episodio di Casella.

Il contributo si chiude con un auspicio di ampliamento degli studi comparati tra poesia e musica: «questi legami di Dante con l'*Ars Nova* possono in certo modo stupire, considerate le idee in complesso moderate se non conservatrici del poeta; [...] una visione, quella dantesca, che muovendo da posizioni tecniche non dissimili da quelle dei più tradizionali pensatori medievali, si concretizza, affrancandosi da questi, in virtù della sua altissima concezione morale» e infine, citando Enrico Fubini [E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 68], Dante offre «l'esempio più tipico e illuminante della forza di penetrazione a tutti i livelli culturali dei giudizi e pregiudizi formulati nel medioevo sulla musica, rivissuti in un'organica sintesi poetica e con aderenza ai nuovi ideali dell'*Ars Nova* trecentesca» (p. 25).

[123] PERTILE 1992

Pertile L., *cantica nella tradizione medievale e in Dante*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XXVII (1992), pp. 289-412.

Nel presente contributo, l'A. propone una capillare indagine lessicografica riguardo alla tradizione del termine *cantica*, documentato per la prima volta in volgare proprio nella produzione dantesca.

Nessuno dei commentatori medievali, sulla scorta di *Inf.* XX, 3 («la prima canzon») sente infatti la necessità di sostituire

canzone a *cantica*; alcuni, piuttosto, evitarono il termine, preferendo *libro* o *parte*. (pp. 389-390). Le uniche eccezioni riguardano il commento di Guido da Pisa e all'*Epistola* XIII a Cangrande, dove il lemma *cantica* è impiegato in modo proprio. Oltre, infatti, a dimostrare l'autenticità della terminologia per la *forma tractatus* della *Commedia* (p. 391), il lessico innovativo scelto da Dante è spesso interpretato alla luce della tradizione del *Cantico dei Cantici*, con il quale anche le *cantiche* dantesche condividevano la *dulcedo carminum* descritta da Giovanni da Serravalle [GIOVANNI DA SERRAVALLE, *Translatio et commentum totius libri Dantis Aldigherii*, 1891, ristampa San Marino, Cassa di Risparmio della Repubblica di San Marino, 1986, pp. 21-22], comune anche a Giovanni Boccaccio, a Benvenuto da Imola e a Francesco da Buti (p. 392).

Il massiccio utilizzo di *cantica* potrebbe essere datato almeno a partire dal XII secolo, «in una situazione di diglossia latino-volgare e in concomitanza con l'enorme diffusione del libro sacro» (p. 395) che rappresentava «la raggiunta armonia dell'Anima con Dio, il desiderio di gustare la dolcezza divina, di congiungersi con lo Sposo» (p. 400). La tradizione della *cantica canticorum* e la sua secolare esegesi risulta infatti alquanto compatta, sia nel favore nei confronti della titolazione, sia nell'analisi dei contenuti, ritenuti già nel *Compendium totius Bibliae* di Petrus Auriol (1319) afferenti al genere «comico». La *comicitas* del *Cantico* era evidente sia per il *modus dramatis*, sia per il *modus loquendi* redatto in *sermo humilis*, come avevano notato sia Gregorio Ma-

gno (nell'*Expositio in Canticis canticorum*), sia Guillaume de Saint-Thierry.

L'*humilitas*, tuttavia, «non è affatto ritenuta incompatibile con la *sublimitas* della sua materia» (p. 404), che esprime il distillato della vita contemplativa («Veni de Libano, veni»), ritrovata anche nel tema dell'*exitus* tipico del Salmo 39: «in exitu vestro de lacu miseriae et de luto faecis» (p. 408). Proprio questa citazione riporta, «per allusione», a *Inf.* I, 19-24 e al Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* di *Purg.* II e dell'*Epistola* a Cangrande (p. 409) e dimostra la diffusione e l'estrema pregnanza del termine *cantica* anche per le sezioni della *Commedia* dantesca.

Si tratta, dunque, di una terminologia che «apparteneva al campo semantico del canto e della musica [...], ma, a differenza di *canzone*, il suo riferimento alla *cantica* biblica e al lessico liturgico ancora il termine specificamente alla poesia sacra» (p. 412).

[124] MENICHETTI 1993

Menichetti A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

All'interno del volume, l'A. dedica alcune sezioni al rapporto tra musica e poesia e, in particolare, alla dimensione musicale della poesia dantesca. Per quanto riguarda, in particolare, la congiunzione tra «detto» e «cantato», i due estremi del rapporto tra testo poetico e testo musicale, non sempre è stata offerta una definizione chiara e debitamente perita, lasciata, piuttosto, all'interpretazione delle poche prassi ad oggi documentate; basti pensare

all'uso di musicare le terzine di Dante lungo tutto il Trecento o alla similitudine del trovatore Bertran Carbonel: «una 'cobla' senza musica è come il mulino che non ha acqua» (p. 70). Anche la terminologia metrica del Medioevo non aiuta nella comprensione del rapporto tra le due forme d'arte, la sua «instabilità» (p. 11) causa spesso confusioni nel lettore moderno. Nel *De vulgari eloquentia*, segnala l'A., il verso è detto *carmen*, in perfetta coerenza con i «carmi» di *Par.* XVII, III, mentre *versus* equivale a «componimenti in versi» oppure designa la partizione della strofe di canzone detta *volta* (*ibid.*).

Questi sarebbero gli assunti necessari anche per comprendere la definizione di *DVE* II IV, 3 «fictio rethorica musicaque poita», che dimostra «il rapporto molto intimo [...] con le prime manifestazioni del canto e della danza» (p. 27) e la duplice natura poetica e musicale del testo che, come tale, si configura come «musica di parole» (*ibid.*) fondata primariamente sul ritmo, inteso come uno tra i necessari principi regolatori del verso, dei quali l'uomo è fornito fin dalla nascita [W. SEIDEL, *Il ritmo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 14-22]. Ritmo e proporzione permettono la composizione di ciò che Dante definisce in *DVE* II V, 5 «celeberrimum carmen», ossia «un congegno mirabile ma complesso e quindi non sempre facile da smontare» (p. 423) indispensabile per la composizione della cellula base del grande modello della canzone. La strofe, infatti, già definita in *DVE* II IX, 6 come «sub certo cantu et habitudine limitata carminum et sillabarum compago», sia in area francese, sia in area italiana era primitivamente destinata al canto e in ogni strofe

era ripetuta la medesima melodia composta proprio a partire dalla configurazione ritmica del testo poetico (p. 496), o viceversa, nel caso dei *contrafacta*.

Inoltre, la dimensione musicale della poesia dantesca è riscontrabile anche nella scelta del vocabolario impiegato nei testi in rima. Per questa via, il discernimento tra *vocabula pexa* e *ysuta* in *DVE* II, VII (p. 452) è una delle prime fasi dello studio fonico delle rime, la cui qualità dipende dalla *discretio* e dalla capacità del poeta di armonizzare i lessemi prescelti e le cellule foniche che li costituiscono (pp. 553-555).

[125] VILLA 1993

Villa C., *Dante lettore di Orazio*, in *Dante e la "bella scola" della poesia*, a cura di A. A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 87-106.

L'A. propone un'analisi riguardo al «complicato meccanismo di ricuperi e di echi da Orazio» messo in atto da Dante, per il quale risulta indispensabile anche la comprensione della letteratura critica sugli scritti oraziani elaborata tra i secoli X e XIII (p. 87).

Una delle sezioni teoriche della *poetria* dantesca emblematica per lo studio delle influenze degli scritti oraziani coincide con la celebre definizione di *DVE* II IV, 3, «fictio rethorica musicaque poita», riscontrabile anche nel *Liber derivationum* di Ugucione da Pisa associato, come da tradizione, al titolo *Poetria* utilizzato per designare la stessa *Epistola ad Pisones* (p. 89), come dimostra il ms. Napoli, Bibl. Naz., IV, F 25, f. 32r: «poio pois namque verbum est grecum quod latine dicitur

finjo [...] Que nomina quattuor ita distinguere: *poesis* est nomen artis, *poetria* nomen libri de arte, *poeta* nomen autoris sive artificis, *poema* nomen operis a poeta confecti».

Dunque, proprio nella definizione di *poesis* sono presenti fitti richiami oraziani, probabilmente mediati tramite le *Derivationes* di Uguccione da Pisa, che Dante dovette conoscere attraverso un commento oraziano nel quale era stabilito il legame «non così scontato» tra due delle *scientie sermocinales*: grammatica e dialettica. «Alla *poesis* è riconosciuta una specifica pertinenza dell'*affectum* secondo un collegamento che Dante medesimo suggerisce per la propria poesia in *Purg.* XXIV, 52-54» (p. 90). Nel manoscritto di Napoli, a f. 32r è riscontrabile, a tal proposito, un'interessante illustrazione: «possunt igitur hec IIII scientie gramatica, dialectica, rethorica et poesis tali modo sub sermone reponi», con l'aggiunta proprio della *poesis* tra le arti del sermone comune alla sezione *DVE* II IV, 3 immediatamente seguita da una ripresa del testo di Orazio (*ibid.*).

L'A. procede con una più generale analisi dell'influenza che gli scritti oraziani esercitarono su Dante (pp. 91-94) e dimostra l'improbabilità di «una lettura limitata ad uno scritto», come sostengono Brugnoli e Mercuri nella voce *Orazio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970, entrambi «incerti nell'includere altre opere, oltre l'*Ars poetica*, nel canone delle letture dantesche» (p. 95). Anche per il genere comico illustrato in *Ep.* XIII, 29-30, vi sono evidenti influenze latine, tra cui chiari sono i riferimenti a Terenzio, «ut patet per Terentium», e Orazio, «sicut

vult Oratius in sua Poetria» (cfr. *Ars Poetica*, 93-96). «Un modello teorico di commedia», quello dantesco, «costruito raccogliendo le diverse definizioni, riunite secondo le tradizionali categorie di materia, stile, *intentio*» e descritto come «*stilus verborum humane locutionis est affinis*» nel Giovenale Laurenziano 34, 36, f. 72v del secolo XIV e «sermo cotidiane locutionis» nell'Orazio Ambrosiano N 179 sup., f. 2r. del secolo XIII (p. 97).

[126] BALDELLI 1994

Baldelli I., *Linguistica e interpretazione: l'amore di Catone, Casella, di Carlo Martello e le canzoni del Convivio II e III*, in *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, a cura di P. Cipriano *et alii*, II, Roma, Calamo, 1994, II, pp. 535-555.

In *Purg.* II, durante l'incontro con Casella, non solo la musica dimostra la potenza della capacità psicagogica ad essa tradizionalmente associata, ma anche gli stessi versi poetici che contengono la descrizione dell'incontro ne riflettono l'armonia: attraverso il sapiente uso dell'allitterazione, del chiasmo e della rima, Dante ripropone la musicalità del «cominciamento» di *Amor che ne la mente mi ragiona* in *Purg.* II, 113-117. «Il tutto musicalmente riecheggia i due piedi, di due quartine, della prima stanza della canzone [...], la ripetizione del cui primo verso è come l'avvio dell'ampio riecheggiamento» (p. 541).

Secondo dinamiche ritmiche simili, anche lungo i versi dell'«affanno» (*Purg.* II, 109-111), «sono segnati da una tesa ac-

centazione» resa attraverso accenti di quarta e quinta sillaba consecutivi «costretti alla pausa» dalle numerose cesure (p. 540).

Per questa via, la *dulcedo* del *cantus* caratterizzata dai soavi stilemi stilnovisti (p. 538) porta a compimento l'estrema attenzione ritmica e retorica che Dante già aveva dimostrato ad inizio canto, durante l'incontro con le prime anime dell'Antipurgatorio (p. 536), prima di incontrare proprio quel Casella ricordato nell'annotazione al madrigale di Lemmo da Pistoia nel codice Vaticano Latino 3214: «Et Casella diede il suono» (p. 537), del quale non avremmo altre informazioni senza l'indispensabile testimonianza dantesca.

Da segnalare la sezione che l'autore dedica alla consistenza storica del personaggio Casella: «dubbi sull'intonazione della canzone da parte del musico sono stati dimostrati del tutto inconsistenti da, fra gli altri, M. Marti» [cfr. ⇐ 45] e Vittorio Russo, che «chiuse la questione, in maniera argutamente perfetta». Casella dovette cantare la canzone «per il semplice fatto che Dante lo afferma», [⇐ 65] in base al principio secondo cui «nulla nella *Commedia* è intenzionalmente inesatto», vista l'esigenza morale del poema (p. 542). Inoltre, prosegue l'A., tra le undici canzoni citate da Dante ve ne sono due delle quali, durante la tradizione dei testi, è stata conservata la musica: «non era dunque impossibile» intonare anche *Amor che ne la mente mi ragiona* (p. 543).

Il rimprovero del «veglio onesto», inoltre, non è da intendere come una condanna alla nuova arte poetica e musicale, ma, piuttosto, dimostra la lunga me-

ditazione di Dante su Catone «scopertamente citando il *De officiis* di Cicerone e largamente utilizzando la *Pharsalia* di Lucano» (p. 547). Non è dunque possibile avvicinare la realtà estetica del canto di Casella agli episodi della *Commedia* nei quali dominano condanne e rimproveri (come nel caso della «femina balba» di *Purg.* XIX, 1-69), perché «tutta la struttura stilistica e la realtà verbale di quelle parti è assolutamente antitetica a quanto si riferisce all'*amoroso canto*» di *Purg.* II (p. 549).

[127] BESUTTI 1994

Besutti P., *Il trecento italiano: musica, "musicabilità", musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, a cura di G. Salvetti, Rimini, Guerini, 1994, pp. 83-97.

L'A. propone una sistematizzazione dei primissimi studi nei quali furono analizzate le componenti musicali nelle opere dantesche, a partire dal lavoro di Carducci *Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV* [⇐ 1].

Nel saggio, Carducci mette in luce l'involgarimento del gusto musicale che aveva caratterizzato il periodo successivo alle tre corone, imputandone la causa alla diffusione dei modelli francesi anche in area italica. L'episodio del Casella dantesco di *Purg.* II, «vero *topos* della letteratura musicale del "divin poema"» (p. 85), concede inoltre alcune particolari riflessioni sulla mutazione dei modelli lirici per musica italiani, a partire dalla scelta delle strutture metriche prescelte per essere intonate.

[128] DELLA SETA 1994

Della Seta F., *Parole in musica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. I. *Il Medioevo latino*, a cura di G. Cavallo, II, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 537-569.

Nel saggio sono analizzate le più importanti questioni riguardo al rapporto musica e poesia nel Medioevo. In particolare, dopo una parte introduttiva dedicata agli «aspetti generali» del problema nell'Antichità, a partire dunque dal concetto di *mousiké* come «unità inscindibile di parola ritmicamente organizzata e intonata» (p. 537), l'A. focalizza l'attenzione sulle prime fonti teoriche medievali dalle quali è possibile apprendere la trasmissione della disciplina musicale e i suoi rapporti con il linguaggio poetico.

La consapevolezza che per gran parte del Medioevo la trasmissione della musica avvenisse senza l'ausilio di una forma di notazione rende necessario lo studio dei trattati che, per primi, testimoniano l'uso di un sistema di scrittura musicale. L'adespoto *Musica enchiriadis* (ca. 850), ad esempio, contiene indicazioni riguardo alla così detta "notazione dasiana", con «una sorta di grafico spazio-temporale concettualmente simile al nostro rigo musicale» non recepito dalla tradizione notazionale neumatica (p. 539). Già nel repertorio liturgico, «l'esperienza musicale centrale del Medioevo», era dunque sperimentato il rapporto tra musica e poesia, spesso attraverso proporzioni temporali improvvisate (pp. 540-542) che rendono più labile la distanza tra parlato e scritto.

Questa divergenza tra musica trasmessa oralmente e musica notata è minima nei recitativi liturgici impiegati per la salmodia, a differenza di quanto accadeva nei repertori melismatici, dove la sillaba subiva continue dilatazioni in favore dello sviluppo al suo interno di rapidi movimenti ascendenti e discendenti (p. 544). Così, proseguendo nell'indagine storica rileggendo il *Micrologus* di Guido d'Arezzo e il *De musica* di Johannis Affligemensis, l'autore illustra il particolare ruolo delle cadenze all'interno della struttura dei responsori come mezzo per ottenere un diretto riflesso dell'articolazione sintattica sul testo musicale. «L'esplicitazione della struttura sintattica è probabilmente il modo con cui il linguaggio musicale entra nella relazione più intima col significato del testo, poiché la sintassi implica necessariamente la determinazione delle unità di senso» (p. 550).

Similmente, anche l'iterazione strofica della melodia e la corrispondenza tra verso e frase musicale tratte dalla tradizione innodica furono «due principi destinati a restare fondamentali per la maggior parte della lirica musicale fino alla fine del Medioevo» (p. 554), dei quali abbiamo testimonianza nelle sequenze inaugurate da Notker Balbulus, detta anche *nova cantica* durante il secolo XII, e nel *conductus* (p. 557). Tuttavia, per quanto riguarda l'applicazione di questi principi nella lirica delle Origini, una fonte indispensabile resta il *De vulgari eloquentia*, nel quale Dante offre «la migliore definizione del rapporto tra poesia e musica» attraverso uno «sguardo retrospettivo da una situazione in cui l'identificazione personale tra poeta e musicista pare definitivamente superata»

(p. 559). L'intonazione musicale pertiene infatti alla *passio* del componimento poetico, cioè alla sua esecuzione, ritenuta importante anche se non essenziale come l'*actio* creativa. Segnala, inoltre, l'autore che «il Dante teorico della canzone postula una situazione ideale di perfetta corrispondenza tra struttura poetica della stanza [...] e struttura musicale», benché nella realtà la questione fosse ben più complessa (ne è prova, ad esempio, la canzone *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn, con una stanza divisa in piedi e volte ma con una melodia composta sulla base dell'«oda continua»).

Infine, come ultimo oggetto d'indagine, l'autore sintetizza l'origine e lo sviluppo della polifonia, a partire dalla fine del secolo XII con l'*organum*, fino allo sviluppo dell'*Ars nova* e della nuova notazione mensurale (pp. 561-567).

[129] GRIMALDI PIZZORNO 1994

Grimaldi Pizzorno P., *Matelda's Dance anche the Smile of the Poets*, «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society of America», CXII (1994), pp. 115-32.

Dopo una prima sezione dedicata allo «spirito» del Dolce Stil Novo, l'A. analizza la danza di Matelda e la musica che la accompagna.

La voce della donna è seguita dallo «spirare d'amore» che costituisce una sorta di basso continuo (p. 121) durante la danza che Dante descrive dettagliatamente in *Purg.* XXVIII, 52-60. La disposizione del corpo e il movimento dei piedi l'uno davanti l'altro richiama, secondo l'A., la

configurazione di *pie di e volta* nella canzone, ossia nell'«actio completa dicentis verba modulationi armonizata» di *DVE* II VIII, 6 (p. 122).

[130] PIRROTTA 1994

Pirrotta N., *Poesia e musica*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 1-11.

L'A. esordisce con un ammonimento: «da secoli siamo avvezzi a ripetere con svagata indifferenza il topos tradizionale dell'unità di poesia e musica, per il quale chiamiamo canto i versi del poeta e all'artefice stesso e alla sua arte assegniamo come attributi distintivi la lira e il plettro» (p. 1). La realtà era ben diversa e già in epoca classica i poeti cantavano veramente i loro poemi, accompagnandone i versi con il canto accompagnato dal suono di qualche strumento.

La nostra difficoltà nella comprensione di una tale inscindibile unione tra poesia e musica, continua l'A., deriva dall'estrema complessità del nostro linguaggio musicale che, ogni qual volta si appropri di un testo preesistente, cerca di modificarne le caratteristiche originarie (p. 3). Ben diversa era la situazione nel Medioevo e, in particolare tra Due e Trecento. Ne sono testimonianza Guittone d'Arezzo, che cita un ser Jacopo da Leona «bon trovatore [...] sonatore e cantator gradivo», Boccaccio con il *Decameron* e con il *Trattatello in laude di Dante*, ma anche lo stesso Dante, con il sonetto a Lippo musico e con i vari riferimenti alla *vesta* musicale (pp. 5-6).

Si tratta, dunque, non di divorzio, ma di un perfetto connubio tra poesia e musica: «non si può avere alcun dubbio né sulla straordinaria recettività di Dante alla musica, né sul fatto che una delle sue canzoni, una di quelle, anzi, che poi meglio si prestò ad una astratta interpretazione allegorica, fosse stata messa in musica con estremo suo gradimento da Casella» (p. 10).

[131] BARANSKI 1995

Baranski Z. G., *The Poetics of Meter. Terza rima, "canto", "canzon", "cantica"*, in *Dante Now. Current Trends in Dante Studies*, a cura di T. J. Cachey, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1995, pp. 3-41.

Il contributo è dedicato allo studio della terminologia utilizzata da Dante per identificare la *forma tractatus* della *Commedia*, ponendo attenzione anche ai lemmi impiegati per identificare il più alto stile della *cantio* tragica.

Il primo riferimento all'*actio* del cantare nella *Commedia* è riscontrabile in *Inf.* XX, 2 «e dar matera al ventesimo canto», seguito da ben altre esplicite occorrenze. Ne è esempio *Par.* V, 139: «nel modo che 'l seguente canto canta», imponente manifesto d'intento insieme alle numerose occorrenze di *canto* e *cantica*, che non furono accettate dalla maggior parte dei commentatori coevi, se non da Guido da Pisa, Giovanni Boccaccio e Francesco da Buti, (p. 3). La *Commedia*, infatti, doveva essere associata sia alla «modulatio», sia alla «fabricatio verborum armonizatorum», come Contini aveva parzialmente sugge-

rito [↔ 52]. Il termine *canzon* poteva riferirsi alla poesia in generale e a più forme poetiche: «ballates et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus», *DVE* II VIII, 6.

Dopo queste prime riflessioni, il saggio si divide in più sezioni, ciascuna delle quali è dedicata a un particolare aspetto della terminologia afferente all'*ars cantionis*. «The *cantio* supply the hard, practical evidence of the novelty of Dante's epic poetry, especially in contrast to the monotony of the *stantiae*» (p. 11) e, nella *cantica*, il *canto* dimostra di essere debitore alla grande tradizione epica, ma con alcune differenze: «the "monolingualism" of the *tragedie* has no need for that sophisticated sense of structural discrimination which is the *sine qua non* of the "plurilingual" 'comedia'» (p. 17).

La seconda sezione, dedicata al «flexible *canto*», esordisce con l'illustrazione dell'integrazione tra le varie partizioni della *forma tractatus* all'interno del grande modello della *Commedia*. In questo panorama, alla *Commedia* è affidato un ruolo spiccatamente totalizzante, per il quale essa possa unificare e incorporare il modello della canzone (dunque, le *cantiche*) e, all'interno di essa, la struttura dei vari *canti* (p. 12).

Infine, l'autore segnala il particolare problema che coinvolge il termine *cantica* all'interno del complesso stilistico della *Commedia*, ricordando gli studi di Lino Pertile e la rilevanza che il *Cantico dei Cantici* ricoprì nelle scelte di Dante Alighieri, «finally, *cantica* introduces a further set of important metaliterary religious connotations into the *Commedia*» che si

rispecchiano anche nella «struttura biblica» dell'intero Poema (p. 22).

[132] CONNOLLY 1995

Connolly T. H., *The Antiphon "Cantantibus organis" and Dante's "Organi del mondo"*, in *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, a cura di G. M. Boone, Cambridge-London, Harvard University Press, 1995, pp. 59-75.

È qui proposta un'indagine riguardo agli «organi del mondo» citati da Dante in *Par. II*, 121-123, raffrontandoli con la tradizione dell'antifona *Cantantibus organis* e della *Passio Sanctae Ceciliae*.

Proprio lungo il secondo canto del *Paradiso* si ritrova un importante discorso di Beatrice interamente dedicato alla «strumentalità» riscontrabile nel moto dei corpi celesti, fino all'Empireo (p. 59), nella quale il termine *organi* riveste un'importanza straordinaria. La primaria differenza che l'A. identifica tra le due forme strumentali di *organi*, è anzitutto riconducibile alla natura *mundana* o *instrumentalis* di questi stessi strumenti: se in *Par. II* gli «organi del mondo» paiono essere primariamente strumenti ultramondani relati alla dimensione esecutiva solamente per associazione, nell'Antifona *Cantantibus organis* dedicata a Santa Cecilia fanno chiaro riferimento alla strumentazione musicale della quale, comunque, anche Dante doveva aver conosciuto (p. 60).

All'interno del «progresso musicale» della *Commedia*, è emblematico che proprio il termine *organi* di *Par. II* ricorra nei

versi famosi per l'associazione dell'armonia celeste (ma anche dell'intero poema) con il canto e il riso di Matelda e, più innanzi, di Beatrice (pp. 63-64). Proprio l'incontro con la prima donna angelica del Paradiso terrestre, che l'A. identifica con Matilda di Hackeborn, avvia l'evoluzione musicale della *Commedia*, dai canti liturgici di terrena memoria, fino all'inudibile sonorità del *Paradiso* (pp. 65-66).

Similmente, anche nella *Passio Sanctae Ceciliae* la connotazione del termine *organis* è, in realtà, alquanto simile a quella riscontrata nella *Commedia*. Nell'Antifona in oggetto, composta all'inizio del VI secolo, è riconoscibile una netta differenziazione tra i «cantantibus organis» e i «pulsantibus organis», la cui esecuzione risulta evidentemente differente. I primi, infatti, alludono alla dimensione musicale divina ultraterrena (p. 70), mentre i secondi fanno riferimento alla strumentazione «percussiva» che, come tale, richiede un'azione *pulsata*, relativa sia agli strumenti effettivamente percussivi, sia agli strumenti da tasto (p. 72).

[133] IANNUCCI 1995

Iannucci A. A., *Musical Imagery in Maestro Adamo Episode*, in *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di D. Della Terza, Firenze, Cadmo, 1995, pp. 103-118.

L'A. propone un'indagine iconografica, letteraria e organologica riguardo all'episodio di *Inf. XXX*, 49-51, relativamente alla figura di Maestro Adamo e alla prima attestazione in lingua volgare del

lemma *lèuto*. Questo termine, che ben si addice allo stile tragico e alle caratteristiche tipiche dei vocaboli del modello letterario più elevato secondo le indicazioni offerte nel *De vulgari eloquentia* (p. 105), è utilizzato da Dante nella sezione della *Commedia* che maggiormente costituisce un esempio di stile comico e misto (p. 103).

Per analizzare l'episodio in oggetto è proposta un'indagine riguardo alle prime illustrazioni contenenti raffigurazioni di liuti, arricchita da numerosi riferimenti alle miniature delle *Cantigas de Santa Maria* (Madrid, Bibl. El Escorial, J.b.2, f. 162), del ms. Napoli, Bibl. Nazionale, V.A. 14, f. 47r. e della *Commedia* trādita dal ms. Napoli, Bibl. Nazionale, XIII. c. 4, f. 26v. (pp. 106-108). A partire da queste testimonianze, l'A. segnala anzi tutto la destinazione del liuto alle classi aristocratiche (p. 107) o agli addetti alla musica liturgica che spesso ne facevano uso in virtù della valenza allegorica e simbolica insita nella triade liuto-arpa-lira (p. 115).

L'impiego del termine lungo l'*Inferno* pare, dunque, una sorta di «errore» (p. 110), quanto meno dal punto di vista musicologico, come già avevano percepito Umberto Bosco, Giovanni Reggio e Natalino Sapegno (p. 108). Questa «imperizia» avrebbe poi avuto seguito lungo tutta la tradizione della *Commedia* e, in particolare, nei testimoni miniati, come nel caso del già citato ms. Napoli, Bibl. Nazionale, XIII. c. 4, f. 26v, dove il miniatore «prende alla lettera Dante» e rappresenta il ventre di Maestro Adamo come un liuto vero e proprio (*ibid.*). La natura di un tale «errore», procede l'A., è ancora più evidente dopo lo studio del *De*

institutione musica di Severino Boezio, dove la tripartizione in *musica mundana*, *humana* e *instrumentalis* ha una diretta corrispondenza con il temperamento di ciascuno strumento e di ciascuna forma musicale. Nello specifico caso dell'*Inferno* dantesco, l'ambiente dovrebbe risultare «senza tempo» (*Inf.* III, 29), cioè disarmonico e senza *proportio*.

Infatti, come aveva commentato Jacopo della Lana, «or dunque se quel romore è senza tempo, seguesi che è senza ordine, per *consequens* senza alcuno diletto» [*Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo della Lana*, a cura di L. Scarabelli, I, Bologna, Tipografia Regia, 1866-1867, p. 129], la *musica diaboli* avrebbe dovuto forgiarsi con suoni turpi, simili a quelli emessi da Barbariccia in *Inf.* XXI, 139. Come cordofono, il liuto contiene invece la migliore definizione armonica connaturata nell'accordatura di ciascuna *chorda*, interpretabile anche in virtù del valore di *cor*, *cordis*, e al più profondo significato della *musica humana* (p. 114).

La soluzione dell'apparente contraddizione, in realtà, risiede nella completa descrizione dell'evoluzione di Maestro Adamo: alla metamorfosi idropica si associa anche un'ulteriore trasformazione dei dannati: «E l'un di lor [...] / col pungo percosse l'epa croia. / Quella sonò come fosse un tamburo» (*Inf.* XXX, 100-102). «In realtà, Maestro Adamo è una parodia del nobile strumento musicale [il liuto]», nella quale solo una sua parte, cioè la cassa, è equiparata al ventre dell'idropico, segnando, così, una diretta corrispondenza tra la tipica forma della cassa armonica convessa con la natura *a guisa di tamburo*

del ventre dei dannati descritti in *Inf.* XXX.

[134] SCHURR 1994

Schurr, C. E., *Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella «Divina Commedia»*, Perugia, Università di Perugia, 1994.

L'A. identifica, tra i primi studiosi che si interessarono della musica dantesca, Arnaldo Bonaventura, Arrigo Boito e i commentatori degli ultimi anni dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento: Giovanni Alfredo Cesareo, Pietro Giordani e Niccolò Tommaseo. Per una più precisa indagine, è tuttavia necessario attendere la nascita degli studi musicologici sull'*Ars Nova*, con le conseguenti indagini comparatistiche tra musica e letteratura (p. 13), che precedono le più moderne ricerche sulla "musicalità" del verso dantesco, ancor prima che sulle numerosissime allusioni musicali che costituiscono una delle parti preponderanti della *Commedia* (pp. 15-7).

Per quanto riguarda la seconda parte, dedicata alle opere minori dantesche, l'A. identifica il maggior grado di continuità tra la *Commedia* e le illustrazioni teorico-pratiche musicali contenute nella *Vita nova* (p. 19). Solo nel prosimetro dantesco, infatti, si ritrova la coincidenza diretta tra la bellezza (legata alla sincretismo artistico delle arti liberali) e la musica, mediata direttamente dall'amore. La relazione che si intrattiene tra questi estremi, chiarissima anche nella canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* (*Conv.* III), si completa con

l'illustrazione di *Conv.* II VII, 14: «Nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia» (p. 27) e con la definizione di poesia come «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 2). È evidente, infatti, la connotazione musicale del verso dantesco, che si esplicita nella struttura proporzionale della *fabricatio verborum armonizatorum* della *cantio*, il genere lirico eletto per struttura formale ed elaborazione musicale del contenuto (pp. 31-35).

Analizzando poi Agostino e altre possibili fonti per la *Commedia*, l'A. avvia la rassegna critica dei *loci* musicali del poema, a partire dal *Paradiso* (pp. 41-79), dove il linguaggio della musica si associa al linguaggio verbale per esprimere l'ineffabilità dell'esperienza paradisiaca, dal primo incontro con Piccarda, fino alla *visio Dei*. Se, tuttavia, nel *Paradiso* la musica acquisisce uno statuto teorico derivato dal testo stesso, nelle prime due cantiche la definizione dei fenomeni musicali è differente. Per il *Purgatorio*, ad esempio, è necessario segnalare l'anticipazione della sintesi luce-movimento-musica, contrapposta al rapporto tradizionale poesia-musica (p. 80), già chiaro nelle tre parentesi musicali della seconda cantica: l'incontro con Casella, l'apparizione della «femina balba» e il canto all'unisono del *Gloria* (p. 82), che anticipa le molteplici espressioni musicali del *Paradiso* terrestre.

Ben diversa è la contestualizzazione musicale dell'*Inferno*. Per il regno dell'anti-musica non pare possibile realizzare un'indagine sistematica sulla falsa riga del modello di studio elaborato per la seconda e la terza cantica. Eppure, dallo

«stridor di denti» e dalle grida dei dannati (*Inf.* III, 20-30), fino all'unico caso di musica risonante in *Inf.* XXXI, 12, con il suono del corno di Nembrotte (p. 120).

L'A. mostra, dunque, non solo le diffuse allusioni alle pratiche e alle tecniche musicali all'interno di tutta la produzione dantesca, ma anche la capacità di Dante di realizzare un'impostazione filosofica estetica ben precisa, nella quale la poesia non può prescindere dal fenomeno musicale, sia esso teorico, sia esso di natura eminentemente pratica.

[135] ROGLIERI 1995

Roglieri A., *From "le rime aspre e chioce" to "la dolce sinfonia di Paradiso": musical settings of Dante's "Commedia"*, «Dante Studies with the Annual Report of Dante Society of America», CXIII (1995), pp. 175-208.

Il saggio contiene alcune riflessioni sulla ricezione della *Commedia* nelle opere musicali dal Rinascimento alla Contemporaneità, soffermandosi, tuttavia, sulle qualità musicali della poesia dantesca.

Sono da segnalare le tabelle in appendice, contenenti tutte le interpretazioni musicali della *Commedia*, dai madrigali di Giovan Battista Montanari (1562), fino alla *Lettura di Dante* di Claude Vivier (1970).

[136] BARANSKI 1996

Baranski Z. G., «*Tu numeris elementa ligas*»: un appunto su musica e poetica in Dante, «Rassegna europea di letteratura italiana», VIII (1996), pp. 89-95.

Benché, secondo l'A., Dante segnali la sola possibilità dell'intonazione musicale, nel *De vulgari eloquentia* e nella *Commedia* vi sono numerosi riferimenti al rapporto tra testo poetico e intonazione musicale, forse riconducibili ai «connotati universalistici» tipici dell'arte musicale del tardo Duecento e del primo Trecento. Oltre ai numerosi episodi musicali della *Commedia*, dalla *musica diabolica* dell'*Inferno* fino all'armonia delle sfere celesti, la musica ritorna anche nella scelta lessicale per le sezioni interne al poema («il ventesimo canto / de la prima canzon», *Inf.* XX, 2-3; «questa cantica seconda», *Purg.* XXXIII, 140), tanto che i commentatori trecenteschi preferirono a tali vocaboli i tradizionali *capitulum*, *liber* e *pars* (p. 91).

L'A. propone, dunque, alcune riflessioni a partire dalla connotazione strettamente musicale dell'innovativo vocabolario tecnico scelto da Dante (pp. 91-92). La prima delle «componenti della musicologia medievale» da considerare ogni qual volta si incontri un episodio musicale nelle opere dantesche, è quella che intravedeva nelle proporzioni matematiche e armoniche un modello per l'intero creato, un'idea condivisa dalla tradizione pitagorico-boeziana e da quella biblico-agostiniana, dalla quale, peraltro, è tratto il termine *cantica*. La stessa *Commedia*, racchiudendo «aspro e chioccio» e «dolce», si fece portatrice della *concordia discors*

di stampo boeziano, che la tradizione trattatistica identificò con la *consonantia*, «dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia» (*De inst. Mus.* I III), riecheggiata in *DVE* II XIII, 13 (p. 93).

Eppure, conclude l'A., benché Dante non volesse che vi fossero dubbi circa la natura "divina" del suo Poema e, di conseguenza, circa la fitta presenza di rimandi musicali, «la vera analisi di come Dante sfruttò la musica per chiarire la *novitas* del suo poema è ancora quasi completamente da svolgere», ovviamente senza «esagerare la portata nella *Commedia* di questa dimensione "metamusicale"» (p. 94).

[137] BORGES 1996

Borges J. L., *Nueve ensayos dantescos*, trad. it. *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2001.

Dopo i nove saggi dedicati ad alcune delle principali problematiche esegetiche della *Commedia* (il "nobile castello", il viaggio di Ulisse, la fame di Ugolino e il sorriso di Beatrice) l'A. include un'appendice dedicata all'analisi generale degli «scenari» proposti da Dante tra *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*.

In particolare, tra le numerose riflessioni, l'A. si sofferma sul valore dell'endecasillabo dantesco e sulla musica che da esso scaturisce. «I versi sono molto più di ciò che significano» e, proprio tra le molte cose che rappresentano, essi sono «intonazione [...] intraducibile» (p. III) e «canto». Infatti «il verso non dimentica di essere stato un'arte orale prima di essere un'arte scritta, non dimentica di essere

stato un canto», come testimoniano Omero in più *loci* dell'*Odissea* e anche il posteriore Mallarmé (p. 113).

[138] CAPOVILLA 1996

Capovilla G., *Il saggio carducciano 'Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV'. Alcuni presupposti*, in *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia, D. Restani, Roma, Torre D'Orfeo, 1996, pp. 339-352.

Il contributo contiene una sistematizzazione dei primi studi della Scuola storica della metà dell'Ottocento riguardo alla musica del Trecento, un filone di ricerca inaugurato da Carducci, dopo che Trucchi rese disponibili le primi sillogi della lirica italiana antica e dopo che Antonio Cappelli fondò le ricerche del settore trecentesco sul manoscritto Modena, Biblioteca Estense, α. M. 5. 24 [⇐ 1 e cfr. F. TRUCCHI, *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, Prato, Guasti, 1846; A. CAPPELLI, *Le poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici, con un saggio sulla musica dei tre secoli*, Modena, Cappelli, 1866].

Carducci si sforzò di delineare «l'evolversi della ricezione della poesia musicata fra Due e Trecento» attraverso lo studio dei codici fino ad allora pervenuti e attraverso continui accenni alle biografie degli intonatori, tratte dal *Liber de origine civitatis Florentiae* di Filippo Villani (p. 341). Fu un lavoro importantissimo per i successivi sviluppi di quell'ambito di ricerca, soprattutto grazie

alle attenzioni che il Carducci rivolse al sistema di insegnamento medievale e all'eccellenza della musica tra le arti, nonché grazie allo studio nei confronti del madrigale, «con escursione dal filone idillico-pastorale a quello allegorico in chiave venatoria [...] sino al filone "realistico" [...] e a quello di carattere morale e politico» (p. 341).

Tra le forme poetiche del Due e Trecento che furono analizzate negli studi coevi a *Musica e poesia*, grande rilevanza ricoprì la ballata, «abisso finora inesplorato», scriveva Carducci a D'Ancona (*Lettera* IV), che avrebbe fatto luce sull'«antichissima forma lirica dei volghi romani» [G. CARDUCCI, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV*, in *Archeologia Poetica*, Zanichelli, Bologna, 1908], trattata sempre con «le pregiudiziali risorgimentalistiche e toscanocentriche» riguardo al livello considerato «popolare» tipico della ballata (p. 345), rivendicata tale dal Carducci attraverso analisi metriche, «conformemente alla sua convinzione che i generi strofici siano funzionali, non meno della lingua, alla estrinsecazione dello spirito nazionale» (p. 348).

Per queste ragioni, benché sia figlio del periodo nazionalistico e storicistico degli ultimi decenni dell'Ottocento, «*Musica e poesia* forma un *unicum* nel quadro dell'italianistica di poco precedente l'affermazione del "metodo storico"», un contributo, segnala l'A., che era indispensabile per chiunque volesse studiare le dinamiche poetiche della produzione lirica italiana dei primi secoli (p. 342).

[139] COASSIN 1996

Coassin F., *L'ideale della "armonia". Musica e musicalità nella "Commedia"*, «Medioevo Romanzo», XX (1996) 3, pp. 412-436.

L'A. propone una rilettura sistematica dei passi danteschi nei quali è affrontato il tema della musicalità e dell'armonia, a partire dall'imprescindibile comprensione dell'«elemento essenziale nella costituzione e percezione di quella che è la "voce" del poeta», ossia «la musicalità che investe la poesia» (p. 412). Condividendo con Vittorio Russo l'uso del termine generico «musicalità» [↔ 115], l'A. procede con una netta presa di posizione nei confronti della lunga tradizione esegetica riguardo alla natura della componente musicale nella poesia dantesca: «la poesia ispirata nasce come 'modo', non come tema da ornare; cioè come materia già informata e, voglio ora aggiungere, come canto» e cita M. PAGNINI, *Il testo e la sua musicalità*, «Linguistica e Letteratura», II (1997), pp. 203-221: «il linguaggio della poesia si distingue da quello naturale perché 'canta'».

Con questi presupposti, il saggio procede con l'analisi dei *loci* danteschi dai quali emerge la valenza musicale della poesia, con un'attenzione, dunque, più alla musicalità tipica dell'*actio* poetica della rima e delle strutture ritmiche e metriche, rispetto alla dimensione musicale effettiva. Per questa via, «l'amore divino regola l'universo con l'armonia la quale, tramite le sue espressioni più sensibili – la luce e il suono – accende il 'disio'» (p. 414) e la poesia si pone come specchio di questa

dimensione cosmologico-teologica del «suono come presenza» (p. 417).

Tra i precedenti teorici citati dall'autrice, indispensabili sono le ricerche di M. CORTI, *La semiotica letteraria italiana*, a cura di M. Mincu, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 35 e di A. PAGLIARO, *Ulisse*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1967, p. 589, soprattutto per quanto riguarda il concetto di ritmo inteso come strumento per unire nell'«immagine acustica» i valori intuitivi e affettivi (p. 418) della voce del poeta. Dunque, tra le qualità della «musicalità» poetica sarebbero comprese l'«alta funzione espressiva» e «la carica emotiva», entrambe riconoscibili nell'utilizzo dei dispositivi metrici e rimici, tra cui vi sono, ad esempio, l'*enjambement*, la ripetizione e gli «esperimenti fonico-concettuali» già messi in atto nelle *Petrose* (p. 426), strumenti che permettono il raggiungimento della più volte citata «rotondità» melodica e sintattica, mutuata, in parte, da Rastelli, *Itinerari ritmici danteschi*, «Sigma», XIV (1967), p. 22.

A partire dalla metà del contributo, l'autrice si sofferma anche sulla «fisicità del suono» (p. 425), avvertita soprattutto attraverso una rapida rassegna dell'evoluzione musicale nella *Commedia*, dall'asprezza infernale (p. 432), ai canti profani di Casella e della sirena, fino alla celeste salmodia che pervade il *Paradiso*. «In questo senso permane anche la musica; al tempo di Dante, essa era infatti concepita essenzialmente come armonia, come percezione intellettuale, extra-sonora, delle relazioni e proporzioni numeriche» e, riguardo alla tripartizione della musica secondo Boezio, l'A. si chiede se sia «possibile rilevare nelle tre cantiche una gerar-

chizzazione corrispondente», respingendone immediatamente l'idea «in quanto Dante avvalora sempre il sensibile sia come realtà concreta causata da Dio, che come mezzo di ispirazione e conoscenza» (p. 428).

Così, dopo una rapida citazione di alcuni episodi nella *Commedia* nei quali anche la danza si pone come mezzo per la partecipazione all'armonia divina, l'A. conclude riconducendo il fulcro delle analisi alla rima che, come strumento armonico, «non è limite ma impulso, sede privilegiata di associazioni e contrasti» (p. 434).

[140] COSI 1996

Cosi A., *Poesia come musica nella "Commedia" di Dante*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1996.

Il volume contiene un'indagine «lirico-drammatica» della *Commedia* che spieghi il significato dei numerosi ricorsi alla musica.

Nelle prime due sezioni, l'A. studia il concetto di armonia e di poesia armonizzata nel Medioevo, soffermandosi soprattutto sul *De vulgari eloquentia* e mettendo in luce le «convergenze tecniche di poesia e musica in Dante» (pp. 27-38). Nel tentativo di trovare il senso ultimo delle metafore musicali adottate dal poeta, l'A. procede con lo studio del *climax* musicale della *Commedia*, segnalando anche alcune delle fasi salienti nell'esegesi storica dei passi presi in esame.

[141] DE BENEDICTIS 1996

De Benedictis R., *Musica e ordine musicale nella Divina Commedia*, tesi di dottorato, University of Toronto, 1996.

Il primo capitolo del volume è dedicato all'analisi teorica della musica speculativa nel Medioevo. Le fonti musicali per Dante si configurano in una costellazione critica ben organizzata, ricca di rimandi intertestuali e pluridiscorsivi (pp. 3-4). Seguendo questo indirizzo d'indagine, dopo una prima parte dedicata agli intervalli e alla disposizione dei suoni nella modalità, l'A. studia il concetto di armonia, dalle origini classiche, fino a Boezio e ai trattati medievali (pp. 17-30).

Cogliendo le allusioni allegoriche e simboliche dei sistemi musicali, Dante costruisce la *Commedia* a partire da una struttura musicale ben precisa, che si riflette in ciascuno dei tre regni ultramondani. La chiave di lettura principale per comprendere le allusioni musicali che reggono l'assetto argomentativo del poema è, in realtà, contenuta nel *De institutione musica* di Boezio (pp. 32-33): la tripartizione della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis* si completa con il concetto tolemaico di armonia e con la più acuta sincretismo di *sensus* e *ratio* (pp. 36-37).

I capitoli seguenti sono dedicati alle «presenze musicali» nelle opere minori dantesche e nelle tre cantiche della *Commedia*. Già da *Conv.* II XIII, infatti, Dante illustra il fondamento della propria concezione armonico-cosmologica: il cielo di Marte corrisponde con la musica e con la ricerca della «bella relazione» indispensa-

bile per il raggiungimento della piena armonia. Nel *De vulgari eloquentia*, invece, il procedimento di armonizzazione dei *vocabula* avviene all'interno del più specifico sistema teorico della *cantio*, «fabricatio verborum armonizatorum» (*DVE* II VIII, 5) nella quale si distinguono due «processi dinamici»: l'*actio* e la *passio* (pp. 55-56).

Il concetto numerico e proporzionale dell'armonia è ripreso anche nel *De monarchia*, durante l'illustrazione dell'*ens* unitario (pp. 64-66), probabilmente sulla scorta della tradizione aristotelica richiamata anche da Tommaso d'Aquino (p. 67). L'A. passa poi in rassegna i principali *loci* musicali della *Commedia*, dedicando un capitolo distinto a ciascuna cantica. Tra gli episodi principali, tuttavia, sono da segnalare l'incontro di Dante con Casella (*Purg.* II), nel quale viene meno l'armonia tra *intellectus* e *affectus* (p. 136), e l'ascolto degli *organi* in *Purg.* IX, 144, dove, secondo l'A., non si tratterebbe di un canto accompagnato dall'organo, quanto più del «cantar secondo regole» del canto vocale *in organo* (p. 151).

Attraverso questo modello di indagine applicato ai vari *loci* della *Commedia* nei quali Dante esplicitamente si riferisce a prassi musicali, l'A. mette in luce il meccanismo che regola il fluire narrativo armonico dell'intero poema, sulla scia della millenaria tradizione teorica che, da Pitagora, giungeva ininterrotta fino ai primi anni del Trecento.

[142] FIORI 1996

Fiori A., *Il canto di Casella: esegesi dantesche a confronto*, in *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia, D. Restani, Roma, Torre D'Orfeo, 1996, pp. 283-289.

Il saggio esordisce con un ammonimento agli studi musicologici riguardo all'esperienza musicale dantesca, che l'autrice preferisce ricondurre al «“sonoro” in generale», dal momento in cui essi hanno rivolto l'interesse «non più al Testo in sé, ma al Testo come punto di partenza delle diverse letture, usato per prendere in esame tutto quanto fosse utile a dare informazioni sulla musica nei secoli XIV e XV» (p. 283).

Tra i passi danteschi analizzati dall'A. nell'elaborazione di un nuovo modello di indagine, il più emblematico resta l'incontro tra Dante e Casella di *Purg.* II, interpretabile attraverso le chiavi di lettura offerte da A. VAN GENNEP, *Les rites de passage*, Parigi, E. Nourry, 1909 e attraverso la rilettura offerta dai chiosatori, in particolare di Giovanni da Serravalle, Benvenuto da Imola e Andrea Lancia.

Le «dilectationi corporali» citate da Jacopo della Lana sono solo una manifestazione delle potenzialità dell'*ars musica*, benché nulla, nel sistema della *Commedia*, possa essere «confrontato e anteposto al percorso di salvezza» (p. 284). Tra i chiosatori Benvenuto da Imola è colui che maggiormente riflette sul potere estetico dell'arte musicale: Dante «de rei veritate summe delectatus est musica» secondo tre motivazioni: una generale (la musica è piacere naturale), una *ratione speciali*

(Dante era poeta e la musica era indispensabile alla poesia) e una *ratione specialissima* (soprattutto i giovani e i melanconici sentono la necessità dell'esperienza musicale e Dante era melanconico). Attraverso queste tre prime motivazioni mutate da Benvenuto da Imola, l'A. procede nell'analisi del valore della musica nel poema dantesco, soffermandosi soprattutto sul «concetto scolastico di utilità e bellezza» ripreso da Benvenuto: «musica non solum speculationi, sed etiam moralitati coniuncta est» (p. 285) e sul concetto dell'inesprimibile già introdotto in E. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1984.

Nel caso specifico dell'episodio di Casella, benché sia difficile ricostruire il contesto musicale d'inizio XIV secolo, è necessario ricordare le parole di F. Alberto Gallo proprio riguardo all'episodio di Casella: «una testimonianza precisa, addirittura emblematica, della situazione musicale dominante nel Medioevo europeo» [⇐ 103].

[143] JONES 1996

Jones N. A., *Music and the maternal voice in Purgatorio XIX*, in *Embodied voices. Representing female vocality in western culture*, a cura di L. C. Dunn e N. A. Jones, Cambridge University Press, 1996, pp. 35-49.

Dalla «circolata melodia» di *Par.* XXIII fino al culmine del viaggio dantesco la struttura musicale della *Commedia* rispetta la struttura morale e allegorica del poema (p. 39). Nell'ecosistema del *Paradiso*, il primo ascolto musicale che Dante

descrive è quello di *Amor che ne la mente mi ragiona*, la canzone intonata da Casella contrapposta al salmo *In exitu Israel de Aegypto* cantato ad una sola voce.

«*Purgatorio* dramatizes an opposition between types of performed songs, that is the monodic *canzone* cultivated by secular poets of *dolce stil novo* school and the choral Latin hymns and psalms of the liturgy» (p. 40). Benché la musica sia, infatti, il “tema centrale” di molti episodi della *Commedia*, rimangono inspiegati sia il particolare ruolo di quell’arte nell’esperienza poetica dantesca, sia la particolare capacità psicologica della musica sull’animo umano.

Il saggio si conclude con alcune considerazioni riguardo alla voce materna più volte citata da Dante, attraverso chiavi di lettura psicanalitiche tratte da G. ROSATO, *La Voix: entre corps et langage*, «Revue française de psychanalyse, XXXVIII (1974) 1, pp. 75-94».

[144] AHERN 1997

Ahern J., *Singing the Book: Orality in the Reception of Dante's Comedy*, in *Dante Contemporary Perspectives*, a cura di A. A. Iannucci, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 1997, pp. 214-39.

Già nelle epistole a Giovanni del Virgilio sono chiari i caratteri musicali della poesia dantesca che anche Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante* e Franco Sacchetti nella *Novella* 114 avevano identificato (pp. 214-6). Il concetto di ricezione orale della lirica medievale studiata da Paul Zumthor [P. ZUMTHOR, *La lettre et*

la voix, de la «littérature» médiévale, Paris, Le Seuil, 1987] è ampliata con i dovuti riferimenti all’intonazione musicale: diversamente dalle tesi del “divorzio” elaborate da Roncaglia [↔ 88], De Bartholomaeis e Contini [V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d’arte in Italia*, Torino, SEI, 1943; G. CONTINI, *Un’idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 69-111], l’A. ripropone uno studio comparato tra poesia e musica anche in riferimento alla ricezione della *Commedia*.

Se, infatti, l’oralità è il primo importante carattere della trasmissione dei testi letterari del Medioevo, l’intonazione musicale è uno strumento indispensabile per garantirne un’ampia diffusione (pp. 217-220). Lo stesso Dante, oltre a considerare la poesia come «*fictio rethorica musicaque poita*» in *DVE* II IV, 9, illustra la differenza tra l’*actio* della *cantio* e la *passio* della *lectio*: «*Est enim cantio, secundum verum nominis significatum, ipse canendi actus vel passio; sicut lectio, passio vel actus legendi*» (*DVE* II VIII, 3). Si tratta, cioè, di una distinzione che permette di focalizzare alcune delle peculiarità del procedimento di composizione e di *lectura* del testo lirico, come testimonia uno dei principali *loci* musicali della *Commedia*: l’incontro con Casella in *Purg.* II (p. 224).

Sulla scorta di questa tradizione, sono ad oggi pervenute testimonianze di alcune *lecturae* del poema dantesco (da quella di Francesco da Barberino del 1314 fino all’eco nei più svariati *cantari popolari*) che dimostrano univocamente la naturale percezione musicale della poesia tra Duecento e Trecento (pp. 226-7), attraverso esecuzioni pubbliche che spesso erano ri-

chieste anche dai “non grammatici”, ossia dai non addetti ai lavori (p. 229).

[145] ARMOUR 1997

Armour P., *La musica nel paradiso terrestre dantesco*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 33-40.

Dopo aver fatto accenno ai due principali episodi musicali del *Purgatorio* (il canto del salmo *In exitu Israel de Aegypto* e l'intonazione che Casella offre della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*), l'A. analizza la funzione della musica nel paradiso terrestre, a partire dall'incontro con Matelda.

La poesia intesa come «fictio rethorica musicaque poita» in *DVE* II IV, 2 richiede infatti un'intonazione musicale che pertiene alla recitazione orale “passiva” (p. 34) subordinata da Dante alla parola poetica (p. 38). Così la musica del Paradiso terrestre, la cui definizione è già etimologicamente legata alle Muse, nonché alla *vis carminum* e alla *vocis modulatio* (p. 35), permette di anticipare la *musica mundana* attraverso il duplice canto di Matelda di *Purg.* XXVIII, 41-81 e *Purg.* XXIX, 1-3. Entrambe le esecuzioni vocali della «bella donna» (ideale *pastourelle* d'amore sovrumano) rivelano le qualità sapienziali della fanciulla, unite anche alle abilità filosofico-speculative e alla più elevata *ars musica* (p. 37).

[146] BARANSKI 1997

Baranski Z. G., *Teoria musicale e legittimazione poetica nella “Commedia” di Dante*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 75-82.

La musica nella *Commedia* è, anzitutto, una «giustificazione interna di carattere metaculturale che Dante adoperò [...] per legittimare la *novitas* del suo poema» (p. 75). Dopo infatti le riflessioni teoriche contenute nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*, Dante non si limita ad alludere alle prassi esecutive, ma utilizza il lessico tipico della musica (canto, canzone,...) per identificare le sezioni della *Commedia* (p. 77). Oltre alla novità lessicale, il binomio *ars-scientia musicae* è manifesto anche nell'ordine armonico adottato nell'elaborazione dei modelli formali utilizzati in tutta la produzione lirica dantesca (p. 81).

Eppure, ammonisce l'A., «non bisogna però esagerare l'importanza relativa e la portata nella *Commedia* di questa dimensione “metamusica”» (p. 81) indispensabile, tuttavia, per la comprensione della poesia stessa. Anche se, dunque, la *novitas* della *Commedia* è primariamente veicolata dal lessico e dalle “implicazioni musicali” insite nella *constructio verborum*, l'A. ne sostiene il ruolo secondario nei confronti della poesia: «la musica, perciò, non è considerata più come un ente indipendente, ma come uno dei sostegni del “sacrato poema”», in una *reductio ad poesin* (p. 81).

[147] BASILE 1997

Basile G., *Musicalità e soavità nella "Divina Commedia"*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 119-124.

Il breve contributo esordisce con alcune precisazioni riguardo alla partizione della musica contenuta nel *De institutione musica* di Boezio e alla ripresa degli stessi concetti nel *De vulgari eloquentia* e nella *Commedia*. Se, infatti, Boezio aveva diviso la musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis* e aveva suddiviso la seconda categoria in musica *armonica*, *ritmica* e *metrica*, la successiva tradizione teorica (da Hieronymus di Moravia fino a Dante) aveva mantenuto ben distanti i concetti di musica pratica e di musica speculativa. Nello specifico caso dantesco, secondo l'A., i riferimenti musicali del *De vulgari eloquentia* sarebbero tutti riferibili a questi concetti separati dalla musica «nel senso proprio del termine» (p. 120).

Simile è la situazione musicale della *Commedia*, dominata da episodi ricchi allusioni e metafore musicali. Dopo l'*Inferno*, strutturato anch'esso «sotto il simbolo e le leggi della musica», nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* la musica acquisisce un potere catartico privato del suo valore estetico, che nella terza cantica diviene anche strumento di indagine filosofica e teologica (p. 123). Secondo l'A. si tratterebbe di metafore più che di effettivi riferimenti musicali: «i riferimenti musicali [...] devono essere visti in senso più generale e meno tecnicamente specifico di quanto non sembrerebbe suggerito dai facili accostamenti fra musica

nell'accezione corrente e musica in senso metaforico» (p. 121).

[148] OSTHOFF 1997

Osthoff W., *Musica e musicabilità di poesie italiane*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 655-66.

Benché il breve contributo si rivolga all'analisi comparata del madrigale trecentesco con quello cinquecentesco, l'A. esordisce citando *DVE* II VIII, 5: «Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus, melodiam suam cantionem vocat nisi in quantum nupta est alicui cantioni». Vi è, cioè, una diretta corrispondenza lessicale tra canzone musicale e canzone "poetica" che eleva al modello della *cantio* anche la forma musicale quando essa sia riferita effettivamente a una canzone (p. 655). Nel Cinquecento, segnala l'A., tutto cambia: «quasi mai i termini "canzone" nel Quattro e Cinquecento o "madrigale" dal Cinquecento in poi stanno ad indicare in musica che i loro testi fossero canzoni o madrigali», un primo indizio della mutata sensibilità poetica e musicale.

[149] DI FONZO 1998

Di Fonzo C., *Della musica e di Dante: paralipomeni lievi*, in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 47-61.

L'A. propone un'analisi riguardo al rapporto tra Dante e la musica, a partire dalla definizione di *poesis* come «fictio rethorica musicaque poita» di *DVE* II IV, 2. Se, secondo Aurelio Roncaglia, la musica per Dante fu «non l'attività pratica del far musica [...] ma soprattutto una disciplina teorica», offrendo un interessante *casus* per la tesi del divorzio tra poesia e musica nel Duecento italiano, l'A. mostra il suo scetticismo in merito: la natura di tale divorzio, vista la scelta plurilinguistica dantesca e la mescolanza di *vocabula yrsuta et reburra* a *vocabula pexa et lubrica*, non avrebbe potuto investire infatti il genere della commedia (p. 48).

Anche per quanto riguarda l'estraneità di Dante alla musica pratica, è dimostrato il «preliminare carattere bifronte della musica» lungo la tradizione trattatistica medievale (*ibid.*), ma anche la duplice presenza «nello spazio poetico medievale di creatori di versi e abbellitori di pulzelle nude», che lo stesso Dante prova con il sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* e con l'intonazione della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* in *Purg.* II, 106-117 (pp. 51-52). Dunque, «che Dante si riferisse solo ad uno di questi tipi di musica, cioè alla scienza delle proporzioni, non è evidente» (p. 49).

È piuttosto probabile l'opposto, come testimoniato per il genere comico dal

ms. Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Cassaforte 6, 1, f. 3r (Codice Grumelli) nel quale è trascritto il *Proemio all'Inferno* di Alberico da Rosciate: «Forma huius operis dupliciter potest considerari: una est metrica quad metros vel rithimos per quos autem procedit in suo opere declinando, et de hac parum curandum est; alia est forma poetica ex qua appellatur comedia que ab antiquo tracta fuit a rusticis ex sonitu fistularum. [...] Et isti comedi ad huc sunt in usu nostro et apparent maxime in partibus lombardie aliqui cantores qui magnorum [dominorum] in rithimis cantant gesta, unus proponendo, alius respondendo», che l'A. affianca alla testimonianza di Jacopo della Lana: «*Comedia* che è quasi a dire villano dittato, cioè che anticamente li villani sonando sue sestole overo pive si ritimavano».

La natura musicale della lirica stilnovistica è inoltre ricondotta alla «musica de interiore homine generata dall'armonia interna che spira amore», nell'intrinseco rapporto tra produzione sonora e composizione dei versi: «E come suono al collo de la cetra / prende sua forma [...] così, rimosso d'aspettare indugio / quel mormorar de l'aguglia salissi / su per lo collo, come fosse bugio» (*Par.* XX, 22-30). «Di assoluto rilievo» sono anche «la conoscenza che Dante aveva degli strumenti musicali» e delle valenze simboliche ad essi connesse, dalle trombe di *Inf.* VI, 95, ai tamburi di *Inf.* XXII, 8, fino agli organi di *Purg.* IX, 144-145, e la possibile identificazione di Matelda con la *cantora* Matilde di Hackeborn che va «cantando e scegliendo fior da fiore» in *Purg.* XXVIII, 41 (p. 60).

Infine, conclude l'A., nel caso della melodia paradisiaca che Diritelmo defini-

sce «sonus cantilenae dulcis cum odore suavitatis ac splendore lucis» (*Historiae ecclesiasticae gentis anglorum* V, 12), Dante tratta «di quella forma di conoscenza che per Hildegard von Bingen sconfinava nella mistica» (p. 61).

[150] ZIINO 1995

Ziino A., *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, II, Salerno editrice, Roma, 1995, pp. 455-529.

Oltre alle sezioni dedicate alla ballata, al sonetto e, in genere, alle forme poetiche del Trecento in relazione alle loro intonazioni notate tradite nei manoscritti musicali del tempo, l'A. analizza la particolare configurazione del rapporto tra poesia e musica all'interno della produzione teorica dantesca e, in particolare, nelle sezioni del *De vulgari eloquentia* dedicate alla *cantio*.

Anzitutto, risulta chiara la volontà di dipanare le principali problematiche interpretative dei repertori notati che hanno scaturito la tesi del «divorzio» tra musica e poesia nella lirica italiana delle Origini, suffragata dalla convinzione che nel repertorio lirico oitanico e occitano «la poesia nascesse insieme alla musica» (p. 455), mentre, in area italica, la penuria di testimoni manoscritti notati fosse indizio della mancata diffusione delle «vesti» musicali (p. 456). In realtà, segnala l'A., molte sono le testimonianze letterarie che permettono di ipotizzare una diffusione della musica anche negli ambienti intellettuali italiani, almeno sotto forma di canto affidato alla sola tradizione orale (*ibid.*). Le richieste

con cui i poeti domandavano ai musicisti di «rivestire» musicalmente le proprie composizioni poetiche (lungo i congedi di canzone, nel corso del testo delle ballate o in sonetti che accompagnavano il testo poetico da intonare) ne sono lampante esempio, del quale lo stesso Dante ha lasciato alcune testimonianze, come nel caso del sonetto caudato *Se Lippo amico, se' tu che mi leggi* che accompagnava la strofe *Lo meo servente core*, da rileggere anche alla luce del «gioco delle parti» tra Ottolino da Brescia e Franco Sacchetti (p. 457).

Proprio nel *De vulgari eloquentia*, Dante classifica i generi poetici in lingua volgare e segnala la netta superiorità della canzone sulla ballata e sul sonetto, seguito da Francesco da Barberino che, nei *Documenti d'Amore*, adotta la medesima gerarchizzazione citando per la prima volta la forma del madrigale. Solo il *Capitulum de vocibus applicatis verbis* (tramandato incompleto nel ms. Venezia, Bibl. Naz. Marciana, Lat. Cl. XII 97) comprende l'illustrazione dei soli generi per musica, dalle ballate, ai mottetti, fino ai *soni sive sonetti* (p. 459).

Per quanto riguarda il più alto genere delle *cantio* descritto in *DVE* II, vi sono, tuttavia, indizi di pratiche musicali nelle sezioni dedicate all'*habitus partium* «circa cantum divisionem», che, secondo l'A., rimarrebbe strettamente legata a «lo numero [...] che si pertiene a li musicisti» di *DVE* II II, 9 (pp. 460-461). «Tra gli studiosi di letteratura e di metrica si è andata rafforzando l'opinione che Dante intenda la musica solo come melodia interiore» (*ibid.*) o come disciplina del quadrivio inerente al rapporto numerico e proporzionale [P. G. BELTRAMI, *La metrica*

italiana, Bologna, il Mulino, 1991, p. 216], tanto che pure Nino Pirrotta giunse a considerare un'intonazione semplice che non ostacolasse la comprensione delle parole come unico modello musicale possibile per la *cantio* [↔ 55].

In realtà, lo stesso Dante dimostra, nell'episodio di Casella in *Purg.* II, che le pratiche di intonazione dei testi poetici fossero ben più diffuse di quanto si possa ora immaginare, in vista, soprattutto, degli effetti psicologici della dolcezza del canto sull'animo dello spettatore (p. 462). L'unica traccia manoscritta di queste pratiche, continua l'A., è forse riscontrabile nel ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, rossiano 215, dove si incontrano i modelli musicali monodici e organizzati secondo le norme della *musica mensurabilis* che potevano essere comuni alla musica alla quale anche lo stesso Dante allude (p. 464).

[151] CARAPEZZA 1999

Carapezza F., *Un "genere" cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999) 2, pp. 321-354.

L'A. focalizza l'attenzione su alcuni «indizi di vocalità» presenti nella lirica italiana delle Origini per poi studiare i rapporti interni tra testo poetico e musica. A tuttoggi, infatti, la problematica asserita da István Frank riguardo al rapporto tra poesia e musica nella prima produzione volgare italiana non risulta superata [I. FRANK, *Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne*, Palermo, G. Mori,

1955], benché i nuovi studi musicologici e filologici spesso mostrino punti di contatto frequenti (p. 321).

Passando in rassegna la storia della critica, l'A. isola alcuni degli approcci significativi riguardo al divorzio tra poesia e musica nella lirica italiana delle Origini: De Bartholomaeis, Contini, Folena e, solo in parte, Roncaglia per coloro che ritengono l'ipotesi della scissione valida e Cesareo, Tiby, Monterosso e gli indispensabili contributi di Pirrotta (seguito poi da Zii-
no e Gallo) per i sostenitori del possibile connubio tra parola e musica.

Alla luce dei contributi degli autori appena citati, è proposta l'analisi del *corpus* lirico dei Siciliani, al fine di ricercare quelli che Zumthor definiva «indizi di oralità», ossia «tutto quello che, all'inizio di un testo, ci dà informazioni sull'intervento della voce umana nella sua pubblicazione» [P. ZUMTHOR, *La Lettre et la voix* cit.]. Uno dei punti di partenza per l'indagine riguarda le posizioni teoriche assunte nel *De vulgari eloquentia* circa i legami tra testo poetico e realizzazione musicale. Dall'indagine risulta chiara una «postulazione di uno stretto e genetico legame formale con la musica» (p. 324) che si sviluppa già a partire dal lessico adottato da Dante: basti pensare al lemma *cantus*, impiegato per designare la melodia di rivestimento della canzone almeno a partire dall'illustrazione della *cantus divisio* (*DVE* II IX, 4). Proprio l'oscillazione semantica del termine *cantare* nel Duecento italiano fu considerata una delle prove del divorzio tra poesia e musica (o meglio, tra poeta e musicista) nella lirica italiana delle Origini, come se si trattasse solamente di

una «impronta lessicalizzata d'una situazione anteriore» [⇐ 88].

In seguito l'A. avvia l'analisi della lirica siciliana. Come già fu segnalato da Roberto Antonelli, le volontà di impiego e conio di nuovi modelli strutturali impongono l'impossibilità della contraffattura [R. ANTONELLI, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a cura di P. Toubert e A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, 1994]. Piuttosto, un sintomo della presenza musicale nella poesia siciliana potrebbe supporre considerando la frequenza con cui alcune particolari figure di suono si susseguono nelle lunghe canzoni siciliane.

Inoltre «nelle canzoni eterometriche dei Siciliani il numero dei casi in cui il termine *cantare* viene adoperato in riferimento all'io lirico è relativamente basso» e, in genere, tali occorrenze risultano piuttosto rare se non nel *Canzoniere* di Rinaldo d'Aquino e in *Morte, perché m'hai fatto sì gran guerra* di Giacomino Pugliese (p. 328). Similmente, anche il diminutivo «canzonetta» trova le prime attestazioni nella lirica dei poeti della Scuola Siciliana (p. 332), per ritrovarsi nella trattatistica medievale nella forma di *cantilena* (diminutivo di *cantio* per Dante) e indicare l'elemento prettamente musicale (cfr. Uc Fadit, *Donatz*). Dunque, il termine *cantare* ricorre più spesso riferito all'io lirico (soprattutto nei componimenti isometrici brevi) e, talvolta nelle strofe di congedo, riferito alla stessa canzonetta (p. 339). Nel *corpus* della Scuola, *cantare* con accezione musicale e sonora è riscontrabile soprattutto nei contesti in cui ci si riferisce al canto del cigno o al canto delle sirene (p. 340).

Nelle ultime sezioni, l'A. offre in rassegna le strutture strofiche delle «canzonette» della Scuola siciliana e mette in luce un modello metrico comune alla «*conventional stanzaic structure* di trovieri e trovatori» (p. 350). Il modello siciliano condivideva con la *canso* trobadorica e trovierica le più tipiche caratteristiche metriche e formali. Infine, circa un secondo e non trascurabile modello metrico siciliano, il sonetto, l'A. rimanda a Roberto Antonelli: «sarebbe ben difficile considerarlo musicato» [R. ANTONELLI, *L'invenzione del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di R. Antonelli, Modena, Mucchi, 1989], seppure resti interessante notare come, in ambito siciliano, «sonetto» sia attestato in un'unica occorrenza di *Già mai non mi conforto* di Rinaldo d'Aquino e il verbo «cantare» non compaia mai riferito all'io poetico (p. 353).

[152] FIORI 1999

Fiori A., *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla "Commedia" dantesca*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», LIX (1999), pp. 67-102.

Dopo il saggio del 1996 [⇐ 144], l'A. propone uno studio molto approfondito riguardo alle principali questioni musicali dantesche riprese dalla prima tradizione esegetica, trattando tre nuclei tematici: la concezione medievale della musica, le riflessioni organologiche e le forme poetiche e musicali impiegate dallo stesso autore.

Fin dalla prima stagione di chiose alle opere dantesche e fin dalla compilazione dell'*Epistola* XIII, le riflessioni sulla componente musicale furono affrontate dai maggiori commentatori attraverso una mescolanza di conoscenza enciclopedica e di esperienza pratica (p. 69). Tra i passi danteschi, l'oggetto di maggiori indagini musicali è l'episodio di *Purg.* II: il celebre incontro tra Dante e Casella, una sorta di «rito di passaggio» dove il «canto della nostalgia» dei penitenti trova una corrispondenza con la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, rimembranza del primo periodo di produzione stilnovistica (p. 70). La dimenticanza della penitenza che coglie le anime purganti è dovuta all'estrema fisicità del canto di Casella, manifestazione prima della *dilectacion corporali* citata da Jacopo della Lana e studiata da Alberto Gallo [⇐ 103].

Le consuetudini lessicali di Dante sono esempio di una concezione musicale nella quale «il fatto musicale è solo il punto di partenza di catene di relazioni molto più complesse». Così, ad esempio, al termine *nota* sono attribuiti molteplici significati a seconda dei contesti a partire da quanto afferma la discordante tradizione esegetica. Proprio a riguardo, Benvenuto da Imola scrive «*notan* idest canunt» e Francesco da Buti «notare è nel canto seguitare le note; cioè li segni del canto, che si fanno nel libro del canto», in accordo anche con il commento di Cristoforo Landino.

[153] LANNUTTI 1999

Lannutti M. S., *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle Origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di D. Righi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 145-168.

Se i testi lirici oitanici sono contraddistinti dalla «abbondanza delle melodie che troviamo associate ai testi», dei testi lirici occitani sono ad oggi pervenuti pochi testimoni dotati di notazione musicale (p. 146). In area italiana, invece, il «testo dal quale è impossibile prescindere quando si vuole valutare la produzione lirica romanza nel suo complesso» è il *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri (p. 148). In particolare, sono da considerare con particolare attenzione le sezioni dedicate alla *cantus divisio* (*DVE* II, X 6), spesso rilette attraverso «diverse interpretazioni [...] che tendono a sminuire la reale portata dei riferimenti musicali in essa contenuti» (p. 148). Nei vari *loci* del *De vulgari eloquentia* nei quali Dante tratta la struttura poetica e musicale della canzone, «la *modulatio* è associata alla parola *sonus* [...] che è l'equivalente latino del provenzale *so(n)*, con cui viene solitamente indicata l'intonazione delle canzoni» (p. 150).

L'A. segnala anche l'origine del lemma *so(n)*, diffuso a partire almeno da due dei fondamentali trattati francesi composti tra il secolo XIII e il XIV, la *Doctrina de compoundre dictatz* e le *Lays d'Amors*, dove sono prescritte particolari

strutture melodiche (allegria, iterativa,...) a seconda della natura del genere poetico. Per questa via, ad esempio, ai generi aulici come la *canço* o il *vers* erano associate intonazioni nuove e non ripetitive, consigliate invece per i generi più bassi, come la *pastorela* o il *sirventes* (*ibid.*). «Il poeta sceglieva una determinata forma strofica, le cui proporzioni, come ci insegna Dante, erano fissate dalla *cantus divisio*; costruiva su quella forma il testo verbale» e successivamente, «solo se lo riteneva opportuno o era in grado di farlo», applicava al componimento una melodia «che realizzava concretamente la *cantus divisio*». Diversamente, il poeta poteva rivolgersi a un musico esterno, a «un cantore come Casella, ad esempio» (p. 150).

Dunque, continua l'autrice, di quel divorzio postulato da Roncaglia [↔ 88] «si potrà parlare con sufficiente margine di sicurezza solo per la tradizione manoscritta» (p. 151), ma non si potrà generalizzare una tale riflessione applicandola anche alla tradizione orale. Anche i canzonieri francesi, inoltre, erano realizzati da due copisti, «uno per il testo verbale e uno per il testo musicale» e «la stesura del testo verbale precedeva quella del testo musicale». Per l'intonazione non è nemmeno possibile individuare uno *stemma codicum* a causa della «grammatica sfuggente» del linguaggio musicale, che non permette di definire univocamente nemmeno il concetto di «errore» (pp. 153-154).

Inoltre, tra gli esempi di *cantus divisio*, l'A. cita e analizza il componimento 1239 del repertorio Raynaud-Spanke, *Penser ne doit vilenie*, una *chanson à refrain* tradita da codici notati risalenti alle famiglie di manoscritti MT (Paris, Bibl. Nat.

fr. 844; fr. 12615) e KNP (Paris, Bibl. De l'Arsenal, 5198; Paris, Bibl. Nat., fr. 845; fr. 847), nella quale «il legame tra strofe e *refrain* stabilito dalla suddivisione melodica viene confermato dallo schema delle rime» (p. 158). «L'analisi della *cantus divisio* assume un'importanza fondamentale anche nella fase interpretativa» e, per concludere, «la piena comprensione del valore estetico di un testo lirico può essere grandemente aiutata dai dati che solo l'analisi melodica può far desumere» (pp. 158-161).

[154] MORTARA 1999

Mortara G., *La musica nella "Divina Commedia" (Cenni musicali nell'Inferno – Gli strumenti)*, «Sotto il Velame», I (1999), pp. 163-168.

Il contributo raccoglie i dati della prima escursione dell'autore nell'universo musicale dantesco, spesso sintetici e privi di indicazioni bibliografiche. Dalla lettura del breve saggio si comprende immediatamente la volontà di fornire, attraverso vari rimandi testuali, un elenco degli strumenti musicali citati nella *Commedia* e, in particolare, nell'*Inferno*, luogo «dove la musica non potrebbe essere più assordante» (p. 163).

Per questo scopo, l'autore passa in rassegna i *loci* nei quali Dante scrisse di liuti (*Inf.* XXX, 49), cennamelle (*Inf.* XXII, 4) e corni (*Inf.* XXXI, 10).

[155] SEGRE 1999

Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.

All'interno del volume, sono proposte alcune riflessioni riguardo alla dimensione musicale della lirica italiana e alla compresenza di entrambe le costituenti musicali e poetiche nell'opera di Dante Alighieri.

Per questa via, l'A. ricorda la grande tradizione orale e mnemonica che accompagna la fortuna della *Commedia*, uno dei casi emblematici della diffusione capillare di un testo letterario attraverso canti che, pur «vivendo di variazioni», si distinguono dal repertorio popolare (p. 9). Nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, l'aneddoto della novella 114, nel quale Dante si sarebbe irritato perché un fabbro cantava la *Commedia* «come si canta uno cantare e tramestava i versi suoi, smozziando e appiccando», si pone come ulteriore testimonianza della massima diffusione del testo dantesco e della ricezione mnemonica cantata (e malamente improvvisata) entro tutte le classi sociali (p. 9).

Inoltre, l'A. dedica una breve ma ricca sezione alla «sostanza acustica» presente nei fenomeni testuali, «trascurata in genere dalla linguistica, ma ora in corso di rivalutazione» (p. 61). Già dal *Cratilo* di Platone, infatti, la naturalezza della lingua (*physis*) è considerata nella sua arbitrarietà (*thesis*) e i fenomeni di carattere acustico appaiono maggiormente percepibili e motivabili quando hanno un corrispettivo nella dimensione del significante. Ad esempio, il suono tipico della /u/ «viene frequentemente associato con le impres-

sioni del buio» (*Inf.* V, 28: «Io venni in loco d'ogni luce muto / che muggia»), mentre le sibilanti ricordano «immagini di velocità» (*Inf.* VIII, 13-14: «Corda non pinse mai da sé saetta / sì che scorresse via per l'aere snella»), in procedimenti compositivi dove è fatto largo uso della «forte valenza fonica» dell'allitterazione e dell'onomatopea (pp. 61-62). Dunque, anche in questo campo, intermedio tra testo, ritmo e suono, è indispensabile riconoscere il primato di Dante Alighieri.

[156] DE BENEDICTIS 2000

De Benedictis R., *Ordine e struttura musicale nella "Divina Commedia"*, Fucecchio, European Press Academic Publishing, 2000.

Il volume contiene la rielaborazione e la riedizione della tesi di dottorato discussa nel 1996: R. DE BENEDICTIS, *Musica e ordine musicale nella Divina Commedia*, tesi di dottorato, University of Toronto, 1996.

[157] LANNUTTI 2000

Lannutti M. S., «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*». *Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, «Studi Medievali», XLI (2000) 1, pp. 1-38.

L'A. esordisce studiando la classificazione del sapere medievale in sette arti liberali, nelle quali la musica costituiva una delle *disciplinae philosophorum* della *cognitio rerum* speculativa. In esse si consumava l'opposizione tra *contemplatio* e *operatio*

che lo stesso Boezio (*De institutione musica* I, 34) aveva formalizzato nella definizione di *musicus* (p. 2). L'A. si sofferma poi sulle *artes rithmice* che Mari aveva riletto alla luce del *De rhythmo dictamine* di Pietro di Insulella (p. 9), evidenziando le coincidenze tra i generi poetici con la struttura della strofe verbale e le caratteristiche dell'intonazione (p. 11).

Per questa via, non solo nell'antica *Doctrina de compondre dictatz*, ma anche nelle *Leys d'Amors* «i precetti sul corretto modo di realizzare i diversi generi poetici sono completati da precisi riferimenti al tipo di melodia che è più opportuno adottare» (p. 12). Nella canzone, in particolare, l'intonazione deve rispondere alla necessità di novità («E dona li so noveyl co pus bell poras», come trascritto nella *Doctrina de compondre dictatz*) e all'effettiva presenza della melodia («Partimen es questions ques ha dos membres contraris cant al compas e cant al iutiamet e cant al so, es semblans a tenso», come si legge nelle *Leys d'Amors*). L'A. procede poi con l'analisi dell'imponente formalizzazione poetica e musicale di Dante Alighieri, dove il *cantus*, cioè la melodia, è il primo elemento formale preso in considerazione (così, in *DVE* II X, 6: «satis hinc innotescere potest quomodo cantionis ars circa cantus divisionem consistat»). Poiché il termine *divisio*, riferito alla «cantus divisionem», indica la determinazione dei rapporti tra le componenti di un oggetto, questa divisione nella canzone «è per Dante non la semplice divisione delle parti della melodia rispetto alla lunghezza dei versi, ma una struttura proporzionale» (p. 15). Infatti, più avanti nel *De vulgari eloquentia*, Dante propone due differenti

strutture melodiche, l'una ininterrotta detta «oda continua sine iteratione modulationis» e l'altra strutturata in due sezioni legate dalla *diesis*.

Sono poi studiati ulteriori passi danteschi, dai quali emergono riferimenti spiccatamente musicali, soprattutto riguardo all'*oda continua*, che escludono la possibilità che Dante ignorasse il rapporto tra l'intreccio delle rime e la conformazione della strofe musicale (p. 22), confermati anche dal repertorio occitanico, dove «a circa la metà delle canzoni è associata un'*oda continua*» (p. 22).

Le ultime due sezioni del saggio sono dedicate ai concetti di *actio* e *passio*, *ars* e *poesis*. Per la prima coppia, l'A. richiama la riflessione di *DVE* II VIII, 4 sulla duplice natura della *cantio*, intesa come creazione, frutto di *scientia* e *instinctum* (*actio*) e all'esecuzione cantata o recitata (*passio*). All'interno della composizione poetica strutturata in *cantus divisio*, *artificium* e testo musicale, proprio l'intonazione diventa una delle possibili modalità esecutive (p. 24). Inoltre l'attività poetica nella teorizzazione dantesca è imprescindibile dalla *scientia*, poiché è una *fictio* «in cui interagiscono la *rethorica*, che è parte dell'*eloquentia*, e la musica che è essa stessa *scientia*» (p. 32).

[158] MURESU 2000

Muresu G., *L'inno e il canto d'amore («Purgatorio» II)*, «La Rassegna della letteratura italiana», CIV (2000) 2, pp. 5-48.

Il saggio, dedicato interamente a *Purg.* II, contiene alcune riflessioni ri-

guardanti la musica dantesca, a partire dal Salmo 113 *in exitu Israel de Aegypto*, fino all'intonazione "d'amore" di Casella.

In particolare, Dante descrive la figura dell'amico musico lasciandone il ritratto di un «personaggio [...] dai contorni quanto mai sfumanti, quasi totalmente privo di spessore biografico» (p. 24), confermato, peraltro, dalla mancanza di riferimenti alla sua persona nei manoscritti ad oggi pervenuti. L'unica testimonianza sufficientemente approfondita riguardo alla sua attività artistica è infatti il testo dantesco. In esso, la *suavitas* che Casella irradia non è, tuttavia, associabile al canto, ma, secondo l'A., è attribuita alla «sua semplice emissione verbale, [...] ben prima che lo spirito di esibisca nel canto» (p. 28).

Segue una breve sezione dedicata al tema "Dante e la musica", nella quale sono citati san Girolamo e Gregorio Magno, entrambi sostenitori di una liturgia priva della sensualità del canto (pp. 28-29). Dante invece credeva nel potere psicagogico della musica, tanto da dedicare alla questione l'intero paragrafo di *Conv.* II XIII, 23: «la musica è tutta relativa, sì come si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, de' quali tanto più dolce armonia risulta quanto più la relazione è bella». Per questa via, dopo una breve analisi del salmo 113, l'A. considera «infondata e inconsistente» la condivisa tendenza caricare di responsabilità troppo gravi la condotta di Casella: «non si vede, per esempio, come si possa mettere sullo stesso piano l'esibizione di Casella e il canto mellifluido intonato dalla femmina apparsa in sogno al pellegrino nel corso

della seconda notte sa lui trascorsa sulla montagna» (p. 34).

Infine, per completare l'indagine, l'A. studia i significati dell'incipit della canzone intonata da Casella. Se Dante poteva immaginare che il lettore conoscesse interamente il Salmo 113, non poteva supporre altrettanto per la propria canzone. Il valore semantico che riveste l'autocitazione dantesca è, dunque, ascrivibile al significato del solo *incipit Amor che ne la mente mi ragiona*, del quale è fornita una capillare analisi semiologica (pp. 35-44).

[159] RICHELMI 2000

Richelmi C., *Circulata melodia. L'armonia delle sfere nella "Commedia" di Dante*, www.users.unimi.it, 2000.

Dopo lo studio del concetto di armonia universale dall'Antichità al Medioevo, è proposta l'analisi di alcuni *loci* musicali della *Commedia*. Tra essi, il primo è *Par.* I, 76-81, dove «l'armonia che temperi e discerni» è evidentemente «espressione tecnica e musicale»: *temperare* indica l'«atto di accordare» mentre *discernere* farebbe riferimento alla discretezza dei numeri attraverso i quali, secondo i pitagorici, potevano essere stabiliti i rapporti numerici che strutturano lo spazio sonoro. Le fonti dantesche, dalla teoresi pitagorica al *De institutione musica* di Boezio fino ai trattati teorici dei secoli XII-XIII, risultano compenetrare fin dalla costituzione del modello cosmologico assunto per la *Commedia*, in parte ripreso dal *Somnium Scipionis* di Cicerone.

Inoltre, l'A. segnala l'importanza delle «quattro terzine musicali» di *Par.* XIV, 118-129, aperte da una similitudine tecnica ed esecutiva («E come giga e arpa, in tempra tesa / di molte corde») con «ricadute teoriche importanti» scandite dalle numerose occorrenze del verbo *intendere*, riferito alla scarsa comprensibilità ordine celeste e della sua *ratio* dipendente dal fenomeno musicale.

Il saggio conclude con alcuni riferimenti al binomio musica-amore, «i due termini del *Paradiso* dantesco» esplicitati anche attraverso strumenti ben differenti rispetto all'enunciazione dottrinale: «nella coreutica messa in scena nei cieli del *Paradiso* si dimostra la raggiunta sintesi tra le due immagini che disvelano l'armonia nascosta nel creato: la *concordia*, vera espressione della beatitudine celeste, e la *consonanza*, che ne diventa la ricaduta sul piano musicale».

[160] SANTARELLI 2000

Santarelli C., *La musica nella "Commedia" dantesca*, «Levia Gravia», II (2000), pp. 145-164.

Dopo una rapida escursione nella trattatistica musicale più diffusa nel Medioevo (Marziano Capella, Boezio e Agostino), l'A. segnala la natura numerica e proporzionale della musica, tipica della «moltitudo ad aliquid» che caratterizza le *artes* del Quadrivio al di fuori dell'aritmetica (p. 147). Sono poi studiate le forme musicali citate da Dante, attraverso una rassegna dei testi monodici liturgici raccolti nella *Commedia*, corredati da una veloce escursione tra i principali

«compositori» degli anni danteschi (pp. 148-150), e attraverso una sintesi dei passi nei quali si ritrovano allusioni alla danza o alle prassi strumentali (pp. 157-162).

L'articolo si chiude con alcuni rimandi alla tradizione musicale più tarda del poema dantesco.

[161] LANNUTTI 2001

Lannutti M. S., *Iacopone musico e Garzo doctore. Nuove ipotesi di interpretazione*, in *Iacopone da Todi*, atti del XXXVII Convegno storico internazionale. Todi, 8-11 ottobre 2000, a cura di Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo, Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2001, pp. 337-60.

L'indagine sul rapporto di Iacopone con la musica è il punto di partenza per una riflessione sulle competenze musicali comuni a ogni poeta del Medioevo. In Iacopone, infatti, «i riferimenti alla musica sono generalmente piuttosto rari, incidentali, svincolati dalla concreta prassi esecutiva», se non nel caso della lauda *O novo canto* (pp. 338-39). Per comprendere il ruolo della musica nella più ampia concettualizzazione teorica della poesia, l'A. studia i filoni teorici della trattatistica musicale medievale e cita il *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri. Tra questi filoni si riconoscono due indirizzi di ricerca ben distinti: il primo è incentrato sul suono e sui rapporti tra i suoni, mentre il secondo si focalizza sullo studio del *rhythmus* e del *metrum*, «che sin dagli albori

coincide con lo studio della versificazione» (p. 342).

Il punto di vista teorico e analitico che ne deriva permane anche nelle *artes vulgares* e, in particolare, nel *De vulgari eloquentia*. Dante dimostra di comprendere approfonditamente la differenza tra la struttura proporzionale della poesia e l'intonazione vera e propria: alla *cantus divisio* viene così giustapposta la melodia (*sonus, nota, tonus, melos*). Dunque, dopo aver scelto la struttura proporzionale, il poeta costruiva la strofe verbale che, in un secondo tempo, poteva essere intonata con una melodia *contraffatta* o di nuova composizione (p. 343). Il trattato dantesco «ci dimostra che al poeta lirico medievale era necessaria una competenza musicale per lo meno teorica»; per questa via, anche Iacopone doveva essere consapevole della «matrice musicale» della strofe verbale (p. 343).

Nell'ultima parte del saggio, l'A. cita inoltre il sonetto dantesco *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, nel quale ricorre il tema della «vestizione» musicale, e il sonetto di Niccolò de' Rossi *Io vidi ombre e vivi al paragone*, che contiene un nutrito elenco dei musicisti dell'epoca di Dante: Casella, Lippo e Scochetto (p. 353).

[162] MAINOLDI 2001

Mainoldi E. S., *Ars Musica. La concezione della musica nel Medioevo*, Milano, Rugginenti, 2001.

Solo a partire dal secolo XIX in Occidente rinasce l'interesse per le innovazioni musicali concepite durante Medioevo, senza però l'attenzione che gli studiosi

avrebbero dovuto rivolgere al valore metafisico dell'opera musicale. Il volume propone, dunque, di colmare questa lacuna negli studi musicologici e filosofici medievistici, strutturando uno studio riguardo all'intellettualità musicale del Medioevo e ai suoi fondamenti profondi, metafisici e simbolici.

L'indagine si articola in più sezioni, dedicate rispettivamente alla musica nella spiritualità cristiana, dalle origini alla riforma «gregoriana», alla trattatistica musicale, fino al dibattito tra *Ars Antiqua* e *Ars Nova* durante i primi decenni del Trecento. Un intero capitolo è dedicato alla disamina del sistema delle arti liberali (pp. 53-65), e alla definizione dei concetti di *ars, scientia* (riscontrabili anche in *DVE*) e *disciplina*. Sulla scorta del *De musica* di Agostino, la scienza del Medioevo prevede l'applicazione della *theoria* lungo l'intero percorso conoscitivo, suddiviso in *artes liberales* e *artes mechanicae* (pp. 55-56).

Il volume prosegue con una sezione dedicata ai trattati musicali medievali (suddivisi nelle due specialità degli *Harmonica* e dei *Rhythmica*) realizzati tra il primo periodo tardo-antico e il secolo XIV, quando la teoria evolse aprendosi sempre più alle innovazioni necessarie alla *practica musicae* (p. 83), seguita da un capitolo dedicato alle partizioni della musica in *mundana, humana* e *instrumentalis*, nonché alle caratteristiche qualitative e quantitative che contraddistinguevano il fenomeno uditivo (pp. 97-102). Infine, dopo alcune sezioni dedicate alla modalità, all'origine dei rapporti proporzionali che dominano l'arte, alla *potentia* della musica e alla sua funzione conoscitiva, l'A. analizza la *musica artificialis*, cioè la

musica intesa come arte, concepita in opposizione alla *musica naturalis* (p. 281), con i relativi strumenti e le relative figure professionali di *musicus*, *cantor*, strumentista, compositore (pp. 301-303), fino allo storico dibattito sull'*Ars Nova* già avviatosi con la *Docta Sanctorum Patrum* di Giovanni XXII, primo sintomo dell'«abbandono della pristina tradizione musicale [che] coinvolse l'intera Cristianità occidentale» (p. 322).

All'interno delle approfondite e ricchissime dissertazioni, indispensabili per comprendere qualsiasi aspetto armonico, ritmico e, in senso lato, musicale del Medioevo, l'A. cita la *Commedia* di Dante Alighieri sia per quanto concerne la natura trascendente e metafisica dell'esperienza uditiva, sia per quanto riguarda l'importanza che la conoscenza della disciplina musicale rivestiva nei *curricula* scientifici del tempo. Durante lo studio del rapporto tra luce e suono, «due aspetti primordiali della manifestazione del Verbo» (p. 22), ad esempio, è citato *Par. I*, 82-84, così come per il concetto di Armonia postulato da Agostino (*Par. I*, 76-78). Inoltre, è riscontrabile un riferimento diretto alla musica *divina*, *mundana* e *humana* nella *Commedia* durante l'analisi delle *partes* della musica (pp. 188, 260), nonché durante lo studio della natura ontologica del timbro sonoro (cfr. *Par. XIV*, 117-120: «E come giga e arpa, in temprata / di molte corde», p. 256).

Emerge, dunque, un'immagine completa dell'intellettualismo dantesco, permeato dalla spiritualità e dalla cultura filosofica e interdisciplinare tipica di tutto il Medioevo, la cui «distanza» dalla mentalità moderna «non ci permette di valuta-

re con facilità come ogni aspetto di una civiltà estesi sull'arco di dieci secoli abbia mantenuto una sostanziale aderenza a quella che fu la *visio mundi* arcaica e tradizionale propria della dottrina cristiana» (p. 15).

[163] MORTARA 2001

Mortara G., *Dante e la musica delle sfere*, «Sotto il Velame», II (2001), pp. 108-115.

Con un riferimento a Schelling, l'A. apre il breve saggio proponendo di analizzare i riferimenti storico-musicali presenti nella *Commedia* [F. W. J. VON SCHELLING, *Über Dante in philosophischer Beziehung*, Stuttgart-Ausburg, Sämtliche Werke, 1859], per proseguire citando ampiamente Arnaldo Bonaventura [↔ 7]. Tra le pagine dedicate a «quei passi che più appellano alla teorica dell'armonia delle sfere», l'A. segnala *Purg. XXX*, 91-93, *Par. I*, 70-84 e *Par. VI*, 124-126, citati insieme ad alcune sezioni tradotte del *Somnium Scipionis*.

[164] PERAINO 2001

Peraino J. A., *Re-placing medieval music*, «Journal of American Musicological Society», LIV (2001), pp. 209-64.

Nell'esteso saggio, che contiene numerose riflessioni riguardo alla ricerca musicologica medievistica, l'A. cita i più importanti trattati del Due-Trecento, compreso il *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri.

Insieme al *De musica* di Johannes de Grocheio, il lavoro dantesco è una delle prime opere teoriche del Medioevo che trattano sistematicamente di poesia e musica (p. 219). Anzitutto, in Johannes è rigettata la tradizionale divisione boeziana della musica (*mundana*, *humana* e *instrumentalis*) a favore della teorizzazione musicale di stampo aristotelico, mentre in Dante l'influsso di Boezio rimane più evidente. In secondo luogo, Dante chiarisce in modo più sistematico il significato dei lemmi tecnici adottati: *cantio*, ad esempio, indica la pura azione di creare un testo poetico che poteva essere intonato in un secondo momento con un'unica melodia eventualmente priva di ripetizione (*oda continua*). Come Johannes de Grocheio, anche Dante si riferisce alla *Physica* di Aristotele nell'identificazione degli elementi indispensabili per condurre l'analisi poetico-musicale (p. 229).

Nel riferimento ad Aristotele, entrambi riecheggiano anche l'idea platonica della lingua volgare, pur applicandola in maniera differente: Johannes costruisce un sistema di generi lirici e di generi liturgici interconnessi, mentre Dante realizza un sistema che Bachtin avrebbe definito "polifonico" (p. 230). Nel *De vulgari eloquentia*, infatti, si ritrova un dialogo serrato che oscilla tra differenti discipline, tra concetti generali e concetti particolari in rapporto induttivo e deduttivo reciproco.

Infine, l'A. schematizza le possibilità di configurazione del rapporto testo-musica che emergono dall'analisi dei canzonieri ad oggi pervenuti: si può avere una rima completa di parole e musica (con solo la prima strofe notata), un testo

poetico privo di intonazione musicale ma predisposto alla melodia, un testo lirico incompleto dotato di un'intonazione completa (con l'intera intonazione della prima strofe) oppure un testo poetico incompleto privo di intonazione musicale, ma con lo spazio scrittorio lasciato libero per la melodia (p. 234).

[165] PUCA 2001

Puca A., *Astronomia e "musica mundana" nella "Commedia" di Dante*, in *La Musica nel pensiero medievale*, a cura di M. Letterio, Ravenna, Longo, 2001, pp. 217-243.

Dopo una prima parte introduttiva riguardo agli studi già pubblicati riguardo alla *divisio scientiarum* nel Medioevo, che «con poche eccezioni [...] hanno escluso dall'indagine gli ultimi secoli del Medioevo» con il sorgere delle Università e la riscoperta degli scritti aristotelici, è affrontato lo studio del concetto di armonia cosmica, intesa come «fondamento dell'unità del sapere» che pervade l'intero impianto della *Commedia* (p. 218). Così, con numerosi riferimenti a M. PAZZAGLIA, *L'armonia come fine*, Bologna, Zanichelli, 1989, G. GORNI, *Lettere, nome e numero: l'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, 1990 e J. FRECCERO, *Paradiso X: The Dance of the Stars*, «Dante Studies», LXXXVI (1968), pp. 85-III, l'A. segnala il necessario riferimento alle teorie neo-platoniche per comprendere l'assetto armonico e ordinato dell'universo dantesco, nonché il confluire nel Poema dei coevi dibattiti cosmologici, da Nicola Trevet a Jacques de Liège, fino ai nume-

rosi commentatori di Aristotele. Le «due questioni» essenziali in tale dibattito sono di carattere matematico e fisico-acustico; la musica, dunque, era considerata sia come *proportio* legata al *numerus*, sia come fenomeno dipendente da una particolare realizzazione sonora (p. 219).

L'A. procede analizzando alcune delle principali fonti trattatistiche a riguardo, partendo dal *Timeo* di Platone, nel quale è descritta la creazione come un processo di scissione della monade in parti suddivise secondo la sequenza numerica che già comprendeva le consonanze di Pitagora, per poi analizzare il *De die natali liber* di Censorino, il *Commentum in Somnium Scipionis* di Macrobio e la tradizione teorica coeva a Dante (pp. 220-224).

«All'epoca di Dante, il sistema cosmologico aristotelico era stato rivisto ed espanso, per includere la considerazione di una terza componente nel moto apparente del Sole, legata al fenomeno della "processione degli equinozi"» (p. 226). Proprio il moto del Sole costituisce nella *Commedia* l'apice della *musica mundana* (Par. X-XIV), durante il quale è rappresentata una danza dei beati che riflette i movimenti dei pianeti secondo le indicazioni offerte in *Conv.* II III, 5 (p. 228).

Tuttavia, «per Dante, la *musica mundana* ha anche una realtà sonora» concentrata, come aveva intuito Pirrotta [N. PIRROTTA, *Dante Musicus: Gothicism, Scholasticism, and Music*, «Speculum», XLIII (1968) 2, p. 32], sull'episodio di Par. I, 76-84, dove la percezione del suono prodotto dal moto delle sfere è in dialettico confronto con le teorie diffuse negli ambienti accademici. La percezione cosmologico-musicale di Dante si avvicina

molto più alle teorie pitagoriche formulate *in primis* da Nicomaco di Gerasa nel *Manuale di Armonica* (p. 235), riprese poi da Cicerone nel *Somnium Scipionis* e, in parte, anche dal *De institutione musica* di Severino Boezio (p. 237).

Infine, l'A. conclude con uno stretto paragone tra il sistema aristotelico e quello dantesco: «per Aristotele gli effetti del suono dell'armonia celeste dovevano essere devastanti», per Dante, invece, «l'armonia celeste ha un potere vivificante» (p. 243).

[166] STENZL 2001

Stenzl J., *Gesänge und singende im "Purgatorio" von Dantes "Commedia"*, in *Fiori Musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, a cura di F. Seydoux, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 539-552.

Il contributo contiene alcune riflessioni riguardo alla salmodia liturgica nella *Commedia*, esemplificata da alcuni rimandi testuali alle sezioni musicali del *Purgatorio*. L'*Inferno*, infatti, è privo dei canti salmodici se non per l'eccezione di *Inf.* XXXIV, 1 «Vexilla regis prodeunt inferni / verso di noi; però dinanzi mira», una parodia del Salmo di Venanzio Fortunato *Vexilla regis prodeunt / fulget crucis mysterium* (p. 540). Ben differenti sono le esecuzioni musicali liturgiche del *Purgatorio*, il regno, frutto di una «mentale Revolution» [J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981], dove Dante può udire i primi riflessi dell'armonia uni-

versale e della «divina cantilena» di *Par.* XXXII, 97 (p. 543).

L'A. procede individuando alcuni episodi del *Purgatorio* che maggiormente rappresentano l'evolversi del canto liturgico all'interno della cantica: ad esempio, *Purg.* II, 43 con il Salmo *In exitu Israel de Aegypto*, cantato «ad una voce» poco prima dell'incontro con Casella (pp. 544-545), e *Purg.* V, 22 con il canto «verso a verso» del *Miserere*. Seguono in rassegna anche l'antifona *Salve Regina* di *Purg.* VII, 82, l'inno *Te lucis ante* di *Purg.* VIII, 13 cantato «dolcemente [...] per tutto l'inno intero» (pp. 546-547) e, infine, il *Te Deum* di *Purg.* IX, 139 cantato «in voce mista al dolce suono» come «quando a cantar con organi si stea; / che or sì or no s'intendon le parole» (p. 548).

Il problema che investe proprio l'episodio di *Purg.* IX riguarda non solo la modalità di intonazione dell'Inno, ma coinvolge anche l'effettiva identificazione degli *organi* che Dante paragona al canto del *Te Deum* (pp. 548-549). Se, infatti, la forma singolare *con organo* era già stata utilizzata da Guido d'Arezzo per indicare l'*organum* in quinta e in ottava (p. 550), la forma plurale del termine non risulta così diffusa. L'unica ipotesi che pare funzionare per spiegare i versi finali di *Purg.* IX rimane quella che intravede nel «cantar con organi» la prassi dell'*alternatim*, cioè l'alternanza del canto liturgico con l'organo nella forma del responsorio lungo tutta l'esecuzione del *Te Deum* (p. 552).

[167] ZIINO 2001

Ziino A., «*Ascoltiam con la mente / quelli angelici canti*». *Materiali per lo studio della laude del Due-Trecento*, in *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, a cura di F. Seydoux, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 605-631.

All'interno del saggio dedicato al repertorio laudistico dei secoli XIII e XIV, fitti sono i richiami alla dimensione musicale tipica della *Commedia* dantesca. Studiando, in particolare, la laude *Chanto celestiale / fu et somm' allegressa* tradata nel laudario pisano (Parigi, Bibl. De l'Arsenal, 8521), l'A. riconosce la forte tentazione nel rileggere alcuni termini (es. «accordansa», «discordansa») in chiave polifonica e associarli al primo verso della medesima laude: «tanta voce moltitudine / di note et suoni» (p. 606).

Benché, tuttavia, «neanche la presenza di termini quali “coro” o “suoni” sembra indicare l'impiego di pratiche polifoniche», l'A. segue la famosa tesi di Nino Pirrotta, secondo cui alcune citazioni dantesche nel *Paradiso* sarebbero incontrovertibilmente riferite alla prassi polifonica [= 62]. Vari sono gli indizi raccolti a riguardo: il termine *suoni*, anzitutto, «più che indicare un insieme di suoni in senso verticale e armonico [...] sembra essere piuttosto sinonimo di “canto” o “melodia”», la pratica della *contrafactio*, inoltre, lega indissolubilmente la laude con il repertorio polifonico profano. I temi comuni infarciti di lessico tecnico, soprattutto riguardo all'impossibilità per

l'orecchio umano di comprendere la musica celeste, sono comuni a Dante e sono pienamente riscontrabili in *Par.* XXIII, 97-100 (p. 609).

Un'ultima riflessione riguardo alla musica dantesca è dedicata alla presenza comune di numerosi *incipit* liturgici nella *Commedia* e nel repertorio laudistico (p. 626), dove le citazioni musicali hanno un significato simbolico e traslato, lontano dalla reale esperienza musicale dei laudesi (p. 631).

[168] BACCIAGALUPPI 2002

Bacciagaluppi C., *La dolce sinfonia di paradiso: le funzioni delle immagini musicali nella "Commedia"*, «Rivista di Studi Danteschi», II (2002) 2, pp. 272-333.

Il saggio contiene una sintesi di tutte le «immagini musicali» della *Commedia*, rilette a partire dagli strumenti presentati dall'autore lungo le prime sezioni: «il contesto teorico-musicale della *Commedia*» (p. 282), con la storicamente comprovata frattura tra *musicus* e *cantor* (p. 283) anche lungo il percorso di apprendimento delle arti liberali, le diverse definizioni di musica astraibili dai trattati musicali del periodo (p. 286) e la concezione filosofica permeante l'intera opera dantesca anche nei passi specificatamente musicali.

Per cercare di trattare *in toto* «le funzioni» degli episodi musicali nella *Commedia*, l'A. propone già durante l'introduzione alcune sintetiche argomentazioni riguardo alle testimonianze letterarie degli usi musicali danteschi (tra cui il

celebre *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio), rappresentativamente rappresentati dal verso «la dolce sinfonia di paradiso» di *Par.* XXI 59, dove sono riassunti «alcuni dei vari ruoli delle immagini musicali nel mondo figurativo della *Commedia*» (p. 279). Così, dopo una breve escursione attraverso i contributi recenti attorno al problema della dimensione musicale soprattutto riguardo al passo di *DVE* II VIII 6 sul rapporto tra *actio* e *passio*, l'A. cita l'episodio di Casella, esempio di «musica d'arte di tradizione orale» (p. 286), passando poi a considerazioni filosofiche riguardo alla natura della musica, già definita nel *De Musica* di Agostino come «scientia bene modulandi».

Il ritmo serrato delle argomentazioni porta poi l'A. a interpretare gli «organi» di *Purg.* IX, 140, il cui plurale «farebbe pensare [...] allo strumento» (p. 289), sempre lasciando aperta anche ogni seconda possibile interpretazione, talvolta suffragata da riferimenti agli antichi chiosatori e ad alcune fonti musicologiche più recenti.

In seguito (p. 296), fino alla conclusione del contributo è proposta un'analisi della «progressione della musica» lungo la *Commedia*, dalla quale traspaiono alcune attenzioni alle prassi polifoniche e mensurali «l'intera sequenza dei canti X-XIV, ambientati nel quarto cielo, inizia con una lode della Trinità (X 1-6). In quattro dei cinque canti della sequenza compare un riferimento alla *musica mensurabilis*» (p. 305), a causa della *plenitudo temporis* tipica del *Paradiso* che conferisce metro (dunque *mensura*) anche alla musica, «come nota con suo metro» (*Par.* XXVIII, 4-9).

Dunque, segnala l'A., «il principio generale che presiede alla distribuzione dei fenomeni acustici nella *Commedia* è una graduale progressione di complessità e armonia, analoga alla progressione della luce, articolata secondo coppie oppositive» (p. 332), fino al *Paradiso*, dove «la musica polifonica» diviene «nei canti del Sole [...] un'arte paradossale, che si fa immagine dell'unione mistica delle differenze» (p. 333).

[169] CAVALLINI 2002

Cavallini G., *Il canto II del Purgatorio e il rito di riconoscimento*, «Rivista di letteratura italiana», XX (2002) 1, pp. 9-23.

L'A. propone una sintesi delle questioni filosofiche ed estetiche che coinvolgono *Purg.* II, a partire dall'apparizione dell'angelo nocchiero fino a Casella e a Catone.

È dunque proposta, a partire da *Purg.* I, una rapida analisi dell'atteggiamento del «celestiale nocchiero» (p. 11), accompagnata da alcune altrettanto rapide osservazioni riguardo al Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto*, già citato anche in *Conv.* II I, 7, per giungere all'incontro tra Dante e Casella, «episodio tra i più affettuosi del Poema» (p. 13). In quell'occasione, la dolcezza dei due «amici di gioventù» si riflette direttamente sul *dulcis cantus* della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, intonata per consolare con la musica e con il canto d'amore l'anima turbata (p. 16).

Dunque, la psicagogia della musica (cfr. *Conv.* II XIII, 24) trova una perfetta «incarnazione» in Casella, «primo di una

serie di personaggi tra i compagni di vita e d'arte dell'autore» (p. 14). Eppure, segnala l'A., la prima generazione di chiosatori della *Commedia* era scettica nei confronti della possibile intonazione di una *cantio extensa*: «secondo l'Anonimo Fiorentino non c'era l'usanza di intonare canzoni morali», mentre «il Lana, l'Ottimo, Benvenuto da Imola e il Buti affermano l'opposto».

In chiusura al saggio, sono infine sintetizzati i «motivi [...] più importanti» del canto II: «la luce, la condizione di pellegrini, la corallità delle anime, il contrasto velocità-lentezza, il rito di riconoscimento, la nostalgia della giovinezza e il sentimento dell'amicizia, la dolcezza del canto e il rapimento della musica, il richiamo al dovere etico» (p. 20), tutti «temi» comuni al canto del «rito di riconoscimento». Per questa via «l'incontro di Dante con Casella si fonda su questo motivo per attingere un risultato profondamente poetico [...]che] può legittimamente avvenire alla luce dell'esperienza meno individuale e più corale che Dante sta maturando, della sua crescente consapevolezza e della sua coscienza che si fa sempre più vigile: progressiva, anche se faticosa e non priva di indugi» (p. 22).

[170] MAFFIA SCARIATI 2002

Maffia Scariati I., «*Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindì...*»: su un'intricata questione attributiva, «Studi e problemi di critica testuale», LXIV (2002), pp. 5-61.

Il contributo, interamente dedicato «all'annosa questione attributiva del *corpus*

di testi dell'anonimo detto "Amico di Dante", contiene numerosi chiarimenti riguardo all'identificazione del Lippo/Lapo citato più volte nella produzione lirica di Dante Alighieri.

Dopo una ricca sintesi degli studi sulla complicata questione, a partire dall'originale espressione "amico di Dante" coniata da Contini lungo l'analisi del sonetto doppio *Se Lippo amico, se' tu che mi leggi* [DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1995], l'A. mette in evidenza la necessità sentita anche da Michele Barbi, di riunire le molteplici e ipotetiche personalità dei Lippo/Lapo citati da Dante nell'unica identità di Lippo Pasci de' Bardi (p. 11).

Che si trattasse di un Lippo *musicus* ne sono prova, oltre al già citato sonetto dantesco (nel quale è richiamato, peraltro, il *topos* della *vesta* melodica della ballata *Per una ghirlandetta*), i nomi di musicisti che Niccolò de' Rossi affianca a Dante nel sonetto *Io vidi ombre e vivi al paragone*: Casella, Lippo e Scochetto, la cui "consistenza storica" è provata anche dalle rubriche di codici antichi, come il fededegno ms. Città del Vaticano, Bibl. Ap. Vat., 3214 (pp. 44-45).

L'A. procede così con la disamina di tutta quanta la questione attributiva, partendo da due «convinzioni profonde»: quanto detto dal servitore di monna Lagia nelle rime *Guido, i' vorrei che tu, Lapo ed io, Dante un sospiro messaggier del core, Se vedi Amore assai ti priego e Amore e monna Lagia e Guido ed io* trova conferme più persuasive nei testi di Lapo che nei testi dell'Amico di Dante; il «ragionar d'amore», inoltre, allude a una comunanza

di scrittura che è il motivo principale dello stare insieme dei tre personaggi (p. 24).

Per condurre l'indagine, sono proposte due sezioni distinte, ciascuna dedicata a una delle rime primariamente coinvolte nella difficile identificazione di Lippo: *Lo meo servente core* (pp. 31-38), la canzone inviata all'amico affinché fosse rivestita musicalmente (una possibilità che era parsa più che plausibile anche a Contini) e il sonetto *Se Lippo amico*, ossia il componimento inviato per accompagnare *Lo meo servente core* (pp. 39-41). Il motivo principale che ha portato all'accantonamento del significato musicale della *vesta* dantesca è anzitutto riconducibile all'allora innovativa (e ancor oggi memorabile) tesi del divorzio elaborata da Roncaglia, esposta in un articolo [⇐ 88] che nella sua epigrafe dimostra un significato ben più severo delle effettive conclusioni racchiuse nello studio (p. 39). Le rime *Lo meo servente core* e *Lontana dimoranza* potrebbero infatti essere state elaborate come «stanze musicabili» (p. 43); la loro struttura breve, costituita da endecasillabi e settenari avvicina entrambe le composizioni al genere del sonetto e al modello umile della ballata.

Nelle ultime pagine del saggio, l'A. analizza «la trama di corrispondenze intertestuali» tra la produzione lirica di Lippo e un cospicuo *corpus* di sonetti, che portano a comprendere il «denominatore comune agli scritti di Guido, Dante e Lapo» (pp. 53-60).

[171] SCHNEIDER-KLIEMT 2002

Schneider-Kliemt C., *Dante Alighieri*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von F. Blume und L. Finscher, VI, Basel-Kassel, Bärenreiter, 2002, coll. 390-395.

L'A. propone una breve ma completa sintesi delle principali sezioni musicali dell'opera dantesca e si sofferma, dopo una prima introduzione biografica, sul concetto di musica come arte del Quadri-
vino che Dante doveva aver conosciuto dallo studio dei trattati di Boezio, Agostino e Tommaso d'Aquino.

In particolare, sono segnalate le sezioni della *Commedia* più rappresentative, dalle numerose citazioni strumentali (es. *Par.* XX, 142), fino alle numerose danze descritte lungo la terza cantica, *cerchi*, *rote*, *carole* e *giri*. Per quanto riguarda *Purg.* II, l'A. segnala l'episodio di Casella come uno dei passi centrali per la comprensione del rapporto tra Dante e la musica, insieme alle sezioni teoriche del *De vulgari eloquentia* nelle quali sono illustrati i significati di *modulatio* «ossia la Musica», la melodia «oda» e di *poesis* come «fictio rethorica musicaque poita». Un'ultima breve riflessione, prima della sezione dedicata alla ricezione musicale più tarda della *Commedia*, è dedicata all'assimilazione della musica con il cielo di Marte in *Conv.* II XIII, 24.

[172] BENT 2003

Bent M., *Song without music in Dante's De vulgari eloquentia*, in «*Et facciam dolci canti*». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di B. M. Anolini, T. M. Gialdroni and A. Pugliese, Luc-ca, LIM, 2003, I, pp. 161-181.

«Given the importance of musical moments in the *Commedia*, why is the bibliography on Dante and music so small?». A questa prima domanda d'esordio, l'A. risponde facendo riferimento alle scarsissime testimonianze ad oggi pervenute di testi musicati coevi all'Alighieri. La penuria di fonti e la difficoltà nell'identificare le possibili prassi musicali che potessero essere diffuse ed eventualmente auspicate da Dante sono denunciate da B. facendo un riferimento testuale puntuale tratto da uno degli episodi musicali della *Commedia* più dibattuto: gli «organi» di *Purg.* IX, 144, intesi alla luce dell'*organum polifonico* o in virtù delle testimonianze offerte dalla storia organologica (p. 162).

Vi sono, tuttavia, anche ben altre problematiche che riguardano i modelli poetici scelti dall'Alighieri e illustrati nel *De vulgari eloquentia*. I due terzi delle rime dantesche sono costituiti da sonetti, mentre alle canzoni e alle ballate è riservato uno spazio marginale, dal quale rimane escluso il madrigale, uno dei primi generi musicati secondo il modello polifonico arsnovista a partire dalla metà del secolo XIV (p. 163).

Dopo una breve sezione dedicata ai modelli poetico-musicali del primo Trecento italiano (dal madrigale di Francesco

da Barberino, «rudium inordinatum concinium», alla ballata e alla *cantio extensa* di Antonio da Tempo), l'A. si sofferma sulla particolare terminologia musicale impiegata da Dante nel *De vulgari eloquentia*, soprattutto nella sezione dedicata alla *cantio*, il cui lessema fu sostituito da «amoroso canto» in *Purg.* II (pp. 164-165). Sono così illustrati alcuni dei lemmi più rappresentativi: *cantio* (con i relati termini *diesis* e *volta*), *modulatio*, *armonia*, *musica* e *oda*. Il primo di questi termini, *cantio*, può essere variamente interpretato come «the act of singing or declaiming», «a song or poem in general» o «a specific song or poetic form» (p. 172). Più problematica è la comprensione dei seguenti vocaboli, tra i quali *modulatio* «is central to late antique and medieval definitions of music» e fu tradotta da Botterill come «musical accompaniment» (p. 173), mentre *armonia* risulta legata alla scienza delle proporzioni, come lo stesso Dante chiarisce in *Convivio* II. *Oda* è forse il termine che con più sicurezza può essere ricondotto alle prassi musicali (p. 174), mentre rimane problematica la definizione generale di *musica*, citata insieme alla retorica («fictio rethorica musicaque poita», *DVE* II IV, 2), riguardo a cui l'A. è trova concorde con Stevens: «poema are musical constructs in words» (p. 176).

[173] MORTARA 2003

Mortara G., *Le invocazioni e i canti unisoni della Divina Commedia*, «Sotto il Velame», IV (2003), pp. 229-236.

L'A. propone in una breve rassegna i salmi e gli inni citati nella *Commedia*, al-

legando la trascrizione musicale del primo versetto di ciascuno (i testi in notazione quadrata sono tratti dall'*Antiphonale Monasticum*).

[174] MAHRT, 2004

Mahrt W. P., *Dante's Musical Progress Through the Commedia*, in *The Echo of Music: Essays in Honor of Marie Louise Gollner*, a cura di S. Blair, Warren, Harmonie Park Press, 2004, pp. 63-73.

L'A. analizza l'evoluzione musicale nella *Commedia* senza soffermarsi su ciascun episodio («it's also well-known that music plays important role in the *Commedia*» p. 63), ma porgendo attenzione ai più paradigmatici fenomeni uditivi descritti da Dante.

Nell'*Inferno* l'unico riferimento a una prassi musicale intonata è *Vexilla regis prodeunt inferni*, parodia dell'inno processionale di Venanzio Fortunato *Vexilla regis prodeunt, fulget crucis mysterium* (p. 64), anticipazione rovesciata della pervasiva salmodia purgatoriale. Il *Purgatorio*, infatti, si apre con un Salmo che Dante difficilmente scelse a caso: *In exitu Israel de Aegypto*, già citato anche nell'*Epistola* XIII a Cangrande e intonato in base alle strutture modali del *tonus peregrinus*. L'A. si sofferma, dunque, sulla natura di questo particolare tono salmodico esodale e pasquale basato su due sistemi modali, per cui «each half-verse descends by a fourth (B $\flat$ to F, G to D), and the overall descending motion, beginning with affective half-step (A-B $\flat$ -A), creates a striking progression through the verse» (pp. 65-

66); una struttura che, secondo alcuni dovette essere associata al *tonus peregrinus* nel periodo successivo alla produzione dantesca [cfr. R. ERBACHER, *Tonus Peregrinus: Aus der Geschichte eines Psalmtons*, Münsterschwartzach, Vier-Türme, 1971, p. 65].

L'ascesa al monte del *Purgatorio* è dominato dalle categorie musicali di Boezio (*musica mundana, humana e instrumentalis*) e la salmodia presentata da Dante talvolta rispecchia curiose evoluzioni modali, come nel caso dei tre salmi *Beati mundo corde*, *Beato pacifici* e *Beati qui per persecutionem*, disposti secondo «a remarkable sense of progress» (p. 69). Infine, il *Paradiso* si presenta come più elevato luogo musicale, dove le proporzioni perfette ripresentano la *musica mundana* attraverso artifici non paragonabili alla *musica humana* o a quella *instrumentalis* (p. 70). Spesso, infatti, «there is in *Paradiso* an intermittent cessation of music» che lascia spazio alla perfezione del silenzio (p. 71), dopo le numerose manifestazioni musicali nelle quali Dante ricorda anche le «relazioni gerarchiche delle voci nella musica polifonica» (p. 63), determinata, secondo l'A., dalle strutture contrappuntistiche (p. 71) che attualizzano la «relazione formale» tra salmodia e musica (p. 73).

[175] MONTEROSSO 2004

Monterosso R., *Appunti sulla musica in Dante*, «Lineatempo. Itinerari di ricerca storica e letteraria», I (2004), pp. 29-34.

Nel breve contributo è analizzata la funzione della musica nell'opera dantesca,

a partire dalla ricezione dei concetti musicali della trattatistica medievale.

Per indagare i significati profondi della musica di Dante è indispensabile riflettere sulla suddivisione e sui fini della musica nel Medioevo. Dal *De institutione musica* di Boezio fino ai trattati del Duecento, tutti i teorici concordano sulla natura della musica «in senso proprio» (vocale o strumentale): essa è «solo un aspetto di una più vasta visione d'insieme» in cui si materializzano armonia, melodia e ritmo (p. 30). Anche nella *Commedia*, pertanto, la «sensazione musicale [...] dev'essere intesa come sussidio a una più vasta visione» (p. 31); i canti del *Purgatorio* e del *Paradiso* non si esauriscono nelle prassi esecutive che essi testimoniano, ma dimostrano le «finalità d'indole trascendente» della poesia universale di Dante Alighieri (pp. 34-35).

[176] MORTARA 2004

Mortara G., *I canti polifonici nella Divina Commedia*, «Sotto il Velame», IV (2004), pp. 67-71.

L'A., sulla scorta delle indagini precedenti, propone una breve rassegna dei luoghi della *Commedia* nei quali Dante fa riferimento alla prassi polifonica.

Tra essi si segnala *Par. VIII*, 17-18 «in voce voce si discerne / quand'una è ferma e l'altra va e riede» già segnalata da Arnaldo Bonaventura [↔ 7] e Natalino Sapegno come manifestazione musicale discantistica con *tenor* fermo e *cantus* melismatico, la più chiara tra le citazioni musicali dantesche [DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno,

Firenze, La Nuova Italia, 1967, ad loc.]. L'A. ricorda poi *Par. X*, 139-148 con la similitudine dell'orologio, *Par. XXVIII*, 119-120 «suonando in tree / ordini di letizia onde s'interna», *Par. XXXI*, 4-5 e *Par. XXXI*, 130-135, con il coro di angeli festanti.

[177] TATEO 2004

Tateo F., *Retorica, matematica, musica: da Venere a Marte (Pd. XIV)*, in *Contesti della Commedia. Lectura Dan-tis Fridericiana (2002-2003)*, a cura di F. Tateo e D. M. Pegorari, Bari, Palomar, 2004, pp. 255-268.

L'A. propone un'interessante analisi interdisciplinare dei *loci* musicali della *Commedia* a partire da *Par. XIV*, il canto contraddistinto da una forte simbolismo mascherato «sotto un'osservazione che appare meramente decorativa» (p. 255). Il principale polo propulsore di tutto il canto, ma anche dell'intera *Commedia*, è la similitudine, «l'anima della poesia dantesca» che caratterizza anche le sezioni dottrinali più complesse, comprese quelle astronomiche e matematiche connesse alla scienza dei rapporti numerici e al loro pervasivo valore simbolico.

Per questa via, accanto al rapporto matematico che caratterizza la forma geometrica del cerchio, una delle unioni disciplinari più tipiche del sistema dantesco è quella tra retorica e musica, riscontrabile nell'intera struttura del *Paradiso* attraverso un'indagine diacronica e sincronica (dunque, narrativa e visiva) di tutto il poema (p. 257). La disposizione stessa della matematica al centro del trittico retori-

ca-matematica-musica dimostra la necessità della cooperazione artistica per la realizzazione del «testo armonizzato», al quale la scienza dei rapporti offre «la capacità di trasformare, mediante il ritmo, la parola in musica» (p. 258). Dunque, dopo le prime due arti del trivio (grammatica e dialettica), il trittico retorica-matematica-musica si pone in perfetta continuità con l'astronomia all'interno del complesso sistema elaborato da Dante nel quale a ciascun cielo corrisponde una disciplina e una divinità: il circolo del Sole, ad esempio, è identificato con Apollo, il «cantor dello Spirito Santo», e, in *Conv. II XIII*, 24, con la musica (p. 260).

Infine, l'A. dedica alcune brevi riflessioni allo schema chiasistico più volte impiegato nella *Commedia* per descrivere l'ordine universale scandito dal ritmo celeste, come nel caso di *Par. XIV*, 28-32, dove il chiasmo «diviene ritmo, ossia musica» (p. 263) e testimonia la profonda analisi concettuale e teologica operata da Dante (p. 264). All'interno di queste sezioni, la terminologia musicale risulta indispensabile per comprendere il sistema artistico perfezionato lungo il poema, dove, sulla scorta di *DVE II VIII*, 5, *melos* è usato con significato tecnico per indicare «il fraseggiare tipico della melodia» (p. 264), mentre *nota* è utilizzato sia per identificare i segni musicali, sia per raccogliere con un'unica parola chiave la duplice valenza vocale e musicale del *cantus* (pp. 266-267).

Per concludere, «la musica pura, non concettuale, esercita dunque sull'animo un effetto maggiore della poesia. La poesia è composizione di retorica e musica [...], ma la musica [...] è soltanto melo-

dia, cioè spirito, o meglio quell'unione indissolubile di spirito e carne che si avrà con la resurrezione» (p. 267).

[178] CAPPUCCIO 2005

Cappuccio C., *Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del "Purgatorio"*, «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VI (2005), pp. 35-80.

Il saggio è dedicato allo studio dei riferimenti musicali della *Commedia* incentrati sulla descrizione fenomenologica dell'ascolto musicale. Per condurre lo studio, prima di entrare nell'analisi specifica, l'A. sceglie di delimitare il *corpus* analizzato al solo Antipurgatorio, «luogo da sempre considerato ad alta densità melodica» (p. 36).

Rispetto al *Paradiso*, dove la musica è spesso inintelligibile, nel *Purgatorio* domina la monodia liturgica eseguita secondo la prassi del *cantus planus* (p. 37). Tuttavia, proprio nell'Antipurgatorio, alla monodia liturgica (*In exitu Israel de Aegypto*) è affiancata il canto monodico profano di Casella, che intona la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*. Questo «esempio eloquente» mette in luce tre principali argomenti riguardo alla dimensione musicale della *Commedia*: la relazione tra poesia e musica, il rapporto tra musica sacra e musica profana, gli effetti psicologici della musica (pp. 40-41).

Riguardo al terzo aspetto, ossia l'*affectio* scaturita dall'intonazione di Casella, l'A. propone un'analisi di uno dei punti cardine del *De institutione musica* di Severino Boezio: il concetto di *musica*

humana (pp. 46-61). Questa tipologia di musica deputata alla regolazione dell'equilibrio interiore dell'individuo può infatti spiegare facilmente l'*ethos* modale e, più in genere, l'*ethos* dell'intera disciplina, ossia la capacità di «trarre a sé gli spiriti umani» (*Conv.* II XII, 24). Nel commento di Benvenuto da Imola, tuttavia, il concetto scolastico di *voluntas affectionis* è sostituito, nel caso del canto di Casella, dalle *passiones amoris*, «qui cantus solebat sedare» (p. 61). Si tratta, cioè, di un'intonazione che non corrisponde agli ideali di *musica bene morata* e che, come tale, è soggetta al rimprovero di Catone (pp. 64-65).

[179] MASTROMATTEO 2005

Mastromatteo F., *Tra verbo e suono*, in *Dante in Lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 215-216.

Il brevissimo contributo propone in estrema sintesi alcune delle considerazioni indispensabili per lo studio degli episodi musicali della *Commedia*. Infatti, «esiste un intreccio fatto di suggestioni ma anche di concreti riferimenti che lega la *Commedia* all'arte dei suoni» per il quale risulta praticamente impossibile negare «una particolare sensibilità musicale dantesca» (p. 215).

Il «trasumanar», segnala l'A., potrebbe essere comprensibile proprio grazie a un riferimento musicale, vista la sfuggevolezza delle parole. Con il canto di Casella in *Purg.* II, inoltre, Dante conferisce dignità artistica alla musica, rileggendo, fino al canto di San Bernardo, il pensiero

di Agostino (*De musica*), frammisto con le nuove configurazioni ritmiche offerte dall'*Ars Nova* (p. 216).

[180] NIEMÖLLER 2005

Niemöller K., *Dimensionen von Musica zur Zeit Dantes zwischen Religion, Wissenschaft und töender Kunst*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXIX–LXXX (2005), pp. 173–97.

L'A. esordisce con una breve rassegna di contributi in lingua tedesca sul tema "Dante e la musica", proponendosi l'obiettivo di indagare il valore della disciplina musicale al tempo di Dante.

Dopo il tradizionale riferimento al *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio (p. 175), è presentata l'analisi di alcuni dei trattati musicali medievali più fortunati: la *Musica* di Aribio Scholasticus, il *De musica* di Johannes de Grocheio, fino al *Pomerium* di Marchetto da Padova, arricchiti da alcuni riferimenti ai manoscritti liturgici del tempo (pp. 176–79). Il saggio contiene inoltre uno studio sulla musica liturgica del *Purgatorio* (p. 178), corredato dalla disamina di alcune delle prassi esecutive citate da Dante. In particolare, l'A. segnala la prassi vocale dell'*organum* (p. 180), ben distinta nella *Commedia* dal canto accompagnato con l'organo (strumento musicale). A tal proposito, entrambe le occorrenze *organi* di *Purg.* IX, 144 e di *Par.* XVII, 44 dovrebbero essere interpretate nello stesso modo: entrambe, cioè, dovrebbero riferirsi all'organo–strumento (*organa*) e non all'*organum* vocale dell'*Ars antiqua* (p. 189).

L'A. completa l'analisi con alcuni riferimenti ai trovatori citati da Dante nella *Commedia* (Arnaut Daniel, Folquet de Marselha e Bertran de Born) e al parallelismo tra la concezione cosmologica–disciplinare che Dante riassume in *Conv.* II e la struttura musicale della volta celeste illustrata da Aribone (p. 184).

[181] SEBASTIO 2005

Sebastio L., *Lettura di una rima dantesca: «Se Lippo amico se' tu che mi leggi»*, in *Dante in Lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 171–194.

L'A. propone una *lectura* del sonetto rinterzato destinato all'amico Lippo Paschi de' Bardi (p. 171), «al quale Dante chiede un accompagnamento musicale» per *Lo meo servente core*.

Gli aspetti analizzati durante la *lectura* sono molto vari, a partire dalla modalità di matrice guittoniana con la quale Dante si rivolge a Lippo (la cui amicizia rispecchia anche «la nozione civile» del rapporto amicale comune a Cavalcanti), fino alla *salutatio* tipica di questa rima. La scelta formale di un sonetto rinterzato rimanda alla categoria di «componimenti leggeri» che Dante aveva descritto nel *De vulgari eloquentia* insieme alle «canzoni che mescolavano stile tragico e stile elegiaco secondo il canone linguistico e tematico che aveva preso le distanze dai guittoniani» (p. 181).

Il saluto amicale che apre il sonetto è comune anche a *Sonetto, se Meuccio t'è mostrato* (LXIII), dove, oltre al caloroso saluto, è riproposta anche la modalità di

dialogo tra l'autore e la "preziosa composizione" riccamente ornata (p. 179). «La personificazione della composizione poetica non era fatto originale in assoluto», segnala l'A., «la chiusa della canzone o della ballata, il congedo o 'tornata', era di norma il congedo dell'autore dalla sua composizione: largamente usato dai siciliani trova in Guittone accenti accorati in *Sì mi distringe forte*» (p. 178), anche se diventerà uno stilema tipico del Dolce Stil Novo e, in particolare, diffusissimo in Dante». Tra i principali componimenti danteschi accomunati dal largo uso della personificazione secondo il modello guittoniano si riconoscono: *Donne ch'avete, La dispietata mente, che pur mira, Io sento sì d'Amor la gran possanza, Io son venuto al punto de la rota, Amor, tu vedi ben che questa donna, Così nel mio parlar voglio esser aspro*, fino al doppio congedo di *Tre donne intorno al cor* (p. 178).

Per quanto riguarda, invece, la questione della "vestizione" del componimento, l'A. è più favorevole ad accogliere l'idea che con la richiesta di una *vesta* «Dante chieda un accompagnamento musicale» (p. 171). «La qualità del destinatario, amico e musico, e la richiesta non si possono non supporre condizionanti la scrittura dell'Alighieri, la quale dovette essere particolarmente sorvegliata, e allusiva al *background* culturale comune» (*ibid.*), in modo da permettere il "completamento" dell'*actio* poetica a causa dell'«insufficienza della parole che hanno bisogno della 'vesta'» (p. 175).

[182] CARDUCCI 2006

Carducci N., *Quando l'ispirazione si fa canto. Poesia come musica nella "Commedia" di Dante*, «Apulia», II (2006).

Il contributo contiene una sintesi dei principali "problemi musicali" danteschi, a partire dal concetto di interdisciplinarietà dantesca, fino alla più tradizionale descrizione del *climax* musicale della *Commedia*.

Dopo una prima sezione introduttiva, l'A. suddivide il saggio in tre sezioni, ciascuna dedicata a una delle tre cantiche della *Commedia*.

[183] CIABATTONI 2006

Ciabattori F., *Dante's Organa: the Comedy from Unholy Racket to Sacred Music*, «Italian Quarterly», XLIII (2006), pp. 5-23.

Il contributo contiene un'analisi degli episodi musicali polifonici della *Commedia*, a partire dagli *organa* di *Purg.* IX, 136-139 (p. 5).

Citando alcuni lavori di Gian Roberto Sarolli [↔ 78], di Denise Heilbronn [↔ 94] e di Raffaello Monterosso [↔ 71], l'A. dimostra la natura prettamente strumentale degli *organi* di *Purg.* IX. Essi completano il panorama musicale purgatoriale con una manifestazione della *musica instrumentalis* tratta dal *De institutione musica* di Boezio, appartenente però ad entrambe le categorie di *musica naturalis* e *artificialis* (p. 6).

Per questa via, secondo l'A., la particolare e contrastante associazione tra «il

primo tuono» e «il dolce suono», entrambi prodotti durante l'ascolto del *Te Deum* con il suono d'organi (*Purg.* IX, 139-141), sarebbe riconducibile alla tradizione teorica avviata da Isidoro da Siviglia e Casiodoro, avvallando la tesi di Michele Barbi, secondo cui entrambe le espressioni sarebbero riferite all'acre *ruggiò* di cardini prodotto dal movimento della porta del Purgatorio [↔ 23].

Dopo queste prime riflessioni, l'A. procede con lo studio dei più importanti *loci* musicali della *Commedia*. Numerosi sono i riferimenti alla polifonia durante la descrizione della processione avviata nel Paradiso terrestre, nonché durante la dissamina delle «tempre» di *Purg.* XXX, 91-94 (un'allusione, secondo l'A., alla polifonia). Così, anche nell'udire voci distinte di *Par.* VIII, 16-18 potrebbe ritrovarsi un ulteriore riferimento all'*organum* a due voci «diffuso nella liturgia italiana del secolo XIII» (p. 15), testimoniato già dalla «dolce armonia da organo» di *Par.* XVII, 43-44 (p. 16).

Infine, l'A. conclude con alcuni riferimenti al *Cantico dei Cantici* e al riflesso dell'armonia celeste (*musica mundana*) sull'uomo, sulla *musica instrumentalis* e sul concetto di «amore» comune alla poesia dello Stilnovo e alle «poetiche trobadoriche» (p. 17).

[184] FUBINI 2006

Fubini E., *Dalla bolla di Papa Giovanni XXII al 'dolce suono' dantesco: la crisi della tradizione teorica medievale*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXXIV (2006), pp. 185-195.

A partire dall'indispensabile ruolo rivestito dall'*Ars Nova* nella storia della musica e nel possibile avvio di un'estetica rinascimentale (p. 185), l'A. propone un'indagine riguardo all'autonomia della musica, riecheggiando Agostino, *De musica* IX (p. 187).

Proprio a partire dal secolo XIV la musica acquisisce lo *status* autonomo con la nascita del dibattito tra i sostenitori dell'*Ars Antiqua* e gli innovatori dell'*Ars Nova*. Basti far riferimento alla *Docta Sanctorum Patrum* di Giovanni XXII (1322), una preziosissima testimonianza del profondo conflitto non solo estetico, ma anche filosofico, tra una concezione eteronoma e una concezione autonoma della musica (p. 189). Essa contiene numerosi riferimenti alle «nuove» prassi vocali «composte da brevi e semibrevi» che «inebriano le orecchie e non curano gli animi» (p. 190), prendendo le distanze dalla produzione teorica di Johannes de Muris, fautore dell'*Ars Nova* con Philippe de Vitry e convinto sostenitore della qualità sincretica dell'arte musicale (p. 191).

Tra le testimonianze letterarie che contengono una descrizione dell'inebriante «diletto» prodotto dalla musica, vi sono, oltre al *Remede de fortune* di Guillaume de Machaut, anche il *Trattello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio e le opere di Dante Alighieri.

Quest'ultimo, in particolare, dedicò alcune indispensabili riflessioni alla capacità della musica di «trarre a sé gli spiriti umani» sia nel *Convivio*, sia nel *De vulgari eloquentia*, lasciando alla *Commedia*, nell'episodio di Casella (*Purg.* II), la più suggestiva descrizione della qualità della musica del tempo (p. 193).

«Musica e poesia sono due arti che hanno sempre presentato una sottile ambigua complicità non priva tuttavia di forti tensioni» (p. 195) che, conclude l'autore, poterono trovare una vera fusione solamente dopo il riconoscimento dello *status* artistico autonomo della musica, che, non assoggettandosi alla poesia, poté «fondersi [...] e integrarsi con il flusso del discorso verbale, con la musicalità dei versi del poeta» (*ibid.*).

[185] LA VIA 2006

La Via S., *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Bologna, Carocci, 2006.

Il volume è interamente dedicato allo studio del rapporto tra musica e poesia, con particolare predilezione per le forme musicali intrinsecamente presenti in una lingua e nelle composizioni poetiche con essa realizzate.

Già nella prima sezione *Natura patogenica e logogenica del canto*. «Musicalità intrinseca della parola, l'A. traccia un profilo esaustivo e riccamente corredato di fonti per lo studio della musica per poesia. A tal proposito, le variabili necessarie per comprendere l'intera configurazione musicale della poesia, oltre alla duplice dimensione spazio-temporale, il timbro «o colore del

suono vocale», sono l'intensità o volume, la melodia o intonazione (prodotta dalle frequenze sonore dispiegate nel tempo) e il ritmo (inteso come configurazione complessiva delle durate di ciascun suono, sulla scorta delle storiche indagini di F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris, Payot, 1922 e dei concetti teorici di E. POUND, *Literary Essays*, London-New York, Faber & Faber-New Directions, 1954). Pound aveva elaborato alcune definizioni indispensabili per gli studi letterari, a partire dal lemma *melo-peia*, utilizzato per indicare l'intrinseca proprietà del linguaggio poetico di caricare le parole «con qualche qualità musicale, che condiziona la portata e la direzione di quel significato». L'intrinseca unione di poesia e musica risulta costituita, dunque, da molteplici varianti a più livelli da cui, come aveva chiarito Jorge Luis Borges, solo i più abili poeti possono far scaturire una lirica «varia ed emotiva», invece di «una musica monotona e fine a sé stessa» (p. 29). «In Dante, come in Shakespeare, la musica segue le emozioni. L'intonazione e l'accento sono ciò che conta di più, ogni frase deve essere letta e viene letta ad alta voce» [J. L. BORGES, *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2001, pp. 112-113].

A partire da queste considerazioni, durante le capillari analisi metrico-ritmiche, storiche e letterarie, l'A. offre un profilo sintetico del rapporto tra poesia e musica in Dante Alighieri, spesso rapportandolo al panorama moderno e contemporaneo. Emerge, così, un profilo dantesco «appassionato cultore di musica e in particolare del canto trobadorico» (p. 143), che spesso richiedeva una degna «veste»

musicale per le sue *pulcelle nude* e che sempre riusciva ad affascinare i musici coevi, come il dolce canto di Casella in *Purg.* II, 106-119, del quale non è pervenuto alcun testimone manoscritto notato né per quanto riguarda l'uso di intonare ballate, né per quanto concerne l'intonazione delle più complesse canzoni (*ibid.*). Come aveva già sostenuto Nino Pirrotta, anche nel *De vulgari eloquentia* «traspare che per Dante la parola poetica è già musica» [N. PIRROTTA, *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, p. 27], attraverso la scelta dei timbri vocalici e consonantici, attraverso il ritmo conferito ai versi e alle rispondenze delle rime nella stanza (pp. 143-144). Le consuetudini musicali dantesche sarebbero dunque prossime a quelle associate alle composizioni trobadoriche «esplicitamente destinate al canto» (p. 156).

È da segnalare anche la sezione *Dalla musica alla poesia? "Contrafactum versus" "musica per poesia"* dedicata all'espressione stessa di *musica per poesia* intesa come «una lettura musicale il più possibile chiara e rispettosa dei valori verbali» di un testo poetico (p. 158) che spesso si presta ad acquisire un'accezione denotativa «sul piano della forma poetico-musicale» (*ibid.*). Prima di distinguere tra «poesia per musica» e «poesia pura in musica» l'A. avverte: solo la musica «concepita fin dalle premesse per essere «posta in poesia» può essere definita *musica per poesia*; è molto raro trovare composizioni musicali fini a se stessa; «non bisogna confondere la precedente categoria astratta con un terzo e ben più rilevante livello tipologico, universalmente associato al termine *contrafactum*» (p. 159).

[186] MORTARA 2006

Mortara G., *I canti monodici nella "Divina Commedia"*, «Sotto il Velame», VII (2006), pp. 129-134.

L'A. propone una sintetica analisi riguardo alla monodia nella *Commedia*, a partire dal canto di Casella in *Purg.* II, già secondo Arnaldo Bonaventura «l'esempio che primo troviamo e che è il più bello e il più tipico» [↔ 7].

Per illustrare l'incontro tra Dante e il musico ipoteticamente fiorentino, l'A. cita, come più rappresentativi, il commento di Benvenuto da Imola e le *recolleste* bolognesi (nel saggio attribuite ancora a Talice da Ricaldone), dai quali risulta «quanto Dante amasse la musica e la considerasse una delle arti predilette» (p. 131). In particolare, nelle *Recolleste* si ritrova un accenno alla problematica congettura sull'origine fiorentina o aretina di Casella («secondo alcuni fu fiorentino, secondo altri d'Arezzo»), poco considerata da Benvenuto: «fuvvi un certo suo fiorentino per nome Casella, famoso cantore ai tempi di Dante» (p. 130).

La restante parte del contributo è dedicata ai canti monodici delle anime del *Purgatorio*. Sono selezionate le sezioni musicali di *Purg.* XXIX-Par. XXIV, con particolare attenzione nei confronti della monodia udita da Dante nel Paradiso terrestre dopo l'incontro con Matelda (pp. 132-133).

[187] CASADEI 2007

Casadei A., *Il titolo della “Commedia” e l’Epistola a Cangrande*, «Allegoria», LX (2007), pp. 167-181.

Benché il contributo non tratti strettamente delle questioni musicali inerenti alle opere di Dante Alighieri, lo studio in esso contributo risulta di grande importanza per quanto riguarda la definizione di *Commedia* e della sua *forma tractatus*.

I primi due passi danteschi nei quali è citato «il titolo del poema» sono *Inf.* XVI, 128 («per le note / di questa comedia, lettor, ti giuro») e *Inf.* XXI, 2 («altro parlando / che la mia comedia cantar non cura»), entrambi arricchiti da lemmi dal significato più o meno figuratamente musicale.

A partire dalla prima cantica si sviluppano rimandi e raffronti tra la *Commedia* e l’*Eneide* riguardo all’«impegno autoriale» tra il comico dantesco e il tragico virgiliano che lasciano trasparire una ben precisa posizione nei confronti dei generi poetici. «Dante conosce il titolo consueto del capolavoro di Virgilio, ma quando glielo fa nominare ricorre al termine che ne indica non l’apparenza sensibile, ma l’essenza, cioè la sua cifra stilistica profonda; viceversa, quando sarà Stazio a parlare dell’opera virgiliana, il ricordo andrà al testo concretamente letto» (p. 168). Dunque, secondo l’A., anche per la *Commedia* oltre all’indicazione di genere poteva essere previsto un titolo differente, del quale Dante dà prova scrivendo di «poema sacro» in *Par.* XXV, 1. Inoltre, passando in rassegna gli studi riguardo all’*Epistola* XIII a Cangrande, nella quale, oltre alla probabile divisione della lettera in una se-

zione d’autore e un ampliamento più tardi, vi sono alcuni «aspetti poco rassicuranti» (p. 175) sia riguardo alla datazione (p. 176), sia riguardo al concetto stesso di «comedia», al quale non sono attribuiti da Dante i particolari significati innovativi che si potrebbero ricavare da *Inf.* XVI, 128 e XXI, 2.

Infine è proposta una ricostruzione delle dinamiche che portarono alla “presunta formalizzazione” del titolo *Commedia*: «una volta che i copisti o i primi interpreti ebbero ricavato dai passi dell’*Inferno* «il presunto titolo», solo pochi poterono «afferrarne il valore specifico, cosicché in molti tentarono quasi subito di trovare appoggi nelle poetiche correnti. E il poema dantesco diventò, non per volontà dell’autore, *Commedia* o *Comedia*» (p. 174).

[188] ROSSELL – LANNUTTI – SABBAINO 2007

Rossell A., Lannutti M. S., Sabbaino D., *De nuptiis musicae et carminis. Sulle tracce di una tradizione sommersa*, «Il saggiautore musicale», XIV (2007) 2, pp. 369-403.

La discussione, relativa al volume *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi. Cremona 19-20 febbraio 2004, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, trae origine da «una reflexión sobre numerosas afirmaciones acerca de las relaciones texto/música en la literatura medieval» (p. 369) e si espande alla disamina della tesi del divorzio tra

poesia e musica nella lirica italiana delle Origini [⇐ 88].

Durante i numerosi rimandi a Roncaglia contenuti nella prima sezione, è citato anche il *De vulgari eloquentia*. In esso pare che musica e poesia siano citate come riferimenti esclusivamente teorici (p. 381), contrariamente a quanto affermato da J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen* cit.

Dopo la prima parte dedicata alla recensione del volume *Tracce di una tradizione sommersa*, Lannutti e Sabaino rispondono alle «precomprensioni» poste da Rossell, alle quali replicare «per il tramite della medesima via, ossia riprendendo e controbbattendo alcune sue affermazioni circa metodi e contenuti che a nostro modo di vedere sono stati o scarsamente compresi o completamente fraintesi» (p. 389). A tal proposito, proprio riguardo alla tesi di Aurelio Roncaglia più volte ripresa nella prima sezione, si segnala che i tre punti fondanti del “divorzio” (il vuoto di testimonianze manoscritte profane; la diversa formazione degli autori, chierici in Occitania e giuristi alla corte federiciana; la rarità dei riferimenti alla musica nei componimenti lirici italiani rispetto a quelli provenzali) possono essere superati grazie a tre considerazioni: è necessario spostare l'attenzione al sistema dei generi e alle peculiarità di tradizione e produzione della lirica romanza, il vuoto di testimonianze musicali non è una prova a causa dell'opzionalità della notazione musicale e anche in Provenza, dopo la prima generazione di trovatori, i riferimenti alla musica diventano letterari e diminuiscono drasticamente (p. 391).

L'atteggiamento critico di Rossell nasconde così un'«ansia antipositivista e la posizione dichiaratamente “oralista”» che spiega il fraintendimento «di alcune espressioni di Sabaino e [la loro rilettura] come dichiarazioni apodittiche di pensiero assoluto laddove esse esprimono invece – e in maniera palese – logiche e significati assolutamente contestuali» (p. 392).

Dopo le ulteriori e numerose osservazioni riguardo agli interventi di Lannutti e Vela, gli autori dichiarano il loro accordo nei confronti degli scritti di Schulze e del contributo dello stesso Rossell riguardo alle tecniche imitative e intertestuali nella lirica galego-portoghese [A. ROSSELL, *Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese*, in *La lirica galego-portoghese: studi di metrica e musica comparata*, a cura di P. Canettieri e C. Pulsoni, Bologna, Carocci, 2003, pp. 167-79], benché non si possa escludere la possibilità di richiami intertestuali attraverso il testo musicale. «L'impiego di una melodia legata a un altro componimento, a nostro avviso, potrebbe anzi essere un modo per stabilire un rimando intertestuale anche prescindendo dall'imitazione metrica» (p. 400).

[189] CAPPUCCIO 2008

Cappuccio C., *Quando a cantar con organi si stea* (*Purg. IX, 144*). *Riflessi danteschi della polemica contro la polifonia?*, «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VIII (2007), pp. 31-63.

Il saggio è dedicato allo studio di «un verso del *Purgatorio* particolarmente complesso e problematico dal punto di vista dell'interpretazione musicologica»: «quando a cantar con organi si stea» (*Purg. IX, 144*).

In avvio, l'A. dedica un primo capitolo (pp. 32-47) alla «polemica musicale trecentesca contro l'*Ars nova*» che dovette essere estranea a Dante Alighieri. I numerosi riferimenti alla musica «impediscono di pensare che Dante potesse avere una qualche forma di preclusione verso le nuove tecniche di composizione a più voci» (p. 32). Tra i nodi centrali del problema esegetico e musicologico che riguarda le opere dantesche, l'A. identifica «la scarsa attenzione alla parola cantata», «la tendenza al melisma virtuosistico» e «la critica ideologica alle finalità dell'espressione musicale» (p. 38).

Una prima risposta a tali problemi emerge dalla seconda sezione del saggio nella quale, entrando nel vivo della questione lessicale di *Purg. IX, 144*, è proposta la distinzione semantica tra i lemmi latini *organum* (polifonia vocale) e *organa* (strumento musicale) già studiati da Montessoro [⇐ 71]. L'A. prosegue citando le discordanti interpretazioni dei più antichi commenti alla *Commedia* (Iacomo della Lana tra i primi), che ulteriormente complicano il problema interpretativo. «Le

‘voci’ e il ‘cantare’ costituiscono una perifrasi per indicare l'esecuzione musicale (le singole voci che partecipano al canto) in cui l'espressione *cantare* potrebbe valersi di un uso simile a quello già rilevato per il sintagma *dolce suono*» (p. 55), contraddistinto da una *dulcedo* simbolica che «collega all'ambito concettuale della musicalità» (p. 53).

Inoltre, la «disgiunzione» dei due termini «dolce suono» e «canto» potrebbe essere prova della natura monodica e corale del *Te Deum* udito «con dolce suono» in *Purg. IX*; «a causa sia della distanza che lo separa dalla fonte sonora che della non completa apertura della porta Dante-personaggio percepisce la melodia a momenti alternati», in un'esecuzione musicale ipoteticamente polifonica (p. 56). In ogni caso, comunque, sia che si propenda per un'interpretazione vocale degli *organi* di *Purg. IX, 144*, sia che si faccia riferimento a una «concreta tecnica compositiva», «in entrambi i casi si tratterebbe di un'esecuzione polifonica» (p. 59).

[190] CATELLI 2008

Catelli N., *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti* (*Par. X-XIV*), «L'Alighieri», XXXII (2008), pp. 119-138.

A partire dalla rota del Sole (*Par. X-XIV*) il moto celeste si trasforma in movimento umano e, soprattutto nella danza dei Sapienti, la *concordia omnium* trova perfetta rispondenza in una struttura coreutica ordinata e circolare, che riassume le ampie teorizzazioni teologiche e scientifiche, morali e letterarie (p. 120).

Le due terzine di *Par. X*, 76-81 dimostrano proprio le grandi possibilità artistiche offerte da questo movimento: «Poi, sì cantando, quelli ardenti soli / si fuor girati intorno a noi tre volte, / come stelle vicine a' fermi poli, / donne mi parver, non da ballo sciolte, / ma che s'arrestin tacite, ascoltando / fin che le nove note hanno ricolte», soprattutto, come segnala C., nella chiosa di Vincenzo Borghini (Firenze, Bibl. Moreniana, ms. Bigazzi 42, f. 191v): «dimostra l'uso delle ballate, nelle quali quella che guida il canto dice la prima stanza ferma» (p. 121). Dunque, la prima triplice rotazione corrisponde al primo movimento della ballata, seguito, nel passo dantesco, dalla sospensione della danza e dal mantenimento della figura costituita dalla disposizione coreografica dei corpi. Poco dopo, una seconda lenta rotazione da parte di una seconda cerchia di spiriti sapienti «si accorda quanto a movimento e canto» e procede con un terzo moto circolare dopo l'interruzione di san Bonaventura (*Par. XIII*, 13-21), concludendo la danza solo ad inizio canto XIV. «Se la similitudine di *Par. X*, 79-81 accostava il primo triplice movimento della danza alla ripresa della ballata, [...] si potranno riconoscere nelle tre successive rotazioni singole (*Par. X*, 139-148 e XI, 13-15; XII, 1-27; XIII, 1-30) le mutazioni della stanza e nei tre giri del canto XIV la volta» (p. 124), dunque, una perfetta struttura ballatistica conclusa da un *Amen* pronunciato dai beati prima dell'ascesa di Dante e Beatrice al cielo successivo, nella quale la volta ricapitola le lodi della Trinità attraverso una nuova triplice rotazione (p. 127).

Inoltre, l'A. identifica alcune «relazioni intertestuali» con altri passi del poema, tra i quali spicca l'episodio nel quale è descritta la danza di David (*Purg. X*, 55-69), richiamata dal moto dei sapienti sia nella descrizione della stessa danza offerta da Dante, sia nella disposizione di tale descrizione all'interno del sistema metrico dei due canti. Entrambe le illustrazioni, infatti, sono comprese in una sola terzina, seguita, in modo alquanto simile, da ulteriori tre versi dedicati a una «descrizione per contrasto» con la raffigurazione di Micòl (*Par. X*, 67-69), «o per parallelismo» con la similitudine dell'alone lunare (p. 130).

Inoltre, David *figura Christi* «è al contempo omologo a Dante» (p. 134): entrambi sono «*cantores* dello Spirito Santo e *scriptores* divinamente ispirati», le cui danze «saldano la gloria raggiunta per mezzo della grazia di Dio e della mediazione di Beatrice» (p. 135).

[191] LANNUTTI 2008

Lannutti M. S., *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romanzo», XXXII (2008) 1, pp. 3-28.

Il saggio, dedicato allo studio dell'intertestualità e dell'imitazione metrica nei repertori occitanici e oitanici, offre numerosi punti di interesse anche riguardo alla lirica italiana delle Origini. In primo luogo, l'illustrazione dell'imitazione metrica è di particolare importanza soprattutto in relazione al fenomeno del *contrafactum*, del quale l'A. considera «l'inconsistenza storica del ter-

mine» (p. 5) e il mancato accordo nella definizione del fenomeno da esso designato. A partire dai lavori di Gennrich il termine fu assunto «con significato melodico prima che metrico» (p. 3), per essere più tardi ripreso in J. Marshall, *Pour l'étude des 'contrafacta' dans la poésie des troubadours*, «Romania», CI (1980), pp. 289-335 e in J. Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen* cit.].

L'A. puntualizza poi la necessità di distinzione tra il testo poetico e il testo musicale, soprattutto in vista delle ripercussioni negative sul piano metodologico scaturite dall'«assimilazione tra struttura metrica e struttura musicale» operata da Gennrich (p. 7). Le intonazioni, spesso comuni a più componimenti poetici o tradite con varianti, sono una delle modalità esecutive, mentre solo le rispondenze metriche possono considerarsi una vera forma di intertestualità, poiché non dipendono dalla melodia e dalle sue forme di intertestualità «secondaria» (p. 21). «La maggiore variabilità delle melodie rispetto ai testi, anche all'interno di una stessa famiglia di manoscritti, dipende a mio avviso proprio dalla loro natura di modalità esecutiva» (p. 12) e solamente in questa prospettiva far riferimento a interferenze orali nella trasmissione dei testi musicali.

Lo studio prosegue con richiami alla produzione teorica del primo Trecento. Tra i lemmi musicali del *De vulgari eloquentia*, ad esempio, *modulatio* designava la semplice modalità esecutiva della *cantio* (p. 22). Così, anche nei trattati provenzali come la *Doctrina de compondre dictats* e le *Leys d'Amors* il testo poetico è influenzato dalla struttura della melodia, mentre nella maggioranza dei testimoni «l'intonazione

si applica al testo solo dopo la creazione» (p. 26). Tra i casi analizzati, *Kalenda maya* e l'affine *estampie* francese dimostrano una funzione melodica atta a sottolineare i legami strutturali tra i componimenti poetici, ma solamente dopo aver scartato l'ipotesi del *contrafactum* nell'accezione comune del termine. Infatti, da un'accurata analisi della modalità, della struttura strofica dei due testi poetici e dell'appartenenza ai grandi canzonieri oitanici e occitanici, emerge che, sebbene il testo originalmente notato con la melodia condivisa parrebbe *Kalenda maya* (tràdita nel canzoniere R), l'*estampie* francese è anteriore, poiché contenuta in più sillogi oitaniche, tra i quali nel canzoniere K, risalente alla metà del secolo XIII e, dunque, anteriore al canzoniere R. Oltre all'ipotesi del *contrafactum*, vi sono altre due possibili ipotesi, «cioè che il modello sia in realtà costituito dall'*estampie* francese o che i due componimenti dipendano da un terzo componimento perduto» (p. 7). Alla luce di quanto esposto lungo il saggio e delle problematiche inerenti alla terminologia impiegata per indicare i fenomeni di «contraffattura», l'A. concorda infine con Schulze. Il «divorzio» tra poesia e musica sarebbe del tutto inconsistente, anche se spesso, dalle indagini dello stesso Schulze, emergono ricostruzioni musicali relative al genere della ballata del tutto discutibili.

[I92] PANTI 2008

Panti C., *Filosofia della musica: tarda Antichità e Medioevo*, Bologna, Carocci, 2008.

Nel capitolo quinto *Il secolo XIII. La musica all'Università*, l'A. analizza brevemente il rapporto tra luminosità, musica e danza nella *Commedia*.

Questa convergenza sensoriale raggiunge l'apice proprio nella chiusura dell'elogio di san Francesco pronunciato da Tommaso d'Aquino (*Par.* XII, 6-9), quando la musica si associa al principio ottico della proporzione tra lo splendore del raggio luminoso incidente e di quello riflesso (p. 240). Seguendo, cioè, i modelli cosmologici elaborati in età carolingia, anche Dante acquisisce la musica come modello per rappresentare il sistema di circolazione dei cieli e la struttura del cosmo celeste (p. 241).

[I93] SLAWINSKI 2008

Slawinski M., *Celestial Discords: The Music of Dante's Paradise*, «Critical Studies», V (2008) 1, pp. 57-80.

In esordio, l'A. dichiara l'oggetto di analisi dell'intero saggio: non si tratterà della musica "pratica" nella *Commedia*, ma della particolare musicalità poetica del verso dantesco.

Così, dopo alcune dovute precisazioni riguardo al significato della gioiosità e della dolcezza che caratterizza l'intero *Paradiso*, è proposta l'analisi del *climax* "eufonico" con il quale Dante rafforza le immagini luminose della terza cantica (p. 64-68). Per condurre lo studio e per cer-

care di spiegare il profondo significato (nonché il funzionamento) della musica del *Paradiso* dantesco, l'A. ricorre anche agli strumenti psicanalitici d'indagine critica (pp. 75-78).

[I94] ABRAMOV-VAN RIJK 2009

Abramov-van Rijk E., *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009.

L'A. propone una capillare indagine riguardo alla pratica di recitare versi definita nei trattati del secolo XIV come *parlar cantando*, una «tradizione italiana ininterrotta da Dante a Monteverdi» (p. XVII).

Nella prima parte, *Parlar Cantando - History, Practice and Theory*, è inizialmente descritto il particolare valore del concetto di *parlar cantando* riscontrabile già nel trattato *De li rithimi volgari* di Gidino di Sommacampagna, in relazione alle prassi musicali che caratterizzano il genere del *contrasto*, «quando duy compagni parlanno l'un contra l'altro de una medesima materia» [GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e Arte deli Rithimi Volgari*, a cura di G. P. Caprettini, Verona, La Grafica, 1993, p. 177]. Lo stesso Dante in *DVE* II VIII definisce i recitatori del testo *prolatores*, continuando la tradizione lessicale già accolta nella *Rettorica* di Brunetto Latini, dove il termine appare nella variante latina *proferere* [BRUNETTO LATINI, *La rettorica*, a cura di F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 5]; di questi *prolatores* che parlando cantavano i testi poetici abbiamo traccia all'interno degli stessi testimoni letterari, come nel caso del buffone

Malizia nelle *Epystolae extravagantes* del Petrarca (p. 15), o nel caso di Lippo e Cassella, citati da Dante in *Se lippo amico se' tu che mi leggi* e *Purg.* II, di Confortino, menzionato insieme ai due precedenti da Niccolò de' Rossi nel sonetto *I' vidi ombre*, o nel caso di Ottolino da Brescia e Francesco Landini richiesti da Franco Sacchetti (pp. 29-40). Dopo, inoltre, aver contestualizzato il ruolo dei *prolatores* all'interno del complesso rapporto tra *musici* e *cantores* (pp. 46-48), l'A. procede con l'analisi delle fonti letterarie nelle quali queste personalità rivestono un ruolo fondamentale nella narrazione, a partire dal *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (con l'episodio di Dante e il fabbro), fino al *Decameron* di Giovanni Boccaccio.

La sezione successiva è dedicata ai concetti di poesia "nuda" e "vestita" (cioè intonata), le cui attestazioni furono per la maggior parte andate perdute (p. 63). Per approfondire la questione, l'A. analizza brevemente la terminologia poetica nel *De vulgari eloquentia*, dove l'intonazione musicale (*modulatio*) è nettamente distinta dalla *cantio*, che dimostra essere un termine multicomprendivo per indicare ballate, canzoni e *soni* (pp. 66, 75-76), aperti, questi ultimi, alla forma monostrofica del sonetto (p. 77). Anche il madrigale, descritto nel *De variis inveniendi et rimandi modi* di Francesco da Barberino, si aggiunge alla lista dei modelli poetici destinati alla *prolatio* (dunque, alla recitazione cantata), connotato, però, dalla *rusticitas* che contraddistingue anche il genere minore della frottola, tipicamente caratterizzata dall'andamento sillabico della melodia (p. 112). Per questa via, la struttura poetica del madrigale emersa dalla descrizione conte-

nuta nella *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo risulta legata indissolubilmente alla struttura del testo musicale («cantus») ben distinto, tuttavia, dal testo verbale («verba»), affinché «cantus consonet cum verbis» [ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. 70-71].

Seguono due capitoli dedicati alla *scansio* e alla recitazione poetica come discipline scolastiche (p. 127), per il cui studio l'A. propone l'analisi metrica e ritmica di due tra i primi testimoni italiani notati: i madrigali *Si com' al canto della bella Igua-na* di Maestro Piero e di Jacopo da Bologna (pp. 134-135), tràditi in Firenze, Bibl. Naz., Panciatichi 26, f. 70v e in Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87, f. 20r (Codice Squarcialupi), dei quali l'A. fornisce un'analisi coparata sia del testo poetico (e, in particolare, della scansione sillabica), sia del testo musicale (pp. 136-138), che introduce un'indagine storica dell'esecuzione recitata fino al Seicento.

La seconda parte del volume, *Traces of the Practice of Parlar Cantando in Trecento Written Music*, è dedicata alle strutture metriche e musicali diffuse nei repertori lirici intonati del Trecento. In particolare, l'A. analizza i melismi che spesso contraddistinguono il finale delle frasi musicali che corrispondono a ciascun verso del testo poetico (pp. 240-242), citando, oltre ai testi musicali tràditi in Squarcialupi e Panciatichi, anche le composizioni del Codice di Lucca, tràdite in Lucca, Archivio di Stato, ms. 184 e Perugia, Bibl. Comunale Augusta, ms. 3065. Dopo lo studio delle cesure nei testi intonati da Do-

nato da Firenze (p. 245), l'A. si sofferma sulla coincidenza perfetta o mancata tra testo poetico e testo musicale nella produzione di Giovanni da Firenze e di Francesco Landini (pp. 246-270).

Infine, come ultimo capitolo, è proposto lo studio dei *contrafacta* nella musica del Trecento, un fenomeno che aiuta a comprendere il particolare rapporto tra testo poetico e testo musicale fin dal tardo Duecento, dai repertori laudistici, intonati a partire da testi musicali destinati a composizioni profane (p. 302), fino ai *contrafacta* di Dante Alighieri (ne è esempio la ballata *Per una ghirlandetta*), dove era predominante proprio il ruolo dei *prolatores* per la ricezione recitata e intonata (orale e scritta) dei repertori lirici contraffatti.

[195] CAPPuccio 2009 ¹

Cappuccio C., *Aure musicali in Dante*, «Cuadernos de filología italiana», XVI (2009), pp. 109-136.

L'A. dedica il contributo alla dimensione ritmica e musicale all'interno della *Commedia* dantesca, con particolare attenzione nei confronti del passo dell'«aura senza tempo tinta» di *Inf.* III, 30.

Durante l'analisi, suddivisa in più sezioni, è analizzata la funzione retorica della sinestesia nei primi canti dell'*Inferno*, dove, soprattutto da *Inf.* III, si avvia la narrazione diretta «degli eventi che definiscono il viaggio oltremondano» (p. 110), compresi i fenomeni uditivi che producono «la più forte e densa impressione di tutto il primo regno» [A. MOMIGLIANO, *Commento alla Divina Commedia*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 22]. Dunque, prima an-

cora del paesaggio visivo, Dante connota secondo parametri uditivi ben precisi ciascuna cantica, come se proprio la sfera musicale potesse costituire uno dei principi compositivi principali (p. 111). In particolare, per meglio comprendere i versi che rispondono a questa volontà «acustica» (ad esempio in *Inf.* I, 115-116), l'A. propone un'indagine riguardo alle «citazioni sinestesiche protoinfernali» (p. 112), a partire dalla costruzione «là dove il sol tace» in *Inf.* I, 60 e dall'aggettivo «fioco» riferito a Virgilio, entrambe forme sinestesiche che costituiscono una «funzione incipitaria paradigmatica nella genesi narrativa della *Commedia*» (p. 113).

Il contributo prosegue con una sezione dedicata all'analisi «musicologica» di *Inf.* III, in relazione, soprattutto, alla celebre terzina «Quivi sospiri, pianti e alti guai, / risonavan per l'aere senza stelle, / per ch'io al cominciar ne lagrimai», la cui contestualizzazione nel grande sistema «uditivo» del poema risulta completata nella dichiarata mancanza di tempo dell'«aura» in *Inf.* III, 25-30 (pp. 115-116). Proprio il nesso «senza tempo» avrebbe così una connotazione musicale ben precisa, riferibile al «principio del tempo e a quello della musica, che da esso discende», innestata nel contesto infernale attraverso una sinestesia resa manifesta dal lessema «tinta» (p. 118). Una simile concezione del tempo e della proporzione è ricondotta dall'A. al linguaggio tecnico dell'*Ars Nova* (p. 119) e alla «rivoluzione polifonica» di quegli anni (p. 122), in continuità con i significati di *numero* e *tempo* manifesti anche in *Conv.* I X, IV 11 e in *Conv.* IX III (p. 120). «Se, infatti, la generica assenza del tempo è già espressa dall'aggettivo *tinta*

[...] il nesso *senza tempo* potrebbe apportare una diversa sfumatura di significato alla lettura del verso e della terzina», come, in realtà, già aveva intuito Jacopo della Lana (p. 121).

Le ultime due sezioni dell'articolo, «Analisi retorica» (p. 124) e «Intertestualità e lessico musicale» (p. 128), contengono riferimenti alla dimensione musicale e proporzionale in *Conv.* II XIII, 23 e in *Purg.* I, 7-18, dove l'«aura» si ripresenta associata alla «morta poesí», fino all'«aura dolce» di *Purg.* XXVIII, 85-III (p. 132), dove «il discorso musicale cambia, e con esso il lessico», anticipando le qualità della musica del *Paradiso* (p. 134).

[196] CAPPUCCIO 2009 ²

Cappuccio C., *La funzione della percezione musicale nella costruzione di Dante personaggio della "Commedia"*, «Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», X (2009), pp. 155-183.

L'obiettivo del contributo è quello di indagare il ricorso al lessico musicale nella *Commedia* come elemento chiave per la costruzione di Dante personaggio. In particolare, l'A. analizza le funzioni del lessico riscontrabile durante gli episodi pervasi dalla sensorialità uditiva e dalla manifestazione musicale (p. 158), soprattutto in relazione al diretto rapporto tra le «trasformazioni interne al protagonista» e i mutamenti della percezione sensoriale lungo la *Commedia*, che privilegia vista e udito come principali predicati della *vis imaginativa* (pp. 159-160).

Durante l'analisi, l'A. approfondisce il particolare ruolo delle percezioni musicali nel poema dantesco in vista del grande sistema che prevede un «contrappasso musicale», dal rumore infernale fino alla perfezione armonica del *Paradiso*. In questi vari contesti, Dante distingue le voci dei vari personaggi non solo attraverso sistemi linguistici differenti, ma anche attraverso connotazioni musicali specifiche che caratterizzano con precisione il valore della penitenza lungo la *Commedia*; «nell'intertestualità liturgica è già contenuto il contrappasso che dirige l'espiazione della pena» (p. 163). Per questa via, il *Purgatorio* esordisce con chiari riferimenti alla «austera» salmodia monodica, per aprirsi solo più tardi ai fenomeni melismatici tipici del *Paradiso* terrestre, con l'unica eccezione del canto di Casella, chiaro esempio di *delectatio corporalis* con cui Dante rende individuale la descrizione del musico, nell'assetto «polifonico» dell'intero poema (p. 165).

In seguito, l'A. riconosce nel cielo del Sole un netto cambiamento della percezione visiva e uditiva: si potenzia la vista, si indebolisce l'udito se non per quanto riguarda i messaggi verbali delle anime e scompare la voce di Dante *agens* (p. 168). Da *Par.* XIV, in particolare, i sensi iniziano ad evolvere per acquisire sonorità più perfette, sviluppate di pari passo alla nuova dimensione luminosa negata, insieme al canto, in *Par.* XXI, 62 (pp. 175-176) e riaffermata, lungo i canti successivi, attraverso la predominanza delle strutture polifoniche che riflettono la perfetta armonia universale.

[I97] CIAVORELLA 2009

Ciavorella G., *Purgatorio II: l'angelo nocchiero e Casella*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXXIX (2009), pp. 21-55.

L'A. esordisce segnalando l'estrema complessità della perifrasi astronomica che avvia *Purg.* II e che introduce l'incontro con Casella. «Nel *Purgatorio* comincia a spesseggiare la poesia dell'astronomia» [DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. Momigliano, Firenze, Sansoni, 1946], strettamente connessa con i concetti musicali che dominano l'Antipurgatorio (p. 48).

In particolare, già da inizio canto, Dante illustra le proprietà fisiche di Marte, il cui cielo «rosseggia / giù nel ponente sovra 'l suo marino» (*Purg.* II, 14-15) attraendo «a sé gli spiriti umani» (*Conv.* II XIII, 24). Subito di seguito, l'A. ricorda la compresenza di due differenti manifestazioni musicali in *Purg.* II: la canzone profana *Amor che ne la mente mi ragiona* e il Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto*, «con tutta evidenza una composizione sacra» da cantare nella liturgia di Pasqua e durante l'Ufficio della sepoltura (p. 36).

Il canto di Casella è introdotto, a inizio terzina, attraverso il lemma «soavemente», una «parola rivelatrice [...] come quelle didascalie musicali che il compositore appone all'inizio di un 'pezzo' per indicare come deve essere eseguito» (p. 42). «Non è la musica, ovviamente, a rendere profano il canto: di musica risuona non solo il *Purgatorio*, ma anche il *Paradiso*; [...] profane sono le parole che rendono profana la canzone» (p. 49). Di conseguenza anche il rimprovero di Catone

dovrebbe riguardare, secondo l'A., solamente le parole e non la musica (p. 51).

[I98] FACCHIN 2009

Facchin F., *Suono e voce in Boccaccio*, in *L'ars Nova italiana del Trecento VII*, a cura di M. Zenari, Lucca, LIM, 2009, pp. 155-76.

All'interno del saggio dedicato a Giovanni Boccaccio vi sono numerosi riferimenti alla musica nella *Commedia*, rilette attraverso le *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*.

Tra le prime considerazioni, l'A. cita Agostino: «vox materia est verborum» e lo stesso Boccaccio: suono «è quello che procede dalle cose insensate» (*Esposizioni* X XXXI, 25), ossia da strumenti musicali e da linee melodiche prive di parole (pp. 259-60). Anche la *forma tractatus* della *Commedia* è riletta alla luce del vocabolario musicale, entro cui, primariamente, risiede la distinzione tra *suono*, *voce*, *parola*, *canto*, *nota* e *melodia*. Questi lemmi sono equivalenti sia per il poeta, sia per il musico e dimostrano il ruolo centrale della musica all'interno dei *curricula studiorum* del tempo (p. 261).

Secondo Boccaccio *canto* e *melodia* sono sinonimi; *canto* permette, tuttavia, una maggiore identificazione del procedimento di composizione poetico e musicale, mentre *melodia* pare rientrare nel gergo tecnico specifico della musica. Il tutto è riscontrabile anche lungo le *Esposizioni* e le illustrazioni dei vari *loci* musicali della *Commedia*, a partire dalla seconda cantica e, in particolare, dall'apertura della porta purgatoriale di *Purg.* IX. Si-

milmente, anche nelle *Rime* si ritrovano rimandi non indifferenti alla musica e all'«immagine polifonica», utilizzati per far fronte alla difficoltà di esprimere a parole quello che «manda 'l cuore» (p. 266).

[199] HUCK 2009

Huck O., «*Con tre melode*». Zur Musik der Engel bei, um und nach Dante, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. 25-38.

Il contributo propone un'indagine riguardo alla «nuova concezione del rapporto fra liturgia e musica degli angeli» sviluppata a partire dal tardo Duecento.

In particolare, dopo una sintetica analisi riguardo alla ricezione della musica della *Commedia* dantesca nella *Dante-Symphonie* di Franz Liszt (pp. 25-27), l'A. indaga la componente teorica elaborata nel Medioevo a partire dal *De institutione musica* di Boezio, dove, oltre alla tripartizione della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, vi è un'attenta disamina della proporzione numerica, indispensabile per la formalizzazione di qualsiasi fenomeno musicale (p. 28). Citando anche la *Musica disciplina* di Aureliano di Réôme, l'A. propone un'analisi delle strutture musicali con cui nel tardo Medioevo erano contraddistinti i riferimenti testuali al canto angelico, secondo la tradizione liturgica e musicale diffusa fin dall'epoca carolingia (p. 29) e recepita in toto nella *Commedia* di Dante Alighieri.

Il canto *Osanna* di Par. XXVIII, 118-120, ad esempio, propone una struttura canonica allegoricamente tipica del canto angelico, ripresa, durante la fine del seco-

lo XVII, nella *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher (p. 30), ma già chiara a Guillaume Dufay nel *Gloria ad modum tubae*, spesso definito, nei manoscritti del secolo XV, «fuga duorum temporum» proprio a causa della struttura musicale canonica. Questa ulteriore manifestazione dell'«opus perfectum et absolutum» tipico della musica si completa, nell'analisi dell'A., con i dovuti riferimenti a Johannes Tinctoris e al concetto di liturgia come «cantus magnus», nel quale erano utilizzate le più svariate tecniche compositive, come dimostrano la produzione dello stesso Dufay e i repertori delle *Missae ad fugam* tradite all'interno dei codici tridentini (p. 33).

Il contributo si chiude con alcuni riferimenti alla produzione di Marchetto da Padova, il teorico della musica che visse negli anni di Dante, autore, oltre che del *Lucidarium in arte musice plane* e del *Pomerium in arte musice mensurate*, anche del mottetto isoritmico *Ave regina celorum /mater innocencie*, nel quale la disposizione numerica e proporzionale delle *talae*, delle note in *color* e delle misure in *color* richiama la struttura del ciclo di affreschi commissionati a Giotto da Enrico Scrovegni per la Cappella patavina dell'Arena (p. 38).

[200] KUHN 2009

Beatrice und die anderen Engel: die Musik (in) der "Vita Nova", «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. 77-109.

Muovendo i primi passi da alcuni dei contributi chiave sull'argomento, l'A. de-

dica il saggio alla *Vita Nova* come «Buch der Lieder» (p. 79), dove la congiunzione con la più matura produzione poetica della *Commedia* risulta garantita proprio dalla componente musicale. In realtà sono solamente due i passi del prosimetro nei quali Dante scrive con volontaria precisione di prassi musicali: l'ammonimento di Amore «falle adornare di soave armonia» riguardo al componimento *Ballata*, *i' vo' che tu ritrovi Amore* in VN V, 15 e la prima visione paradisiaca con il canto degli angeli («der Sprache der Engel», p. 81) «a me pareva che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareva udire che fossero queste: *Osanna in excelsis*; e altro non mi pareva udire» in VN XIV, 6-7.

Per analizzare queste occorrenze e studiare il rapporto tra la *Vita Nova* e la musica, l'A. divide la trattazione in due capitoli, il primo dedicato alla natura angelica di Beatrice e il secondo più specificatamente votato all'indagine musicale.

Già Marco Santagata aveva considerato Beatrice parte delle «divinità matematiche» [M. SANTAGATA, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 13-24] prossime alle scienze del quadrivio contraddistinte dall'«ineffabile dolcezza» tipica del rapimento amoroso (p. 85). Proprio la *dulcedo*, un *topos* comune alla letteratura universale, congiunge la figura di Beatrice («mirabile donna» in VN XVII, 4) con Amore («dolcissimo signore» in VN IV, 3) e con il procedimento di intonazione musicale desiderato per *Ballata i' vo'* (p. 87). Proprio in questa ballata, emblematica per lo studio dei rapporti tra poesia e musica, la ripresa contiene le te-

matiche tipiche dei congedi di canzone e il più puro manifesto degli intenti del poeta (p. 90). Citando Maria Corti, l'A. considera il linguaggio musicale come unico strumento capace di esprimere «l'ineffabilità» dell'esperienza amorosa, attraverso cioè un modello prossimo a quello dell'estasi mistica che permetta di evocare, attraverso la lingua poetica, la visione estatica della donna [M. CORTI, *Percorsi dell'invenzione*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 218-219]. Per questa via, ancor più chiari risultano i passi «musicali» del *De vulgari eloquentia*, a partire dalla definizione di *poesis* come «fictio rethorica musicaque poita» (DVE II IV, 2), fino alla definizione delle parti costitutive della *cantio*, «verba [...] armonizzata» (DVE II VIII, 5) caratterizzate dalla medesima *dulcedo* che contraddistingue Beatrice nella *Vita Nova* (p. 95), dove *rima* e *numero* diventano parti necessarie e costitutive per la musicalità della poesia e per la sua fondamentale dolcezza (p. 101).

La musica nella poesia dantesca è dunque «ornamento delle parole» e «musica verbale» (p. 103). Si tratta cioè di una manifestazione artistica capace di «trarre a sé gli spiriti umani» (*Conv.* II, 13-15) e di riflettere l'armonia *mundana* teorizzata da Boezio (*De institutione musica* I, 1-8) nella sincretismo delle arti dell'*elocutio* (p. 109).

[201] LANNUTTI 2009

Lannutti M. S., *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un “excursus” sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, «Stilistica e Metrica Italiana», IX (2009), pp. 21-53.

Studiando il predominante ruolo della musica nei trattati di poesia volgare del Medioevo (dalle provenzali *Leys d'Amors* e *Doctrina de compoundre dictatz* all'italiano *Capitulum de vocibus applicatis verbis* di Gidino di Sommacampagna e alla *Summa* di Antonio da Tempo), l'A. si sofferma sulla particolare configurazione delle ballate arsnoviste che già nel *Capitulum* di Gidino furono distinte dai *soni sive sonetti*. La natura dell'intonazione nelle ballate e nei *soni* dipendeva dalle possibili varietà melodiche attribuibili a ciascuno dei due modelli: «ballade sunt verba applicata sonis» e «soni sive sonetti sunt verba applicata solum uni sono»; dunque, se le ballate potevano essere intonate su più melodie, i *soni* richiedevano un'intonazione appositamente composta e presumibilmente monodica.

Talvolta discostandosi dai trattati coevi, Dante Alighieri offre nel *De vulgari eloquentia* uno dei più importanti tentativi di riformalizzazione del vocabolario tecnico musicale applicato alla composizione lirica. Il termine *cantus* ha, ad esempio, un significato specifico riferibile alla griglia proporzionale di riferimento per la costruzione della stanza, di norma articolata in due sezioni unite dalla *diesis* (p. 23). Un'ulteriore differenza tra il *Capitulum* e il trattato dantesco riguarda il ruolo della musica all'interno del processo di compo-

sizione poetica. Se, infatti, in Gidino la musica è disposta sul medesimo piano della poesia (con le specificazioni di *tempus et prolatio*), in Dante essa è relegata alla *passio*, dunque all'esecuzione [⇒ 157].

L'A. procede studiando le “implicazioni musicali” nella ballata *Lucente stella che 'l mio cor desfai* contenuta nel codice Rossi 215 della Biblioteca Vaticana, nella quale l'intonazione non sempre rispetta la misura del verso, a causa dell'intenzione del musicista, per questi versi, di dilatarli nell'esecuzione, come accade in molti altri luoghi del codice rossiano e di altri testimoni manoscritti [...] secondo una tradizione che risale alla monodia della lirica provenzale» (p. 26). In particolare, una delle soluzioni messe in atto dall'anonimo notatore del codice per risolvere alcuni casi di vocali in sinalefe riguarda l'elaborazione delle *ligaturae* di pari grado “metriche” [T. SUCATO, *Il codice Rossiano* 215, Pisa, ETS, 2003, pp. 49-51].

L'impiego di note ripetute (giustapposte nel caso delle *ligaturae* appena citate) è messo poi in relazione con alcuni espedienti notazionali messi in atto nei canzonieri occitanici notati e, ancor prima, nei repertori liturgici. In tali casi, le vocali contigue vengono fuse in una sola sillaba e sono indicate in notazione musicale proprio con una nota di pari grado (p. 30). Questo procedimento è impiegato anche nel repertorio laudistico per segnalare nell'intonazione le vocali atone sopranumerarie, in una tecnica che perderà fino ad alcuni dei testimoni del *Canzoniere* di Petrarca (p. 31) e che nella scrittura musicale monodica gregoriana è simile ai cosiddetti “neumi liquescenti”. «La mia ipotesi attribuisce alle vocali ato-

ne sovrannumerarie dei manoscritti più antichi una funzione analoga a quella svolta dai neumi liquescenti nella scrittura musicale, che segnalavano la necessità di indugiare nell'esecuzione dei nessi consonantici e di altri elementi fonetici, come i dittonghi, che comportassero un particolare sforzo articolatorio» (p. 32).

Nella seconda parte del saggio, l'A. si sofferma sulla particolare configurazione musicale di alcuni versi con rima interna tratti dal repertorio lirico italiano delle Origini. Tra le composizioni citate si trovano la canzone di Guido d'Arezzo *Ora parrà s'eo saverò cantare* (con il raro caso di rima interna ipermetra), la cavalcantiana *Donna me prega*, con la «sottostruttura cortese» già notata dal Contini e De Robertis, e alcune rime dantesche come *Lo meo servente core* e *Sì lungamente* (p. 39). Nel caso del *Canzoniere* petrarchesco, invece, la rima interna, già apparsa in Niccolò de Rossi, è limitata a tre soli casi isolati e a quattro composizioni con rime interne strutturali.

Dunque, conclude l'A., «il percorso che da Guittone d'Arezzo ci ha portato fino a Petrarca e alla sua enigmatica canzone 105 ci ha permesso, attraverso l'osservazione della fenomenologia della rima interna, di verificare la consistenza di una modalità di versificazione che riflette l'elasticità esecutiva del canto», dove «si può ritenere che il recupero della rima interna ipermetra del tipo riducibile per apocope nel *Canzoniere* di Petrarca abbia il valore di una citazione».

[202] KLAUS 2009

Klaus L., *Musik im Zwischenreich. Zur Bedeutung und Funktion von Singen und Gesang im 'Purgatorio'*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. 39-76.

Il saggio contiene l'analisi del canto nella *Commedia*, attraverso lo studio delle fonti trattatistiche musicali e letterarie coeve. In particolare, dopo alcuni accenni alla disposizione della musica nei *curricula studiorum* del tempo tra le *artes liberales*, l'A. dedica la maggior parte del contributo alla definizione dell'armonia cosmica in Dante e ai suoi diretti riflessi sull'arte poetica. La predominante dimensione del *cantare*, dipenderebbe, anzitutto, dalla musicalità delle parole (p. 42), per la cui definizione l'A. cita Engelbert di Admont, «Metricus enim modus est histriionum, qui vocantur cantores nostro tempore» [in M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, St. Blaise, Typis Saint Blasianis, 1784, II, 289], insieme alle teorie riguardo alla musica cosmica già presente nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, riecheggiata da Dante in *Conv.* II xiii, 24 e approfondita nella *Musica speculativa* del quasi coetaneo Johannes de Muris (pp. 44-48).

Proprio l'associazione tra la musica e «lo cielo di Marte» (*Conv.* II, 20) concede all'A. alcune riflessioni riguardo alla capacità psicagogica dell'arte, in relazione alle ulteriori manifestazioni visive che, nella *Commedia*, possono essere ricondotte al potere di Marte. Tra esse, risulta riconoscibile il riso di Beatrice in *Par.* VII, 16-18, «e cominciò, raggiandomi d'un riso», già anticipato dalla descrizione di *VN* II 3 (p.

49), ma anche il canto di Casella in *Purg.* II, contrapposto alla salmodia liturgica che pervade l'intero *Purgatorio* e che trova la sua prima manifestazione cantata nel salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* (pp. 60-61). In questo contesto, segnala l'A., il tema dell'*exitus* trova una diretta corrispondenza anche con la tematica della *conversio*, elaborata sulla scorta della *Summa theologiae* di Tommaso d'Aquino (p. 55).

Infine, dopo un'analisi riguardo alla tradizionale evoluzione musicale nella *Commedia*, l'A. fornisce alcune indicazioni riguardo alla nascita e al dispiegarsi del concetto di *Purgatorio* inteso come «refrigerium interim» (p. 62), dove, oltre all'ambivalenza tra musica e arte contenuta nell'apparizione della «femina balba» (*Purg.* XIX, 1-33), dominano la figura angelica di Matelda e il rimando alla perfezione del canto del *Paradiso* (pp. 61-62, 73).

[203] STEIGERWALD 2009

Steigerwald J., *Lectura Dantis: Paradiso XXVI*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. III-32.

L'A. si concentra su due vocaboli della *Commedia*: *trasumanar*, neologismo che indica il trapasso della condizione umana, e *spiro*, voce verbale utilizzata per far riferimento alla musica angelica.

Per condurre l'analisi sono proposte tre sezioni, dedicate rispettivamente all'interazione tra parola e canto in *Paradiso*, all'esperienza conoscitiva e al rapporto della poesia dantesca con l'antropologia cristiana. Per quanto riguarda la musica è

particolarmente rilevante il primo punto: a partire dal concetto della «trasumanazione», l'A. definisce il significato di *spiro*, soffermandosi soprattutto sull'occorrenza di *Par.* XXVI, 1-6 («Mentr'io dubbiava per lo viso spento, / de la fulgida fiamma che lo spense / uscì un spiro che mi fece attento, / dicendo...»). Nel passo in oggetto, infatti, la giustapposizione del medesimo lemma alla voce verbale *dicendo* facilita la comprensione del significato musicale della terminologia adottata da Dante: ben differente dalla parola proferita, lo *spiro* fa diretto riferimento alla musica degli angeli e, come *pars pro toto*, agli angeli stessi (pp. 118-9).

L'A. prosegue illustrando il ruolo della musica celeste durante il viaggio conoscitivo e teologico dantesco (pp. 120-4), concludendo con una breve indagine dell'assetto antropologico cristiano, a partire da San Paolo con l'Epistola ai Romani, fino a Tommaso d'Aquino (pp. 126-7). Grazie anche alla conoscenza di questi scritti, conclude l'A., Dante poté realizzare nella *Commedia* una delle più rilevanti sincretismi tra filosofia, teologia e letteratura (p. 131).

[204] ZULIANI 2009

Zuliani L., *Poesia e musica nel Medioevo*, in *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 83-112.

All'interno del capitolo dedicato al rapporto tra poesia e musica nel Medioevo, l'autore dedica una sezione a Dante Alighieri dal *Convivio* al *De vulgari eloquentia*, dove sono contenute «le informa-

zioni più lucide e accurate che ci siano giunte sul rapporto fra musica e poesia volgare nel Medioevo» (p. 88).

La questione, già trattata in *Conv.* II XI, 9 è organicamente proposta lungo il *De vulgari eloquentia*, soprattutto all'interno delle sezioni dedicate all'illustrazione della *cantio tragica*. Anzi tutto, per quanto riguarda l'asserzione di *DVE* II IV, 2 («procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus»), l'A. precisa che, a dispetto dell'uso duecentesco di considerare *poeti* gli autori in latino, Dante ingloba nella medesima categoria anche i *rimatori* (detti anche *dicitori in rima*) che componevano versi in volgare, accomunandone anche la definizione di poesia. In entrambi i casi, sia che si tratti di versi latini, sia che si tratti di rime volgari, vale la configurazione poetica e musicale della poesia, intesa come «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 2), nella cui musica, in ogni caso, l'autore intravede le «consuete concezioni teoriche (Boezio in particolare), senza che sia necessaria una reale destinazione alla melodia» (p. 88).

Eppure, durante l'esposizione dedicata alla natura della canzone, Dante chiarisce la differenza tra l'*actio* e la *passio* del cantare e comprende, in quest'ultima, la recitazione «com soni modulatione sive non» (*DVE* II VIII, 2), cioè con o senza intonazione musicale (p. 89). Rileggendo il commento già proposto da Pier Vincenzo Mengaldo, l'A. individua nella «fabricatio verborum armonizatorum» la dominante costruttiva della *cantio*, «il che non esclude, anzi richiede, la postulazione di uno stretto e genetico legame formale con la musica» (DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengal-

do, in *Opere minori* II, Napoli, Ricciardi, 1979, II VIII, 4). Dante, infatti, descrive anche le caratteristiche tipiche dell'intonazione, che poteva presentarsi come *oda continua*, cioè unica per l'intera stanza, oppure poteva ripetersi modificandosi in variazioni regolate dalla *diesis* (p. 90). Dunque, risulta chiaro il valore “musicale” della lirica dantesca secondo gli stessi argomenti contenuti nel *De vulgari eloquentia* e che, molto probabilmente, dovettero essere «per così dire, etimologici» per un rimatore del tardo Duecento o del primo Trecento, ma sempre più distanti dalla moderna sensibilità poetica.

È da segnalare, infine, lo studio dell'evoluzione lessicale della terminologia relativa all'*actio* e alla *passio* poetica: in Petrarca (*Rvf.* 304, 13) si ritrova una delle prime allusioni alla pura azione del *parlare*, causata dall'abbandono progressivo il tradizionale uso del verbo *cantare* per l'enunciazione dei versi (p. 84). In continuità, dunque, con le prose latine, Petrarca «menziona la recitazione come unica possibile fruizione», compatibilmente con quanto da egli stesso enunciato nella *Senile* V, 2 (p. 85).

Prima della produzione petrarchesca, la musica “pratica” era ben più capillare nell'ideale lirico volgare, nelle *poetriae* e nelle *Summae artis dictaminis*, da Dante a Francesco da Barberino, Antonio da Tempo o all'Anonimo del *Capitulum de vocibus applicatis verbis* (p. 87, 91-94). Nello specifico caso dantesco, i riferimenti alla pratica musicale non sarebbero riconducibili, tuttavia, all'*Ars nova*, ma a quel substrato di pratiche monodiche capillarmente diffuse che prevedevano l'accompagnamento del liuto o della viella

(p. 87), delle quali non è restata alcuna traccia, se non nelle più chiare fonti teoriche, tra le quali il *De vulgari eloquentia* ha una chiarissima rilevanza.

[205] CEROCCHI 2010

Cerocchi M., *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2010.

All'interno del volume e, in particolare, nella sezione dedicata a Dante Alighieri, vi sono riflessioni dedicate al canto sacro e al canto profano tra Due e Trecento a partire dagli episodi musicali riscontrati nella *Commedia*.

Dopo un'introduzione dedicata alla produzione teorica e musicale medievale della quale Dante avrebbe potuto fruire (pp. 6-15), l'A. indaga la concezione della musica nel periodo del Dolce Stil Novo, a partire dal canto di Casella di *Purg.* II. Prendendo le distanze dall'ipotesi di Freccero, secondo cui *Amor che ne la mente mi ragiona* non poteva esclusivamente essere considerata una canzone d'amore per una donna mortale (J. Freccero, *Dante. The poetics of Conversion*, Cambridge, Massachusetts-London, Harvard University Press, 1986, p. 188), l'A. cita i testimoni manoscritti nei quali Casella è citato (es. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, Vat. 3214) e riconduce l'oda da lui eseguita ai canoni estetici dello stilnovo più distanti dalla speculazione teorica o filosofica (pp. 20-21).

Infine, dopo alcuni riferimenti al *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio (pp. 27-29), l'A. dedica il resto

del capitolo alla «funzionalità della musica nella *Divina Commedia*» e offre un *excursus* delle principali manifestazioni musicali dall'*Inferno* al *Paradiso* (pp. 34-36).

[206] DENTE 2010

Dente V., *Dal chiostro alla corte. Poesia per musica tra Medioevo e Rinascimento*, tesi di Dottorato, Università degli studi di Salerno, 2010, <http://elea.unisa.it>.

All'interno del volume che dalle «origini lontane» (p. 13) della latinità precristiana giunge fino alla produzione madrigalistica di Monteverdi, un'intera sezione è dedicata al tema «Dante e la musica», almeno a partire dal canto di Casella (*Purg.* II), il «riferimento più immediato» alle prassi musicali.

Nell'incontro con il musico, infatti, pur riconoscendo la natura «cantata» di *Amor che ne la mente mi ragiona*, l'A. intravede un'invenzione poetica pura, che esclude la possibilità di un'effettiva intonazione musicale (p. 226). Si tratterebbe, cioè, di un momento di sospensione «giustamente interrotto dal «veglio onesto»» (*ibid.*), nel quale è resa manifesta la capacità psicagogica della musica che Dante già aveva descritto in *Conv.* II XIII, 20-24. Proprio il passo in oggetto del *Convivio* concede all'A. di riconoscere una distinzione tra «parole armonizzate» e «canti», dove solo i secondi risulterebbero «inevitabilmente segnati dal suono e dalla musica» (p. 227).

Dopo una breve sezione dedicata all'influenza trobadorica e trovierica nella *Commedia*, è proposta una rilettura

dell'evoluzione musicale nell'intero Poema, dall'«antimusica» dell'*Inferno*, fino alla più perfetta dimensione monodica o polifonica del *Paradiso*. In particolare, per quanto riguarda la natura del rumore che domina la prima cantica, l'A. intende l'«aura senza tempo tinta» come assenza di ritmo «nella sua accezione di tempo scandito» (p. 233), contrapposto alla musicalità della terzina dantesca e ai fitti richiami «all'ambiente monodico e polifonico che Dante doveva ben conoscere» (p. 234).

La sezione dedicata alla musica nella *Commedia* si conclude con alcuni riferimenti alla dolcezza del canto salmodiale e alla trattatistica musicale boeziana.

[207] HASEGAWA 2010

Hasegawa Y., *Il "Paradiso" di Dante: l'armonia cosmica delle sfere celesti*, «Studi Italici», LX (2010), pp. 11-134.

Il contributo, in giapponese e con un sunto in italiano alle pp. 211-213, propone l'analisi dei passi della *Commedia* nei quali Dante traccia il profilo della *musica mundana* attraverso il riferimento alle scale celesti.

Dopo una sezione introduttiva dedicata alla teoria antica greca e latina dell'armonia cosmica (da Pitagora, fino a Cicerone e Macrobio) e in seguito a uno studio riguardo alla conformazione matematica delle strutture intervallari e modali originatesi a partire dalla tradizione degli scritti pitagorici, l'A. tratta della particolare concezione della musica nel Medioevo, a partire dal *De institutione musica* di Boezio e dalla tripartizione ivi postulata

(*musica mundana, humana e instrumentalis*), relazionandone i concetti alle strutture musicali riscontrabili nelle tre cantiche della *Commedia*. Il *Paradiso*, in particolare, risulta portatore della più perfetta definizione di armonia, mutuata, secondo l'A., anche dalla teoresi boeziana dedicata alla corrispondenza tra circoli celesti e scale musicali. Anche nella *Commedia*, dunque, vi sarebbe una coincidenza delle due dimensioni già a partire dalla struttura cosmologica riscontrabile nel poema, benché Dante non avesse realizzato una trattazione organica ben precisa dedicata al fenomeno musicale, se non all'interno dei passi di *Conv.* II dedicati proprio alla dissamina delle relazioni tra la musica e il cielo di Marte.

Attraverso una capillare analisi dei trattati maggiormente diffusi nel Medioevo, l'A. cita le *Etymologiae* di Isidoro, le *Institutiones* di Cassiodoro, in aggiunta alle fonti più antiche, il *Somnium Scipionis* di Cicerone e il relativo commentario di Macrobio, il *De institutione musica* di Boezio e il *Manuale di armonia* di Nicomaco di Gerasa, per giungere alla descrizione della natura musicale dell'ordine cosmico della *Commedia*, percepibile già da *Par.* X, dove Dante invita il lettore a contemplare proprio la bellezza del cielo e l'armonia delle sfere che ne costituiscono l'armonia.

[208] VERDICCHIO 2010

Verdicchio M., *Heaven of Mars: Music (XV-XVII)*, in *The Poetics of Dante's Paradiso*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2010, pp. 77-107.

Prima di dedicare interamente il contributo all'indagine riguardo alla figura di Cacciaguida, l'A. introduce una breve analisi riguardo alla musica nel cielo di Marte.

A partire dall'assimilazione tra il cielo di Marte e la disciplina dell'armonia in *Conv.* II, XIII, 20, sono presentate alcune delle «tecniche» impiegate da Dante nell'organizzazione della materia poetica lungo le sezioni con richiami alla musica. In *Paradiso*, ad esempio, il configurarsi delle anime nella forma di una croce frammista a canti e bagliori (*Par.* XIV, 109-117) diventa uno dei principali espedienti per descrivere la struttura fondante degli ultimi canti della *Commedia*.

La dimensione musicale evocata in *Conv.* II XIII, inoltre, si arricchisce con la descrizione di *Par.* XIV, 118-119, «e come arpa e giga, in temprata tesa / di molte corde», dove la comprensione del testo è subordinata all'eccezionalità dell'armonia prodotta (p. 79), in continuità con gli effetti psicagogici della musica già descritti in *Purg.* II.

[209] ALIFE 2011

Alife F., *Diabolic Flatulence: a Note on "Inferno" 21: 139*, «Forum italicum. A journal of Italian Studies», II (2011), pp. 417-27.

Il saggio, dedicato ai prodotti della flatulenza dei diavoli di *Inf.* XXI, contiene anche alcuni riferimenti alla musica «diabolica» della prima cantica.

L'anti-musica si manifesta non solo nella disarmonia complessiva, ma è evidente anche nelle turpi sonorità che Dante descrive. L'analogia tra la parte posteriore del corpo e la «trombetta» presuppone una più larga associazione del corpo umano con gli strumenti musicali e con i rituali nei quali essi sono coinvolti (p. 422). L'episodio dei diavoli oscilla, infatti, tra lo spirito umoristico e la condanna morale, acutamente calata in un contesto compelsivo di satira socio-politica (pp. 423-24).

[210] ATTURO 2011

Atturo V., *Il 'Paradiso' dei sensi. Per una metaforologia sinestesica in Dante*, «Critica del testo», XIV (2011) 2, pp. 425-464.

L'A. propone un'analisi riguardo alla percezione sensoriale nella *Commedia*, a partire dal raggiungimento dell'acme gustativo in *Par.* XXXIII, 91-93, durante la scrittura della visione del «nodo» divino: «La forma universal di questo nodo / credo ch'ì vidi, perché più largo, / dicendo questo, mi sento ch'ì godo» (p. 425).

L'avanzamento di Dante lungo la terza cantica è infatti scandito dalle «percezioni del sentire», coerenti con la trasformazione culturale causata dal processo di *deificatio* codificato dalla tradizione teologica medievale (p. 426) e, in parte, presentato anche nell'*Epistola* a Cangrande, nella quale risultano insufficienti anche i «signa vocalia» concordemente con il *De contemplatione* di Riccardo da San Vittore e al *De consideratione* di Bernardo di Chiaravalle (p. 429).

Per questa via, l'A. segnala anche la coincidenza del «modello-Ulisse» con il superamento della conoscenza mondana avvenuto già in esordio della cantica seconda (*Purg.* I, 130-132), dove l'*esperienzialità* si configura come «nota caratterizzante dell'itinerario di avanzamento verso l'oggetto del desiderio e del piacere» (p. 431). Queste esperienze sensoriali e sensibili vissute da Dante durante il viaggio in *Paradiso* risultano così riconducibili a più modelli percettivi, cognitivi (vista, udito) e affettivi (tatto, gusto, olfatto), ai quali sono dedicate le sezioni successive del saggio.

Per mostrare le attente scelte terminologiche dantesche, l'A. studia le «proporzioni diverse e rilevanti nella divergenza» della presenza nella *Commedia* del binomio vista-udito, «i vettori portanti del viaggio ultramondano», ai quali Dante riserva ben il 46% e il 31% delle occorrenze verbali (p. 434). Dunque, riservando il 77% della stimolazione sensoriale del poema a vista-udito e lasciando solamente il 23% alle dimensioni tattile, gustativa e olfattiva, Dante propone la modalità privilegiata per l'avvicinamento a Dio perseguibile solo attraverso l'ausilio della cop-

pia di sensi cognitivi (pp. 434-435). Il *sentire* descritto da Dante si configura, inoltre, come *coniunctio* amorosa e generante dominata dall'*affectio* derivata dalla percezione sensibile: «il congiungimento, *happax* nel *Convivio*, sancisce nell'accezione di «contatto», «unione», l'indicibilità assoluta tra il perfetto e l'imperfetto» (p. 443), in una concezione originata a partire dallo studio della scienza geometrica e già comune, oltre ad Agostino e ai più tardi Guglielmo di Saint-Thierry e Ugo di San Vittore, anche a Gregorio Magno, secondo cui la dimensione tattile è «calamitata» entro il dominio del vedere, «con cui interagisce nel momento dell'amplesso mistico» (p. 444).

Il «piacere» teologico e paradisiaco provato da Dante è descritto dall'A. come un concetto a tutto tondo, nel quale si manifesta la triangolazione fondativa della «dinamica affettiva» dell'amare tra *delectatio*, *gaudium* e *desiderium* (p. 454), comune a tutta l'opera dantesca, dalla *Vita Nova* alla *Commedia*, e coinvolgente le molteplici manifestazioni artistiche legate alla percezione sensoriale, dalla scultura, alla pittura, fino alla musica.

[211] CALVIA 2011

Calvia A., *Come "pulcelle nude" senza "vesta": alcune osservazioni sulla musica al tempo di Dante*, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 241-247.

Dopo aver analizzato il volume contenente gli Atti del Convegno *La musica nel tempo di Dante* svoltosi a Ravenna nel 1986 [*La musica nel tempo di Dante*, Atti

del Convegno, Ravenna, 12-14 settembre 1986, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988] e dopo aver elaborato una bibliografia con alcuni dei contributi dedicati ai «rapporti più o meno dimostrabili e ampiamente sondati tra Dante e la musica» (p. 241), l'A. propone una rilettura di *Par. VII*, 16-21 alla luce della boeziana *musica instrumentalis* e riferendosi, in particolare, all'*ars organalis*.

Nel passo in oggetto, le numerose *lucerne* che roteano a velocità variabili, a seconda del diverso grado di beatitudine, fanno diretto riferimento alla prassi dell'*organum duplum*, dove, al *tenor* fermo, era associata una seconda voce (*vox organalis*) che «va e riede», salendo e scendendo diastematicamente (p. 243). La citazione dantesca di *organa* polifonici sarebbe confermata dalle numerose testimonianze di polifonia che risalgono ai primi decenni del Trecento, tra cui il laudario magliabechiano (Firenze, Bibl. Naz. Centrale, Magl. II.I.122) e dai numerosi libri liturgici con musica rinvenuti nell'inventario dei volumi posseduti da Bonifacio VIII e da Clemente V, proprio nel periodo in cui Dante soggiornò a Roma.

Infine, dopo una breve analisi dedicata alle forme liriche destinate all'intonazione musicale, l'A. conclude definendo il «ruolo di amplificazione e di mezzo per diffondere componimenti poetici» attribuito alla musica, parte di un'opinione che «può essere difficilmente messa in dubbio, basata com'è su molte testimonianze» (p. 245).

[212] CASAGRANDE 2011

Casagrande G., *Quando a cantar con organi si stea* («Purgatorio» IX 144), «Studi Danteschi», LXXXVI (2011), pp. 165-178.

Dopo una ricognizione generale tra le interpretazioni degli *organi* di *Purg. IX*, 144, l'A. evidenzia l'apparente ambiguità del lemma, interpretato da alcuni (tra gli antichi, ad esempio, vi sono Jacopo della Lana, l'Ottimo commento) come *organum* vocale e da altri altri, tra cui Benvenuto da Imola, come *organum* strumentale (più propriamente designato con il plurale *organa*).

Nemmeno tra i moderni il dibattito si esaurisce: anche in tempi moderni rimangono entrambe le interpretazioni, fondate, rispettivamente, su alcuni dei più fortunati commentari. Tra essi, vi sono l'edizione Chimenz [DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di S. A. Chimenz, Torino, Utet, 1962] e il commento Fallani [*Il canto IX del Purgatorio*, in *Lectura Dantis Scaligera*, II, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 306], entrambi rappresentanti della lettura «vocalista» degli *organi* di *Purg. IX* (p. 167). Solo a partire dalle chiose di Giacalone e di Bosco-Reggio [DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979], si inizia a considerare l'interpretazione del Fallani «ingegnosa, ma non convincente» (p. 168).

Già a partire dal secolo XII, infatti, è testimoniato l'uso dell'organo in chiesa, suffragato anche dalla lunga tradizione etimologica e teorica. La prima fonte citata dall'A. è l'*Enarratio in Psalmum CL*, 7,

dove «organum autem in generale nomen est omnium vasorum musicorum» risolvendo già la questione terminologica che sarà ripresa dai maggiori lessicografi medievali (p. 169). Una degna implementazione alla definizione agostiniana è offerta, nel tempo di Dante, solo dalle *Derivationes* di Uguccione da Pisa: «organum etiam dicitur modulatio que in cantilena fit, et proprie cum talibus instrumentis vel vasis», concordemente con il *Catholicon* di Giovanni Balbi e con l'affermazione di Guglielmo Breton: «possumus etiam modulationem vel cantilenam, et proprie que fit cum talibus instrumentis vel vasis, organum appellare» (p. 171).

Per questa via, dopo aver risolto il problema dell'esegesi degli *organi* di *Purg.* IX, l'A. si sofferma su un ulteriore passo dibattuto: «*Te Deum laudamus* mi pareva / udire in voce mista al dolce suono» (vv. 140-141), dove «mista [...] al suono» costituisce una sorta di *Hapax legomenon* (p. 173) perché rappresenta l'unica occorrenza associata alla preposizione “a” che chiarisce il significato di “mescolata”. Dunque, il *suono* «si riferisce al termine antecedente *tuono*, di cui è sinonimo, allo stesso modo che sono sinonimi, o quasi, anche *nota* e *melos*» e in esso si consuma l'alternanza tra il suono d'organo e le voci delle anime (pp. 173-175).

In questo caso, il *cantus figuralis* dell'*alternatim* è affidato all'organo, secondo l'interpretazione avanzata da Cristoforo Landino, «che tale imno si cantassi l'un verso con la voce, l'altro co gl'organi» (p. 178), ma che fu scarsamente riconosciuta dalla critica dantesca a causa dell'«univoco senso» di «mista [...] al suono».

[213] DI FONZO 2011

Di Fonzo C., *La parola ornata e la donna gentile. Il matrimonio tra retorica ed etica in Dante*, «Laboratoire italien», XI (2011), pp. 281-300.

All'interno del contributo dedicato «alla questione del Dante retore, linguista e filosofo del linguaggio» (p. 281), l'A. analizza l'innovativa teoria della comunicazione proposta nel *De vulgari eloquentia*.

Non solo, infatti, la scelta di Virgilio come guida entro i primi due regni risulta programmatica, ma anche la stessa natura della poesia come «*fictio rethorica musicaque poita*» (*DVE* II IV, 2) rimane tra le principali innovazioni teoriche dantesche. Si tratta, cioè, di descrizioni per *obliqua figuratio* che nelle quali Dante fa uso non solo della retorica, ma anche della musica, intesa, tuttavia, come «disciplina tecnica» lontana dall'attività pratica musicale [↔ 88].

[214] FIORI 2011

Fiori A., *La rappresentazione della musica nella letteratura e nella società, in Il Medioevo. Castelli, Mercanti, Poeti*, a cura di U. Eco, Milano, EncycloMedia, 2011, pp. 725-728.

Il brevissimo contributo è suddiviso in più sezioni, anticipate da un'introduzione riguardo alla differenza principale tra la tradizione trattatistica speculativa della musica e la conformazione della “musica concreta”, spesso testimoniata dalle fonti letterarie ancor prima che da quelle musicali (p. 725).

Una prima essenziale riflessione dell'autrice riguarda la terminologia impiegata per contraddistinguere la musica vocale del Medioevo da quella strumentale: «la musica concreta verrà quasi sempre indicata come “canto”, nel caso della musica vocale, e “sono” per la musica strumentale» (*ibid.*). Questa tipologia di musica, contrapposta alla *musica mundana* di boeziana memoria si diffuse in tutti i generi letterari medievali e, in particolare, nella narrativa cortese e cavalleresca ispirata al romanzo arturiano. Per questa via, Tristano e Isotta conoscevano la disciplina musicale sia per la conformazione del *curriculum studiorum* (arti del trivio e del quadrivio), sia per il «diletto» nel comporre canti su modello trobadorico.

Un altro genere che fu fortemente condizionato dalle prassi musicali fu il poema allegorico, già diffuso in area francese con il *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* e con due opere di Guillaume de Machaut: *Le voir dit* e il *Remede de Fortune*. Proprio quest'ultima opera è pervenuta fino ad oggi corredata da intonazioni composte dallo stesso Machaut per «chiarire e amplificare i gesti interiori dei personaggi» (p. 726), secondo un procedimento di arricchimento estetico che sarà fondamentale per la *Commedia* dantesca, «poema allegorico per eccellenza». Grazie al sapiente intreccio di citazioni e nella costruzione perfettamente armonica dei suoi versi, Dante realizza «immagini vivide» nelle quali «la musica non solo è presente all'interno dell'azione narrativa, ma ricorre spesso anche in virtù della costante attitudine dell'autore a procedere poeticamente per metafore» (*ibid.*), fino all'incontro con Casella in *Purg.* II, uno

degli apici dell'ascesa musicale della *Commedia*.

L'A. dedica poi un paio di brevi sezioni alla letteratura esegetica, al *Decameron* di Boccaccio e a *Il Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato.

[215] LANNUTTI 2011¹

Lannutti M. S., *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», XLIV (2011), pp. 55-67.

L'A. propone alcune indispensabili riflessioni riguardo al rapporto tra poesia e musica nella canzone medievale, partendo dall'esame di due dei più importanti autori del Medioevo italiano e francese: Dante Alighieri e Guillaume de Machaut.

Attraverso lo studio del *De vulgari eloquentia* è possibile comprendere la grande importanza attribuita alla proporzionalità della «cantus divisio», dunque, alla forma ponderata della canzone demandata ai musicisti in *Conv.* II IX, 9, in una concezione teorica diffusa anche nel prologo alle opere poetiche di Machaut, dove, tra le componenti essenziali per la poesia si ritrovano: *scens*, che «è la struttura formale, proporzionale», *rethorique* che corrisponde all'«habitus partium» dantesca e *musique*, corrispondente, nel *De vulgari eloquentia*, alla *modulatio*, intesa come «realizzazione sensibile» del fenomeno musicale (p. 57).

«La differenza tra Dante e Machaut sta nel fatto che Machaut è un musicista in grado di provvedere personalmente al rivestimento musicale dei propri componimenti, che viene addirittura integrato

nel primo dei prodotti scrittori compiutamente concepito come *opera omnia* di un autore». Proprio l'eccezionalità della «duplice competenza» di Machaut si pone come «conferma di quanto si desume dal *De vulgari eloquentia* sulla non obbligatorietà dell'intonazione musicale», data la presenza, lungo la tradizione manoscritta, di suoi testi poetici non forniti di notazione musicale (*ibid.*).

Inoltre, segnala l'A., era diffusissimo l'uso di conferire la medesima intonazione a più testi poetici, secondo la prassi usualmente definita "contraffattura", che «incrina l'immagine del trovatore come *unus auctor* che compone 'insieme parole e musica'» già descritta da Aurelio Roncaglia [A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio"* cit., pp. 365-397]. A partire da queste prime osservazioni, l'A. propone un nuovo modello di analisi del rapporto tra poesia e musica, problematizzando la tesi del "divorzio" avanzata dallo stesso Roncaglia. «Il fatto che nei manoscritti a uno stesso componimento possano essere associate più melodie, ci induce a ritenere che le attribuzioni autoriali valgano solo per il testo poetico» (p. 58) e a proporre una revisione alla teoria della scissione tra musica e poesia, che, in realtà, risulta limitata a considerare l'affidamento dell'intonazione musicale dei testi lirici italiani a musicisti professionisti, a differenza di quanto accadeva in Provenza, dove i trovatori erano in grado anche di fornire autonomamente un testo musicale con il quale arricchire i versi composti.

L'A. prosegue identificando con la prima metà del Duecento il periodo entro cui si formò la prima tradizione musicale organicamente tradata della lirica gallo-

romanza, con i numerosi casi di «adattamento delle melodie ai testi» (p. 59), un'ulteriore prova a favore della concezione "musicale" che Dante introdusse nel *De vulgari eloquentia*, in forte contrasto con le ipotesi di Gresti, secondo cui Dante avrebbe preferito una prospettiva superata e una tradizione terminologica inadeguata per il suo tempo. [P. GRESTITI, *La lirica italiana delle Origini tra scoperte e nuove edizioni*, in «Testo», XXXI (2010), pp. 125-147]. Puntualmente l'A. obietta: «a differenza di Gresti, non penso che Dante abbia formulato la sua *ars cantionis* attingendo passivamente alla terminologia della tradizione, penso invece che la sua trattazione sia profondamente originale» (p. 59).

L'illustrazione teorica è poi arricchita con alcune esemplificazioni tratte dalla lirica occitana, dalla quale l'A. trae importanti riflessioni riguardo anche alla terminologia afferente alla *cantio*. Per questa via, la canzone *Non sap chantar qui so non di* di Jaufre Rudel dimostra la diffusione dei lemmi afferenti alla sfera semantica del "cantare", il cui significato «non può essere diverso da quello che gli stessi lemmi assumono nell'ultima strofe e nel congedo», riferito, dunque, «alla diffusione cantata e alla sua ricezione» (p. 60). Il saggio procede poi con l'analisi di altri tre punti essenziali per la comprensione della dimensione musicale in Dante. Il primo corrisponde con lo studio del passo di *Purg.* IX «come quando a cantar con organi si stea» secondo un'interpretazione attenta alle prassi vocali polifoniche, per le quali l'A. considera anche «la diversità di trattamento della parola in polifonia» (p. 61), cifra chiave lungo la *Commedia*. Il se-

condo aspetto da considerare riguarda la brevità dei componimenti trecenteschi accompagnati dall'intonazione musicale, che solo «secondo un punto di vista pregiudiziale» sarebbero inferiori a quella che Stefano La Via definì «poesia pura» [↵ 185]. Alla luce di questo e degli studi di Pirrotta, «si può davvero ritenere che al diverso rapporto tra parola e musica in polifonia e alla brevità dei testi debba necessariamente corrispondere una minore qualità testuale?» (p. 61). L'intonazione, infatti, risulta essere uno dei principali strumenti per la diffusione del testo poetico, benché, anche nel caso di Rudel o di molti trovatori, «il testo poetico precede l'intonazione musicale» (p. 62).

L'ultima questione analizzata dall'A. riguarda il madrigale come nuova forma «nata in relazione all'ambiente dei maestri intonatori» come combinazione di moduli metrici già elaborati in precedenza e il canto di Casella, importantissima testimonianza di un «patrimonio di intonazioni di cui non rimane traccia» e che non hanno trovato fortuna nella tradizione libraria, così come nel caso di ben altre composizioni tra canzoni, ballate e sonetti. Proprio il lemma «sono», variamente impiegata nella tradizione lirica e trattatistica trecentesca, «allude alla natura musicale della poesia medievale, che investe i presupposti teorici e l'esecuzione», dei quali il canto di Casella è un caso emblematico, nonché prova a favore della «persistenza durante tutto il Medioevo di un'unione tra poesia e musica che riguardava con ogni probabilità l'intero patrimonio lirico» (p. 63).

[216] LANNUTTI 2011²

Lannutti M. S., *I trovatori: la musica nel repertorio lirico romanzo*, in *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a cura di V. Minazzi, Milano, Jaca Book, 2011, pp. 164-167.

Dopo la prima pagina dedicata ai primordi della lirica trobadorica con Guglielmo IX duca d'Aquitania e VII conte di Poitiers, l'A. analizza la problematica linguistica volgare in Italia, dove le prime produzioni settentrionali «si situano in un contesto di prevalenza del modello provenzale» in opposizione alla *koiné* a base siciliana inaugurata nel meridione da Giacomo da Lentini (p. 165).

In tutto il repertorio romanzo «l'esecuzione cantata dei componimenti lirici, con melodie monodiche come quelle impiegate per l'innodia mediolatina e per il canto liturgico, è ugualmente provata dalla tradizione manoscritta», benché risulti alquanto disomogenea nella distribuzione. Infatti, se nel repertorio oitanico i canzonieri notati rappresentano la maggioranza, nella lirica provenzale «sono soltanto quattro su più di trenta esemplari», una prova della natura evidentemente opzionale dell'intonazione, che costituiva solo «una delle possibilità di esecuzione del testo verbale» (p. 166).

Per questa via, dopo il «ridimensionamento» della nozione di «divorzio tra musica e poesia», l'A. si sofferma su alcune delle fonti teoriche necessarie per comprendere gli usi musicali abbinati alla lirica romanza: le *Leys d'amors*, la *Doctrina de compondre dictatz* e, in area italiana, il *De vulgari eloquentia*, eccezionale testimonianza della costruzione e della struttura

zione della *cantio*. «La struttura primaria della strofe determinata da proporzioni musicali, corrisponde alla struttura virtuale della melodia, che Dante definisce *cantus*», realizzabile attraverso un'intonazione senza interruzioni (*oda continua*) o una melodia costituita da due sezioni divise dalla *diesis* (p. 167). Dunque, stando alla *cantus divisio* e alla *habitus partium* (DVE II IX, 4), risulta chiaro che «prima di creare il suo componimento, il poeta ne stabiliva la conformazione strofica pensando al tipo di melodia» da impiegare, attraverso un uso musicale che in Italia, Francia e nell'area iberica testimonia come «i componimenti lirici fossero generalmente cantati» (p. 167).

[217] MANGIAVILLANO 2011

Mangiavillano G., «L'armonia che temperi e discerni». *L'ineffabile tra musica e poesia nella 'Divina Commedia'*, «Note musicali. Trimestrale di studi e cultura musicale», I (2011) 1, pp. 67-81.

È qui proposta una sintetica e immediata illustrazione delle innumerevoli questioni musicali riguardanti la *Commedia* dantesca, con riferimenti puntuali all'altrettanto sintetica bibliografia di riferimento presentata nelle note.

Tra le tematiche brevemente esposte, dopo una rapida escursione entro la teoresi musicale di Severino Boezio, l'A. illustra sia il ruolo della *scientia musicae* all'interno dei *curricula studiorum* medievali, sia il valore «interdisciplinare» della poesia dantesca, intesa come «fictio rethorica musicaque poita» (DVE II IV, 2). La diffusione a ogni livello della teoria musi-

cale negli anni di Dante spiega così i diffusi e pertinenti riferimenti alle prassi esecutive e agli strumenti ad esse necessari: dalla cetra di *Par. XX*, 22 all'organo di *Purg. IX*, 144 fino alla tuba di *Paradiso VI*, 72,

L'A. conclude con alcune note riguardo al termine *melodia* che «in Dante assume talora il significato di canto corale, altre volte ha un significato più complesso, indicando un canto formato da una moltitudine di voci esprimendosi in veste polifonica» (p. 80), un'ulteriore dimostrazione di quanto «il rapporto tra Dante e la musica sia più complesso di quanto non appaia a un sommario approccio alla lettura della sua opera» (p. 67).

[218] MARTINEZ RONALD 2001

Martinez Ronald L., *Anna and the Angels singing Osanna: Palm Sunday and the Christo-rhyme in Dante's Purgatorio and Paradiso*, «Critica del testo», XIV (2011) 2, pp. 293-309.

L'A. propone un'analisi riguardo al particolare valore del canto liturgico associato a Beatrice nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*.

In realtà, già nella *Vita Nova* l'assunzione in cielo della donna è accompagnata dal canto degli angeli *Osanna in excelsis* e dalla canzone *Donna pietosa e di novella etate*, ripetuta per ben sette volte nella *Commedia* (p. 293): *Purg. XI*, 10, 13, 15 con le parole in rima *Osanna*, manna, affanna; *Purg. XXIX*, 47, 49, 51 con le rime *inganna*, *ammanna*, *Osanna*; *Paradiso VII*, 1-3; *VIII*, 29; *XXVIII*, 94, 118-119; *XXXII*, 131-135 (p. 296).

In tutti questi *loci* della *Commedia*, oltre alla comune ripetizione del lemma *Osanna*, la disposizione delle parole in rima si dimostra tutt'altro che casuale, sia riguardo alla forma, sia riguardo ai contenuti. Così, dopo un esame delle possibili relazioni tra le rime in questione, l'A. studia lo stretto rapporto tra il modello rimico e la struttura trinitaria manifesta anche ne «l'altro ternaro» di *Paradiso* XXVIII, 115-123.

Inoltre, segnala l'A., al canto angelico corrisponde una particolare struttura rimica che rende tangibile la teologica musicalità di quelle melodie, soprattutto in relazione ai cieli soggetti al maggior influsso armonico e musicale. Proprio per poter descrivere questa inintelligibile musicalità, Dante sfrutta il riferimento al canto dell'*Osanna* durante domenica delle Palme (pp. 306-309).

[219] MAZZOTTA 2011

Mazzotta G., *Musica e storia nel "Paradiso" 15-17*, «Critica del testo», XIV (2011) 2, pp. 333-348.

L'A. propone un'analisi della musica nel *Paradiso*, ponendo particolare attenzione al canto XV.

La previsione dell'esilio da parte di Cacciaguida, «porta alla luce una nuova concezione dello spazio e del tempo» (p. 334) sempre più prossima alla forza attrattiva del cielo di Marte, la volta celeste che presiede «l'universo discorde dell'amore» (p. 335). Per illustrarne i significati e la potenzialità, l'A. sottolinea la natura della stessa disciplina musicale, chiamata Armonia dal greco *harmonizein*, con il signifi-

cato di «integrare parti discordi» attraverso la costituzione di una «bella relazione» ritmico-proporzionale.

Segue una breve sintesi delle teorie musicali che Dante poteva aver conosciuto, a partire dai trattati di Boezio e Cassiodoro, fonti indispensabili, secondo l'A., anche per la formalizzazione teorica di *DVE* II VIII, 5-6, dove «la modulazione della canzone» potrebbe indicare «la composizione delle parole in armonia» e non la «nota, vel tonus, vel melos» (p. 336). Gli stessi lemmi utilizzati nella *Commedia* per identificare il canto delle anime lasciano trasparire una conoscenza musicale approfondita: «inno» dal latino *ymnos* «è la lauda / laude religiosa», mentre «nota» sarebbe tipico «di una composizione strumentale».

Grazie a queste analisi, l'A. riconosce come «l'intreccio delle due linee tematiche e strutturali, musica e storia, che silenziosamente sostengono lo svolgimento di questi canti» contraddistingua non solo Dante, ma un'intera tradizione filosofica sviluppata da Platone fino al Rinascimento. L'incontro con Cacciaguida si pone, dunque, come rilettura di una luna tradizione filosofica, musicale e cosmologica entro la quale si riconoscono, oltre ai già citati Boezio e Cassiodoro, anche Macrobio con il *Commentum in Somnium Scipionis* (p. 340) e Agostino con il *De civitate Dei* (p. 341).

Il saggio è infine concluso con un ultimo riferimento alla profezia di Cacciaguida e alla possibilità di salvezza per Dante: «l'armonia diventa una questione sia etica che politica» (p. 339) e, di fronte alle minacce degli oppositori, «Dante potrà salvarsi combattendo con l'unica arma

possibile, la *musica humana* articolata dalla sua poesia» (p. 347).

[220] NUVOLI 2011

Nuvoli G., *Suoni e musica nella "Commedia"*, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 249-261.

L'A. analizza brevemente la preponderante dimensione musicale della *Commedia* e suddivide il saggio in tre sezioni, ciascuna dedicata a una cantica.

Alla sintesi dei passi musicali sono implementate tabelle tematiche che facilitano la contestualizzazione delle citazioni dantesche che contengono riferimenti alla musica anche in relazione ad altre arti. Da segnalare è il percepito discernimento tra *canto* e *suono* durante lo studio della musica che contraddistingue il *Paradiso* (pp. 258-259).

[221] RAIMO 2011

Raimo C., *Fictio retorica musicaque poita*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XLV (2011), pp. 43-52.

L'A. si propone fin dal principio di realizzare un «breve e limitato profilo ermeneutico, e niente di più che un profilo, sul rapporto tra poesia e musica nella struttura ritmico-musicale della *Canzone*», il più elevato modello della lirica volgare (p. 43).

Già a partire da *DVE* I III, 2-3, Dante aveva ricordato le capacità dell'uomo nell'organizzazione dei fonemi e nell'impiego del *verbum*, cioè *sonus orga-*

nizzato e «insieme di suono e ritmo» (p. 45), primaria forma musicale che costituisce uno degli estremi della definizione di poesia offerta da *DVE* II IV, 2: «[poesim] que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita». Questa concezione di musica, ricondotta al tradizionale *De institutione musica* di Boezio, pare in realtà debitrice anche della teoresi filosofico-musicale agostiniana, «su cui, verosimilmente, è plausibile che Dante abbia modellato le attinenti similitudini nel principio del *De vulgari*» (p. 45).

Sempre nell'estrema sintesi già dichiarata in esordio, l'A. procede dimostrando «l'assioma caro al poeta: i versi sono musica» (p. 47) proprio nel periodo storico in cui, anche in virtù dello sviluppo dell'*Ars Nova*, si sarebbe verificata la «dicotomia tra parola e musica» (p. 48), un frangente teorico del quale l'autore approfitta anche per avanzare l'ipotesi secondo cui proprio la terzina di Dante avrebbe favorito lo sviluppo della «forma ternaria dell'Occidente europeo (ABA)», strutturata sia sulla base della realizzazione fonologica di ciascuna parola, sia sulla base del ritmo musicale e del ritmo sillabico (pp. 49-50).

[222] DE VENTURA 2011¹

De Ventura P., *Dante e Casella, allusione e performance*, «Dante: Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», IX (2012), pp. 43-56.

Il contributo propone un'analisi riguardo all'episodio di Casella in *Purg.* II, esempio significativo di ricezione per-

formativa e musicale della canzone dantesca *Amor che ne la mente mi ragiona*.

Dopo una prima breve introduzione dedicata allo sviluppo del termine *performance* dal decostruzionismo, fino ai *gender studies*, l'A. ipotizza per la *Commedia* una «condizione di oralità seconda», mettendo in discussione la tradizionale interpretazione che intravedeva il canto di Casella come una semplice finzione poetica o una congettura di un modello di performatività privo di consistenza storica [G. GORNI, *La "nuova legge" del Purgatorio*, in *Lettera nome numero: l'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 208]. Piuttosto, in vista anche dell'analisi di *Conv.* II XIII, 20, pare che Dante affidi alla musica un «ruolo istituzionale programmatico», confermato, in realtà, dal contenuto filosofico di *Amor che ne la mente mi ragiona* e dall'opposizione della canzone stessa con il salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* [cfr. DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994]. Dato, inoltre, il comportamento di ricomposizione autoriale a cui Dante sottopone i testi lirici, l'A. esclude che Casella possa aver intonato un'altra canzone (o un *sono*) dal medesimo *incipit*.

Un'ultima riflessione è dedicata alla «dolcezza» scaturita dall'intonazione musicale, che potrebbe riferirsi, secondo l'A., alla sfera lessicale tecnica della musica e, in particolare, allo specifico valore di «cadenza conclusiva» già menzionato da Guido Salvetti per i versi di *Par.* XX, 73-75 [⇐ 115].

[223] DE VENTURA 2011²

De Ventura P., *Il preludio del "Purgatorio": note su musica, dramma, allusione e performance*, «Critica letteraria», XL (2012) 1, pp. 1-32.

Dopo una prima sezione dedicata al chiarimento della funzione dei canti proemiali del *Purgatorio*, nei quali «la funzione programmatica» della musica è il aspetto principalmente trascurato, l'A. studia le principali testimonianze del rapporto poesia-musica a partire dai *dolci suoni* della seconda cantica.

In particolare, è proposta un'interpretazione musicale del *vasello* dantesco, accompagnata da una ricontestualizzazione del salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* all'interno dell'Ufficio mattutino (pp. 8-9). Il *dulce lignum* dell'angelo nocchiero seguirebbe, infatti, il binomio *croce/cithara* già tipico della tradizione patristica [G. VINCIGUERRA, *La croce e la chitarra: Note sulla musicalità del venerabile signum in Purg.* 2, 12, «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», 1999], affermando un primato musicale non solo all'interno degli episodi spiccatamente performativi della *Commedia*, ma anche nelle sezioni più specificatamente allegoriche (pp. 11-12).

Nel Salmo 113, la riflessione musicale si completa con ulteriori appunti: la *musica instrumentalis* tipica di tutto *Purg.* II è riletta dall'A. sia come «allusività» alle forme musicali ad oggi non pervenute (pp. 17-18), sia come pura «performance» (pp. 24-25). Il canto di Casella ne è uno degli esempi emblematici, nei quali si consuma anche il «divorzio» tra musicologi e dantisti nel riconoscere quella «te-

stimonianza precisa [...] della situazione musicale dominante nel Medioevo europeo» [F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, VI, Torino, Einaudi, 1986, pp. 245-264]. Infine, l'A. introduce anche il concetto di *dramma* nella rilettura musicale della *Commedia*, «il dramma significativo che accompagna il cammino di perfezionamento del pellegrino, fino al limite dell'esperienza umanamente esprimibile, indicibile *per verba*, ma evocabile *per musicam*» (p. 23).

[224] GIORDANO 2012

Giordano A., *Poesia e musica nel Medioevo. Viaggio agli albori del repertorio europeo*, Roma, Aracne, 2012.

Il volume, interamente dedicato al rapporto tra poesia e musica nel Medioevo, è scandito in varie sezioni, a partire da una «panoramica di approccio» contestuale (pp. 13-26), fino ai capitoli dedicati alla poesia trobadorica e ai suoi generi, alla Scuola Siciliana, alla notazione dell'*Ars Antiqua* e dell'*Ars Nova*, agli strumenti musicali utilizzati nel Medioevo e alla «poesia per musica nel repertorio delle tre corone toscane» (pp. 199-246).

In quest'ultima sezione, dopo le nozioni tecniche e teoriche illustrate nei capitoli precedenti, l'A. propone programmaticamente «la chiave di volta» del suo lavoro, costituita dalle «direttive necessarie per comprendere la sinergia testo-musica nel repertorio delle Origini» (p. 199). Per quanto riguarda Dante, tuttavia, l'analisi si dispiega attraverso i tradizionali e principali episodi musicali della *Comme-*

dia, dai «suoni non desiderati» dell'*Inferno* (p. 200) alla salmodia del *Purgatorio*, fino alla *musica mundana* tipica del *Paradiso*. Una delle eccezioni al *cursus* descrittivo, oltre ai rimandi bibliografici a F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1996 e a Salvetti [⇐ 115], corrisponde allo studio dell'episodio di Casella (*Purg.* II) e all'analisi della pervasiva dolcezza che caratterizza l'intonazione di *Amor che ne la mente mi ragiona* e, in genere, la musica italiana di quel periodo (p. 204), musicalmente ed esteticamente opposta alla salmodia liturgica di cui il Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* è uno dei più degni rappresentanti (p. 205).

Più specifica è l'analisi del rapporto tra musica e poesia nella lirica di Petrarca, a partire dalla citazione del *Testamentum* che lo stesso poeta stese per affidare, dopo la morte, il proprio liuto a un certo «Magistro Thome Bombasie de Ferraria» (p. 214). Seguono alcuni riferimenti ai musicisti dell'*Ars Nova* che lo stesso Petrarca dovette conoscere, con alcuni rimandi ai principali manoscritti musicali italiani contenenti l'intonazione del madrigale *Non al so amante più Diana piacque* musicato da Jacopo da Bologna e certamente attribuibile a Petrarca (p. 219).

Il volume si conclude con una breve sezione descrittiva dedicata agli episodi musicali nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio e una bibliografia dei testi citati.

Si segnala, per gli esempi in notazione del madrigale petrarchesco *Non al so amante* (pp. 216-218), la riproposizione della trascrizione in notazione moderna già pubblicata in M. GOZZI, *Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano* cit., pp. 165-196. Dallo studio di Gozzi, in realtà, è

mutuata letteralmente l'intera indagine analitica (l'unica approfondita lungo l'intero volume di Giordano), senza alcun riferimento alla paternità intellettuale dello studio, se non per uno stringato riferimento alla fonte «seguendo l'iter che Marco Gozzi ha impostato in un suo studio critico» (p. 220).

[225] ROSSI 2012

Rossi M., *A proposito di «Quando a cantar con organi si stea» ('Purg'. IX, 144): una proposta di correzione interpretativa*, «Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», XIII (2012), pp. 155-165.

L'A. propone di analizzare sinteticamente uno dei passi più problematici dal punto di vista dell'analisi organologica nella *Commedia* dantesca: *Purg.* IX, 144-145.

Dopo aver richiamato il contributo di Chiara Cappuccio [⇐ 189], l'A. dichiara di concordare riguardo alla tesi secondo cui Dante non avrebbe avuto «occhi pregiudizievole sulla polifonia», ma dissente «sull'esegesi di quel passo dantesco addotto come prova» (p. 156).

Oltre alla chiosa del Landino, pronipote dell'organista fiorentino Francesco Landini («*Praeterea* pone, che tale himno si cantassi l'un verso con la voce, l'altro cogli organi» in CRISTOFORO LANDINO, *Commento sopra la 'Commedia'*, a cura di P. Procaccioli, III, Roma, Salerno, 2001, p. 1196), sappiamo infatti che nel 1383 fu costruito il nuovo organo della Cattedrale di Firenze e che Filippo Villani udì un certo organista Bartolo sopprimere

l'«*antiquam consuetudinem*» dell'*alternatim* (p. 160).

Dunque, «la spinosa questione» riguardo agli organi di *Purg.* IX e all'uso dell'organo nella liturgia medievale potrebbe in parte risolversi considerando frutto della prassi *alternatim* il suono udito da Dante insieme alle parole del *Te Deum*. Infatti, «non vi sono dubbi che un tale repertorio potesse esistere nella Cattedrale di Firenze» e, tra le espressioni usate per indicare proprio questo uso vocale e strumentale, vi erano *canere organice*, oppure *canere ad organo*, *sub organo*, *in organo* o *cum organo* (p. 158).

Considerando, inoltre, che «l'organo era l'immagine del cosmo cristiano» (*ibid.*), l'A. conclude affermando che «sembra certo e provato che a Firenze, poco prima di Dante, ci fosse non solo una tradizione organaria e organistica, ma che l'*alternatim* fosse già da tempo radicato e praticato» (p. 161). Il parallelo con Dante è, dunque, immediato, anche se una trattazione più generosa nei confronti delle prassi vocali e strumentali coeve avrebbe ulteriormente chiarito il ruolo della *Commedia* nei confronti delle più antiche testimonianze fino ad oggi pervenute dell'organo e dell'*alternatim* nella liturgia medievale.

[226] SCHNEIDER 2012

Schneider F., *Brevi note su musica e dramma nella "Commedia"*, «MLN», CXXVII (2012) I suppl., pp. 110-118.

Il contributo contiene una redazione ridotta del recente contributo *Ancora su «Dante Musicus»: musica e dramma nella*

“*Commedia*”, «Studi Medievali e Moderni», XIV (2010) 2, pp. 5-24.

L'A. propone una sintetica analisi riguardo al «complesso sistema di significazione per musica che caratterizza la poesia dantesca» (p. 110), a partire dagli studi di Salvetti [↔ 115] e di Pirrotta [↔ 62].

La musica nella *Commedia* non ha solamente un ruolo marginale di “veste” (p. 112), ma costituisce parte integrante dell'azione drammatico-liturgica (p. 111), insieme ai diffusi riferimenti ai molteplici eventi performativi descritti da Dante. Per questa via, l'A. rivaluta anche la dimensione musicale infernale, riscontrabile, come «tacito rinvio melodico» [E. SANGUINETI, *Canzone sacra e canzone profana*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1986, p. 211. Cfr. ↔ 120], anche nel canto *Vexilla regis prodeunt inferni* di *Inf.* XXXIV, 1, prodotto in seguito al totale smarrimento visivo (*Inf.* XXXIV, 4-5) e uditivo (*Inf.* XXXIV, 8-9) tipico dell'*Inferno*.

La funzione primaria della musica nella struttura della *Commedia* è, quindi, quella di favorire il «processo di predisposizione ad una nuova forma», che si esplica solamente attraverso un'attenta costruzione drammatica delle scene descritte (p. 115). Il salmo *In exitu Israel de Aegypto*, ad esempio, adempie a questa funzione, inaugurando il processo di *generatio* della novità musicale e poetica tipica della seconda cantica (p. 117), che contraddistingue il *motus ad formam* che Dante realizza grazie al suo «genio melodrammatico» (p. 118).

[227] STORTI 2012

Storti R., *Con l'armonia che temperi e discerni*, in *Dante e l'armonia delle sfere. La Commedia, il rock progressivo e altri percorsi*, a cura di F. Galvagni, Milano, Vololibero, 2012, pp. 17-28.

Il contributo propone una sommaria analisi riguardo ai principali problemi musicali della *Commedia* dantesca, alla luce delle molteplici fonti storiche e letterarie fino ad oggi pervenute.

In particolare, dopo alcuni riferimenti alla teoria musicale boeziana e alla particolare predominanza della *musica mundana* nell'immaginario medievale (p. 17), l'A. accenna al modello curriculare tradizionalmente improntato sullo studio delle arti liberali, per poi indagare la «struttura musicale» della *Commedia* (p. 18). Citando *Conv.* II XIII, 20-24 riguardo alla capacità della musica di «trarre a sé gli spiriti umani», il contributo prosegue con la presentazione di Casella e di Belacqua e con la designazione di un profilo “musicale” dello stesso Dante; non solo, infatti, Boccaccio lodò le sue capacità musicali («sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza», G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, XX), ma anche il più tardo Giovanni Mario Filelfo ne descrisse l'abilità nella *Vita Dantis Aligherii*: «canebat suavissime, vocem habebat apertissimam, organo citharaque callebat pulcherrime ac personabat, quibus solebat suam senectutem in solitudine delectare» (p. 26), prova, secondo l'A., che permette ipoteticamente di pensare a un «Dante “polistrumentista” che [...] consola il suo esilio con la musica» (p. 26).

[228] CAPPUCCIO 2013

Cappuccio C., «*Tal, che diletto e doglie parturè*» (*Purg. XXIII 12*), «Studi Danteschi», LXVIII (2013), pp. 197-212.

Il contributo è dedicato alla capacità psicagogica della musica nella *Commedia* a partire dalla rilettura di due passi: *Purg.* II, 114 e *Par.* XXIII, 128-29.

Per condurre la breve indagine, l'A. propone diversi riferimenti ai trattati teorici medievali nei quali si riscontra il valore terapeutico della musica (es. *Tractatus de configurationibus qualitatum et motum* di Nicola Oresme). Come già Dante aveva specificato in *Conv.* II XIII, 24, la musica «trae a sé li spiriti umani», secondo la capacità di *delectare* già studiata da Tommaso d'Aquino nelle *Quaestiones XXXI-XXXV* della *Summa Theologiae* (pp. 199-201).

Anche nell'episodio di Casella di *Purg.* II si ritrova il medesimo riferimento alla *delectatio* propria della musica (p. 204), in una «deviazione nel percorso del desiderio verso il piacere sensoriale» (p. 209) che suscita la reazione di Catone. Non si tratta, dunque, della musica liturgica che caratterizza l'intero *Purgatorio* e l'intero *Paradiso*, ma della prima manifestazione uditiva successiva all'antimusica dell'*Inferno*.

[229] CIABATTONI 2013

Ciabattoni F., *Musical Ways around Ineffability* (*Paradiso 10-15*), «Dante Studies with Annual Report of the Dante Society of America», CXXXI (2013), pp. 25-49.

Il saggio è dedicato allo studio della funzione nella musica del *Paradiso*, a partire dalle sue molteplici manifestazioni, fino alle sue teorizzazioni teoriche e filosofiche.

Le numerose prassi musicali descritte lungo la terza cantica hanno, primariamente, il compito di facilitare la comprensione del testo nei passi entro cui la pura testualità verbale risulta carente di significati estetici (pp. 48-9). Il verbo *intendere* diventa così la chiave principale per comprendere la funzione della musica nell'intera *Commedia* (p. 26), sia per quanto riguarda la dimensione proporzionale e temporale, sia per quanto concerne l'aspetto più squisitamente simbolico. Spesso, segnala l'A., Dante scrive del *tempo* (*Par.* X, 28-30) e della *misura* (*Par.* X, 139-48) che caratterizza le «dolci note» udite in *Paradiso*, talvolta associati anche alla numerica trinitaria riscontrabile lungo tutta la tradizione teorico-musicale occidentale, da Agostino, fino agli anni danteschi, con Marchetto da Padova (pp. 33-4).

È molto probabile, infatti, che a Dante (con la sua poesia ricca di «potenziale sinestesico») non fosse sconosciuta l'opera dei primi teorici dell'*Ars Nova* italiana (Marchetto *in primis*), benché non vi siano effettive tracce di riprese teoriche dirette (p. 34).

L'A. conclude isolando alcuni dei concetti musicali chiave della *Commedia*: le *note*, ad esempio, sono i segni musicali capaci di evocare anche le strutture armoniche della musica udita (p. 36) e *melo-**de* può rimandare all'esecuzione polifonica che contribuisce alla formalizzazione dell'esperienza jubilativa ricordata da Agostino (pp. 37-41). Si tratta, dunque, di concetti complessi rievocati da Dante per soccorrere alla carenza esplicativa dell'esclusivo linguaggio poetico (p. 45).

[230] DRUSI 2013

Drusi R., *Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, «L'Alighieri», XLII (2013), pp. 7-58.

Dopo un'introduzione riguardo alla «propensione di Dante per la scienza dei toni, la presenza di quella che potrebbe dirsi, per generalizzazione, una sensibilità acustica spiccata» (p. 5), per la cui comprensione necessitano viaggi diacronici lungo l'esegesi e la biografia dantesca fin dal Boccaccio, l'A. propone un'analisi bibliografica riguardo ad alcuni dei saggi che determinarono il successo della questione: dai saggi «letterari» di Vittorio Russo e di Emma Pistelli Rinaldi, ai saggi musicologici di Pirrotta, Claudia di Fonzo, Galliano Ciliberti, Chiara Cappuccio e Claudio Bacciagaluppi. Fin dallo studio dei primi saggi è chiara un'opposizione tra l'approccio musicologico, consapevole «della quasi impossibile ricostruzione della musica agita in un periodo notoriamente avaro di testimonianze» (p. 10), e le inter-

pretazioni avanzate negli studi letterari che «parlano con sicurezza di una familiarità di Dante con le coeve tecniche musicali più avanzate della polifonia» (p. 11), un'ambiguità d'approccio affatto favorevole allo studio del possibile sviluppo polifonico della musica nella *Commedia*.

«La storia della musica è, essenzialmente, storia della musica scritta» (p. 12); ciò non toglie che possano essersi sviluppati tentativi più o meno riusciti di sperimentazione polifonica anche prima dello sviluppo della polifonia profana tipica dell'*Ars Nova* italiana, benché tali testimonianze restino difficilmente studiabili a causa dell'estrema scarsità di testimoni. Come segnala l'A., le attestazioni polifoniche a noi pervenute sono riferibili alle consuetudini liturgiche diffuse in Francia dall'epoca di Leonino e Perotino (con l'eccezione degli elementari testi notati nei codici padovani, lucchesi e cividalesi), citate insieme alla *Docta Sanctorum Patrum* degli anni venti del Trecento, trascurando la natura di quella musica, appartenente all'*Ars Nova* francese e distante dagli usi italici (p. 41).

A una più o meno definitiva conclusione riguardo alla possibile conoscenza di Dante nei confronti della polifonia («che Dante potesse non sapere di polifonia, al di là delle congetture concesse da suo *curriculum*, è conclusione compatibile con l'opacità di quasi tutti i riferimenti presunti, e con la genericità dei pochi sicuri»; p. 27), l'A. aggiunge alcune considerazioni riguardo alcune problematiche questioni, la prima delle quali riguarda uno dei pochi e sicuri riferimenti alla polifonia di *Par. VIII*, ricondotta al genere del madrigale, «un genere musicale coerente con

il passo dantesco» (p. 16) che anche i commentatori coevi trascurarono completamente forse a causa della provenienza geografica dei primi commentatori fiorentini e bolognesi, che, distanti dalle prime prassi madrigalistiche venete, «si sarebbero trovati nell'imbarazzo di rinvenire un referente a loro ancora poco familiare» (*ibid.*).

Una seconda e largamente argomentata considerazione riguarda la «subalternità della polifonia alla monodia», che coinvolge molte delle tesi avanzate riguardo alla presenza della musica polifonica nella *Commedia*, benché i trattatisti fossero concordi nell'identificare l'arte del canto polifonico come una costola della *scientia* tipica del *cantus planus* (p. 52).

Il saggio si conclude con un augurio per il progresso degli studi che riguardano tali questioni tra filologia e musicologia, poiché non appaiano «un sottocapitolo non breve della 'semiosi ermetica', una categoria escogitata da Umberto Eco per dare ricetta alle applicazioni arbitrariamente universali del principio di analogia» alla quale appartiene «la maggior parte della bibliografia su Dante e la polifonia» (p. 57).

[231] LANNUTTI 2013

Lannutti M. S., *Ascoltare la musica delle parole. A proposito di un recente libro sul rapporto tra metro e ritmo nella poesia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXC (2013) 3, pp. 433-442.

Il contributo si pone come saggio-recensione al nuovo volume di Marco

Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011.

Il primo aspetto segnalato dall'A. concerne l'immediato riferimento al *De musica* di Agostino, nel quale ritmo e metro sono intesi come costituenti «fondamentali di un'armonia profonda» (p. 434), che spesso non contempla, nella riflessione di Praloran, la rima. Del resto, scrive l'A., «Praloran è in buona compagnia, visto che neppure Dante, nel *De vulgari eloquentia*, opera che deve molto al pensiero agostiniano soprattutto nella sua riflessione sulla lingua, parla mai della rima in se stessa», (p. 434) lasciando essa alla *relatio* dell'*habitus partium* e non al *cantus* (DVE II IX, 5).

Nell'analisi dei due primari concetti di *scansione* e di *tradizione* i numerosi esempi metrici e ritmici proposti tratti dal *Canzoniere* di Petrarca e dalla *Commedia* dantesca sono proposti per introdurre l'ascolto della lirica italiana, «organismo vitale» per comprendere a fondo lo stile dell'autore (p. 435). Nel caso dell'endecasillabo, la riflessione sugli accenti di sesta e settima e sulla centralità, tra i due, dell'accento di sesta, che «confligge» con «l'etimologia remota dell'endecasillabo» a causa dell'interscambiabilità delle sue parti (*ibid.*), scaturisce interessanti osservazioni riguardo al rapporto che la lirica italiana intrattenne con i modelli provenzali e riguardo al complesso rapporto tra poesia e musica.

Nella strofe di Giacomo da Lentini *Madonna, dir vo voglio* l'endecasillabo che convive con il settenario acquisisce, nel

caso di verso con rima interna, il settenario stesso come sua parte costitutiva, in una sperimentazione che si discosta dal modello provenzale del *décasyllabe* (p. 436). Per quanto riguarda, invece, il rapporto tra poesia e musica, è indispensabile notare che le scelte terminologiche di Praloran vertano sul lessico musicale, come se il tradizionale linguaggio della metrica non potesse esprimere con efficacia l'innovativo punto di vista. Lo stesso etimo di "endecasillabo" è messo in discussione e, nell'analisi dei modelli, Praloran valorizza maggiormente la «duttilità» del verso italiano piuttosto rispetto al «modello transalpino» (p. 439).

La durata variabile del tempo dell'endecasillabo «può essere messo in relazione con il concetto di *tempo sillabico*, centrale nell'analisi del canto non misurato (in ritmo libero, non a battuta), del Medioevo, che è un concetto, si badi, della musica e non della parola». Una simile connotazione musicale caratterizza anche l'ultima sezione riguardo all'*enjambement* che offre importanti riflessioni riguardo al rapporto tra la creazione poetica e l'«orizzonte d'attesa» che coinvolge la percezione musicale (p. 440). Anche riguardo alla canzone, ultima forma poetica trattata nel volume, segnala l'A., è superata la forma «per privilegiare la sintassi» in relazione ad essa, e, di conseguenza, per privilegiare il ritmo rispetto al metro.

[232] PASQUINI 2013

Pasquini E., *Dal «ragionar d'amore» all'«Amor che nella mente mi ragiona»: verso la 'consolazione' di Casella*, in *Amor che ne la mente mi ragiona*, a cura di E. Fenzi, Madrid, Departamento de Filología Italiana-Asociación Complutense de Dantología, 2013, pp. 17-30.

All'interno del contributo, l'A. motiva brevemente l'intonazione musicale di Casella (*Purg.* II, 106-114).

Una tanto forte fascinazione estetica (paragonabile alla forza attrattiva di Marte) non sarebbe stata conveniente per un componimento dedicato univocamente alla filosofia. *Amor che ne la mente mi ragiona*, piuttosto, costituisce un caso particolare nel *corpus* delle rime giovanili di Dante: essa, indipendente dal progetto del *Convivio*, è legata «al periodo della giovinezza in cui le esperienze poetiche potevano coniugarsi con le esperienze musicali» (p. 26).

[233] PINTO 2013

Pinto R., *'Amor che nella mente' e Guido Cavalcanti*, in *Amor che ne la mente mi ragiona*, a cura di E. Fenzi, Madrid, Departamento de Filología Italiana-Asociación Complutense de Dantología, 2013, pp. 31-79.

L'A. si sofferma sul valore dell'intonazione musicale di Casella nel quadro della produzione lirica dantesca.

È indispensabile, anzitutto, mantenere distinti il senso filosofico che Dante at-

tribuisce alla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, dal significato erotico che le viene attribuito in *Purg.* II; solo in questo modo è possibile rispettare «la libertà autoesegetica che Dante si attribuisce e che noi non abbiamo certo il diritto di reprimere o disconoscere» (p. 33). Inoltre, una volta illustrata l'importanza di un'intonazione come quella di Casella in uno dei canti della *Commedia* musicali per eccellenza, l'A. motiva la scelta di quella specifica canzone con un riferimento alla tormentata relazione tra Dante e Guido Cavalcanti.

In particolare, tra *Purg.* II e *Purg.* IV, molti sarebbero i rimandi a un paio di rime di Guido: la canzone *Donna me prega per ch'eo voglio dire* e la ballata *In un boschetto trova' pasturella* (pp. 46-47). In entrambe le circostanze, «la musica è segno della presenza di Amore» e il desiderio amoroso del poeta può contare sulla musica come efficace alleato (p. 48).

L'uso di intonare rime d'amore, una delle consuetudini della fase arcaica della poesia di Dante e della lirica romanza, si distingueva, tuttavia, da ogni possibile forma di accompagnamento strumentale troppo prossima a «quella concezione puramente sensuale e patologica del desiderio» (p. 49). Anche dal punto di vista musicale (o musicabile), quindi, Dante deve quindi riconsiderare la traiettoria letteraria seguita da Guido Cavalcanti «per depurare la poesia di quei contenuti intensamente passionali di cui la musica è segno e veicolo» (p. 49).

[234] TAMBURRI 2013

Tamburri V., *L'origine del canto: Guglielmo di Saint-Thierry e Bertran de Ventadorn*, «Critica del testo», XVI (2013) 1, pp. 173-186.

L'A. propone di indagare l'origine del vocabolo *cantare* a partire dall'*Expositio super cantica Canticorum* di Guglielmo di Saint-Thierry, con alcune riflessioni riguardo a un fenomeno di intertestualità tra il paragrafo 139 dell'*Expositio* e la prima *cobla* di *Chantars no pot gaire valer*, «il primo tentativo di formalizzare l'idea dell'ispirazione poetica cordiale in lingua volgare, [...] una tradizione che interesserà tutta la poesia d'amore fra la generazione di Bernart de Ventadorn e Dante» (p. 173).

In particolare, l'«origine del canto» è affiancato a una particolare visione dell'amore e del desiderio amoroso che richiama, come emerge dai primi versi di *Chantars no pot gaire valer*, il pensiero agostiniano e l'opposizione paolina tra *homo interior* e *homo exterior* (p. 174), con riferimenti continui al *Cantico dei Cantici*, una tra le primarie fonti per lo studio dell'amore nel Medioevo che Zambon riconduce anche ai trattati monastici circa l'esperienza amorosa [F. ZAMBON, *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, Molano, Fondazione L. Valla – Mondadori, 2007]. Soprattutto dallo studio dei commentari ad opera di Bernardo di Clarivaux e Guglielmo di Saint-Thierry (1135-1136) è possibile evincere il particolare significato di *cantare*, necessariamente relato alla parola biblica e all'interiorizzazione del percorso trascendente della *sponsa* nella *cantica Canticorum* (p. 176).

Per quanto riguarda più specificatamente il verbo *cantare*, l'A. trascrive un passo assolutamente significativo tratto dall'*Expositio* di Guglielmo, nel quale l'esperienza personale diventa un «canto [...] accordato alla Parola» [*Guillelmi a Sancto Theodorico Opera omnia*, II, Turnholti, Brepols, 1997, p. 97], dunque indissolubilmente legata all'atto di «cantare il *Cantico*» (p. 178).

L'A. segnala inoltre che la tradizione biblica della *cantica* con le chiose di Guglielmo e Bernardo possono essere intese come precedenti fonti all'amore dantesco («amor ipse intellectus est», p. 180), nello stesso modo in cui Mario Casella identifica il passo dell'*Epistola ad Severinum de caritate* di frate Ivo come fonte di *Purg.* XXIV, 52-54 [M. CASELLA, Recensione a F. Figurelli, *Il dolce stil novo*, «Studi Danteschi», XVIII (1934), pp. 105-126]. Dunque, «il termine-chiave *cantare*, ponte semantico con la *cobla* bernardiana» sarà da intendere alla luce del percorso amoroso della sposa dell'*Expositio* come «un'azione di tipo amoroso-cognitivo che conserva e supera la fase dell'*intelligere*» (p. 180) e un termine che rientra nella sfera dell'orazione. «I cari canti del *Cantico* corrispondono ai diversi stati dell'orante, ma non tutti i modi di *cantare* sono ammessi dal *Cantico* dell'amore» (p. 182); sarà necessario, infatti, non solo «eufonia», ma anche il giubilo che Spitzer aveva definito «la totale armonia degli affetti» [↔ 46].

[235] CAPPUCCIO 2014

Cappuccio C., «La novità del suono» nell'esordio del *Paradiso*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del Convegno di Madrid (5-7 novembre 2012), a cura di C. Cattermole, C. De Aldama, C. Giordano, Alpedrete, La Discreta, 2014, pp. 253-270.

Il contributo è dedicato allo studio della musica celeste all'interno della *Commedia*, con attenti riferimenti alle influenze delle teorie cosmologiche sulla formalizzazione del concetto di *musica mundana*.

Il canto proemiale del *Paradiso* (I, 76-84), studiato dai filologi e musicologi, contiene una delle più chiare illustrazioni del concetto di musica cosmica, associate alla descrizione del fenomeno della «trasumanazione» (p. 254). Per analizzare la questione, l'A. propone più argomentazioni organizzate in diverse sezioni, rispettivamente dedicate alle «dicotomie scientifico-letterarie» che investono il concetto di *musica mundana* che Boezio recepì da Nicomaco di Gerasa (p. 256) e all'indagine numerica e proporzionale del cosmo medievale. La relazione teorica tra i concetti di numero e tempo è tra i primi aspetti da considerare per comprendere la teoria musicale medievale e, con essa, tutto il *curriculum studiorum* delle *artes liberales*.

Nello specifico caso dantesco, la musica delle sfere investe non solo la sonorità impercettibile dei corpi celesti, ma trova un diretto corrispettivo nelle diverse manifestazioni musicali della *Commedia*: alla *musica coelestis* appartiene il «bordone»

che spesso accompagna il canto delle anime (p. 261), un suono “strumentale” alla base del canto polifonico eseguito secondo le leggi della «nuova maniera musicale» problematizzata da Tommaso d'Aquino (p. 261). L'ineffabilità della musica celeste udita da Dante è, infatti, caratterizzata grazie a molteplici linee melodiche sovrapposte, frutto della sempre più spiccata autonomia del linguaggio musicale rispetto alla testualità poetica (p. 263).

[236] LEDDA 2014

Ledda G., *Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una “lectura” di Purgatorio IX*, «Lettere italiane», LXVI (2014), pp. 3-35.

All'interno del contributo dedicato al simbolismo, agli antecedenti letterari e al modello penitenziale di *Purg.* IX, l'A. dedica la sezione conclusiva alle terzine musicali del canto, con particolare attenzione all'interpretazione del *dulcis sonus* citato da Dante e alla comprensione degli «organi» di *Purg.* IX, 144.

Per quanto riguarda il «dolce suono» frammisto al canto del *Te Deum laudamus*, è riproposta la più tradizionale interpretazione che vede nel ruggiù dei pesanti cardini della porta del *Purgatorio* la fonte dell'estrema dolcezza udita da Dante, sulla scorta di Lucano, *Bellum civile*, III, 151-168 (p. 32). Similmente, anche riguardo agli «organi», l'A. ripropone la tesi “polifonista”, con l'*organum* vocale in sostituzione agli *organa* strumentali ben diffusi durante l'inizio del secolo XIV: «l'ultima immagine è quella di un canto di cui solo parzialmente si possono comprendere le pa-

role, come avviene quando si ascolta un canto polifonico, nel quale al *cantus* si aggiunge l'*organum*» (pp. 34-5).

[237] STOPPELLI 2014

Stoppelli P., *Il canto di Casella: seduzione estetica e valori etici*, in *Cento canti per cento anni. II. Purgatorio*, 1. *canti I-XVII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 48-64.

L'A. dedica la maggior parte del saggio all'incontro tra Dante e Casella, soffermandosi sulle principali questioni dibattute dalla critica, ossia: la vera identità di Casella, la natura più o meno improvvisativa della melodia cantata, il significato di *Amor che ne la mente mi ragiona* in rapporto alle stagioni di produzione lirica dantesca e il senso del rimprovero di Catone (p. 53).

Dopo i doverosi riferimenti al codice Vat. Lat. 3214 («Et Casella diede il suono») e al canzoniere di Niccolò de' Rossi, sono introdotte due delle principali apposizioni attribuite dai primi commentatori a Casella *musicus*; secondo Andrea Lancia egli fu «maestro di canto mondano», mentre per l'*Ottimo Commento* «finissimo cantatore» (p. 54). L'intonazione di *Purg.* II dimostra, tuttavia, una profonda scelta estetica interartistica proprio nell'esordio della cantica dominata dalla “musica terrena” (p. 56) capace di «trarre a sé li spiriti umani» (*Conv.* II XIII, 24).

L'A. prosegue analizzando due principali posizioni sull'interpretazione del valore amoroso o filosofico della canzone dantesca. Se Freccero (insieme alla scuola

esegetica americana) è convinto che il riuso di *Amor che ne la mente mi ragiona* implichi una palinodia di ciò che la canzone rappresenta nel *Convivio* [↔ 31], Lino Pertile la ricontestualizza entro gli anni della produzione giovanile (attorno al 1295), allontanandola dalle implicazioni filosofiche sviluppate solo negli anni seguenti [L. PERTILE, *Dante's 'Comedy' beyond the Stilnovo*, «Lectura Dantis, Virginia», XIII (1993), pp. 47-77]. Si tratterebbe, cioè, di un episodio nel quale la dimensione musicale crea un forte rimando all'amore di Paolo e Francesca in *Inf.* V (p. 62).

«Insomma Dante eserciterebbe nell'episodio di Casella – come già in quello di Francesca – una critica dell'esperienza estetica che non abbia anche valore etico, com'è invece il canto religioso» (p. 63).

[238] SUITNER 2014

Suitner F., *Paradiso XXIII*, «Studi Danteschi», LXXIX (2014), pp. 311-30.

Nella seconda metà del saggio l'A. analizza il passo di *Par.* XXIII, 109-11: «Così la circolata melodia / si sigillava, e tutti li altri lumi / facean sonare il nome di Maria», riconoscendovi sia la prassi dell'*alternatim* tra solista e coro, sia il ripresentarsi del modello coreografico circolare profano.

La sezione in oggetto richiama, infatti, l'innodia latina e la lauda italiana, «qualcosa di molto simile a una ballata sacra in volgare» (p. 323). La *circolazione* della melodia sarebbe dovuta a due fattori: anzitutto all'esecuzione in cerchio, come

accadeva anche per la tradizione della danza profana (*rota*), in secondo luogo la presenza molto probabile di un ritornello, cioè di un «elemento ritornante» (p. 324). Immaginando, dunque, la giustapposizione di più voci in un modello laudistico mariano, cantato *alternatim* dalla «turbe di splendori» (v. 82) e da «tutti li altri lumi» (v. 110), l'A. propone una nuova rilettura musicologica della «circolata melodia» di *Par.* XXIII, contestualizzandola nel più ampio ecosistema della *Commedia* e, al tempo stesso, interpretandola alla luce delle prassi esecutive vocali e coreutiche coeve.

PARTE II

Studio lessicografico

INTRODUZIONE

Dante Alighieri, poesia per musica e musica per poesia

Dopo la stesura del catalogo bibliografico che contiene i contributi raccolti fino al mese di settembre 2015 tra monografie, saggi in miscellanea, voci enciclopediche e articoli dedicati al complesso rapporto tra Dante e la musica, questa seconda parte si focalizza sullo studio del lessico musicale nel *De vulgari eloquentia* per poi aprirsi anche alla restante produzione dantesca, dalle più giovanili rime, fino alla *Commedia*.

Considero destinata all'insuccesso una descrizione univoca dei rapporti tra poesia e musica. Nemmeno l'introduzione del fattore epocale (succedersi di scuole e di tecniche) autorizza conclusioni di validità generale almeno per ognuna delle sincronie che si succedono. Meglio, a mio avviso, indicare le costanti di base, e poi individuare una serie di polarità fra le quali si pongono le realizzazioni attuate o possibili.¹

Facendo tesoro dell'ammonimento di Cesare Segre,² l'indagine che segue mira a identificare i problemi testuali ed esegetici che coinvolgono lo studio del rapporto tra poesia e musica in Dante Alighieri, per poi fornire una chiave interpretativa.

Come punto di partenza sono state scelte alcune sezioni di *DVE* II VIII nelle quali l'*ars* della canzone intesa come «tragica coniugatio» (dunque, come il più no-

¹ C. SEGRE, *Metrica e musica e le funzioni del significato*, in in *Letteratura italiana e musica*, II, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 789-96: 790.

² Prima di lui avevano espresso simili giudizi anche Ugo Sesini: «il nostro Duecento musicale ci è ignoto e sull'argomento non possiamo pronunciarsi in verun modo». U. SESINI, *Come cantarono i maestri* cit. L'osservazione, nata in seguito all'intervento di Stafania Plona atto a «demolire le testimonianze storiche sulle quali tradizionalmente poggiava la realtà filologica e cronachistica del canto di Casella», trovò l'accordo anche della critica più tarda. M. MARTI, *La tematica del canto di Casella*, *La tematica del canto di Casella*, in ID., *Dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Roma, Dell'Ateneo, 1962, pp. 75-100: 75-7. Cfr. S. PLONA, *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», MCCCXXXIII (1953), pp. 93-96.

bile tra i modelli lirici) si intreccia con i più rilevanti concetti musicali, tra cui *cantus*, il fondamento della *cantio*, *modulatio*, *sonus*, *thonus*, *nota* e *melos*. Per comprendere come la dimensione poetica e quella musicale potessero allo stesso tempo essere distinte e compresente all'interno del processo compositivo, sarà proposta l'analisi della definizione del termine *cantio*, «ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos» (*DVE* II VIII, 5-6), dove Dante discerne tra il modello della canzone stessa (la *cantio*) e la *modulatio* prettamente musicale (con connotazioni semantiche simili a quelle di *sonus*, *thonus*, *nota* e *melos*), dimenticando volutamente il termine *cantus*, riferibile all'*ars cantionis* ancor prima che alle prassi esecutive vocali.

Tuttavia, consultando i più importanti lavori lessicografici diffusi tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento (tra cui le *Derivationes* di Uguccone da Pisa), è possibile riscontrare l'incidenza anche di altri lemmi musicali, come *oda*, una «specie ben definita di modulatio»,³ «quasi laus vel cantus».⁴ Secondo Uguccone e secondo la tradizione teorica medievale il *cantus* stesso dipende dalla *modulatio*, cioè dall'intonazione musicale che, come fondamento dell'*oda* e del testo ben armonizzato, è indispensabile anche per la *cantio*.

Viste le numerose e apparenti ambiguità concettuali, la ricerca qui presentata è condotta a più livelli; in ciascuno di essi è proposta l'analisi di un particolare aspetto o, talvolta, di uno specifico lemma musicale. È il caso, ad esempio, dei primi due capitoli dedicati, dopo una breve sezione di indagine generale, all'ipotesi di definizione teorica della *modulatio*, estranea ai più diffusi riferimenti al *modus* (inteso come costituente “tonale”, sia come costituente ritmico della melodia) o al movimento dei suoni («musica est scientia [...] bene moveri» Agostino, *De musica*, I, 2). Per raggiungere questo obiettivo, attraverso lo spoglio del *corpus* della trattatistica musicale medievale (*Thesaurus Musicarum Latinarum*, Indiana University), sono state isolate le singole occorrenze di ciascun vocabolo tecnico-musicale citato da Dante, al fine di ricavare alcune indicazioni riguardo al particolare valore di ciascun lemma all'interno della tradizione teorica poetica e musicale del Medioevo.

Passando in rassegna i numerosi trattati musicali, le opere didascaliche, i componimenti lirici e collazionandone le occorrenze con quelle adottate dallo stesso Dante nel *De vulgari eloquentia*, emerge una particolare unione di poesia e musica

³ M. PAZZAGLIA, *L'universo metaforico della musica nella Divina Commedia*, «Lecture Classensi», XV (1986), pp. 79-97.

⁴ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, a cura di E. Cecchini, II, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, p. 863.

che può essere riferita sia alla *proportio* numerica e all'eufonia poetica, sia all'effettiva pratica di intonazione. Nello specifico caso della produzione dantesca, questa sincretismo interdisciplinare è manifesta già nella terminologia che Dante utilizza per discernere le parti della *forma tractatus* della *Commedia* (*canto*, *cantica*, *canzon*), nonché nell'*actio* stessa del *cantare* poetico.

Per questa via, nell'ordine di esposizione, il secondo capitolo è interamente dedicato all'evoluzione della terminologia *cant** (*canto*, *cantare*, *canzon* e *cantica*, etc.) nel repertorio lirico volgare delle Origini. Sono stati realizzati grafici e tabelle che contengono il frutto dello spoglio dei vari *corpora* della lirica italiana (*LirIO. Corpus della lirica italiana delle Origini. Dagli inizi al 1400*, II, a cura di L. Leonardi, A. Decaria, P. Larson, G. Marrani, P. Squillaciotti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013; *TLIO, Corpus del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini; Concorde delle Opere volgari e delle Opere latine di Dante Alighieri*, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Opera del Vocabolario Italiano, in *Le opere di Dante*, Roma, Polistampa, 2012 e *Dante Search*, a cura di M. Tavoni consultabile all'indirizzo: <http://www.perunaenciclopediadantesca-digitale.eu:8080/dantesearch/>) attraverso i quali è possibile individuare l'evoluzione delle frequenze dei lemmi oggetto di studio tra l'inizio del secolo XIII e la prima metà del secolo XIV.

Inoltre, per procedere con lo studio filologico e musicologico,⁵ a partire dalla seconda parte del secondo capitolo sono citate alcune delle fonti necessarie per comprendere il lemmario tecnico adottato da Dante: tra esse, ricordo il *Commentum in Martianum Capellam* di Remigio di Auxerre e il relativo trattato sulla *Musica*, due tra le più trascritte fonti musicali a partire dall'età carolingia fino alla fine del Medioevo. Oltre alla definizione di *modulatio* come «soni multiplicis expressio» tratta da Marziano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX 695 durante l'illustrazione della *melleopea comiologica*, cioè tipica del *medius stylus* della *commedia*, Remigio aggiunge alcuni chiarimenti riguardo alla *multiplicitas* di tale sonorità, disposta su più voci e in più registri diastematici. Se, in via di ulteriore approfondimento, si considerano anche la natura del *plausus* tipico del *genus ballatarum* in *DVE* II III, 4 e la natura della *prolatio* retorica, ritmica e musicale, emerge una complessità teorica di stupefacente coerenza, che se da un lato è dipendente dalla pura musicalità eufonica dell'*actio* poetica (ossia del testo in versi), dall'altro dimostra una profonda consapevolezza delle innovazioni musicali e ritmiche d'inizio Trecento.

⁵ Cfr. F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. A. Rosa, VI, Torino, Einaudi, 1986.

Il tentativo finale, oltre a dimostrare il mirabile sincretismo dantesco tra poesia e musica, sarà quello di identificare alcune delle possibili prassi musicali diffuse durante i primi decenni del secolo XIV alle quali Dante avrebbe potuto verosimilmente far riferimento per l'esecuzione (*id est passio*) di alcuni componimenti lirici. Si tratta cioè di approssimarsi alla comprensione di un profondo rapporto interdisciplinare ben lungi dall'idea di qualsiasi divorzio tra poesia e musica.⁶

⁶ V. De BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, SEI, 1943; G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», XVI (1951), pp. 3-26, ristampato in F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1992, p. XXXVI; R. MONTEROSSO, *Problemi musicali danteschi*, «Cultura e scuola», IV (1965), pp. 207-212. Come vedremo, diversa è la questione riguardo alla naturale scissione tra poeta e musicista trattata da Aurelio Roncaglia. A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, a cura di A. Zii-
no, IV, Certaldo, Centro Studi sull'Ars Nova italiana, 1978, pp. 365-397. Si tratta, piuttosto, di un'intonazione «frenata nei suoi slanci dalla necessità di lasciare piena evidenza alla parola». N. PIR-
ROTTA, *Poesia e musica*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 291-305: 304.

CAPITOLO I

Alcune note sulla terminologia musicale nel De vulgari eloquentia

All'interno del *De vulgari eloquentia*, tra i passi che la critica ha maggiormente dibattuto, vi è una particolarissima definizione di poesia, legata non solo al modello della canzone, che lascia trasparire la completa fusione della realizzazione poetica con la pura dimensione musicale.

Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus.¹

Alla domanda relativa alla natura della *cantio* (intesa come «fabricatio verborum armonizatorum» o come «modulatio»), Dante risponde con un chiaro riferimento agli strumentisti, i quali chiamano la loro «modulatio» *sonus*, *thonus*, *nota* o *melos* e non impiegano mai il termine *cantio* se non per indicare gli usi prettamente poetici. Il grande modello della canzone contempla piuttosto una non meglio identificata «fabricatio verborum armonizatorum» nella quale la “modulazione” (nell’accezione dantesca) è relegata alla *passio*, o, quantomeno, a un ruolo estraneo alla pura *actio* poetica esaurita dalla *poesis*: «cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa».²

¹ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno Editrice, 2012, II VIII, 5-6, pp. 200-202.

² La tradizione della canzone italiana del secolo XIV fornita d’intonazione musicale procede nei secoli successivi, fino al Cinquecento. Solo a partire dal secolo XVI sarà possibile osservare lo sviluppo significativo della forma della *canzona* musicata, il cui termine risulta comunque polisemantico e indispensabile per comprendere, solo in alcune occorrenze, anche le valenze del lessema *cantio* nei

1. Poesia “nuda” e poesia “vestita”: intonazione musicale e *modulatio*

Il rapporto tra poesia e musica in Dante Alighieri risulta problematico già da un primo tentativo di indagine lessicografica: alla sensibile lontananza tra i moderni *curricula studiorum* con quelli del tempo di Dante si associa una non trascurabile difficoltà di orientamento all'interno della grande tradizione esegetica.³ Per comprendere almeno primariamente la portata del problema, credo sia sufficiente citare tre delle *Rime* dantesche (delle quali la terza è raccolta nella *Vita Nova*) forse più rappresentative per lo studio del rapporto tra poesia e musica in Dante. I tre testi in oggetto sono il sonetto doppio *Se Lippo amico sè tu che mi leggi* che accompagna la stanza di canzone *Lo meo servente core*,⁴ la ballata giovanile *Per una ghirlandetta*, e *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*, una delle poche ballate dantesche, nonché l'unica ad essere inclusa nella *Vita Nova*.⁵

I problemi interpretativi che coinvolgono queste rime restano molteplici, soprattutto quando alle svariate difficoltà esegetiche (come nel caso dell'identificazione del Lippo *musicus*) si aggiungono necessità di contestualizzazione storico-musicologica. Il primo problema riguarda l'effettiva identificazione del Lippo menzionato nel sonetto *Se Lippo amico*, accolto da Niccolò de' Rossi all'interno della lista

secoli precedenti: «the word used to indicate (1) a term meaning “song” [...] (2) a specific poetic form, (3) a collection of poems, (4) a synonym of the vernacular form for “ballata”», oppure modelli strumentali talvolta realizzati sulla base di una composizione vocale preesistente. T. W. MARROCCO, *The enigma of the Canzone*, «Speculum», XXXI (1956) 4, p. 705.

³ Riguardo alla difficoltà di percezione, in tempi moderni, dei concetti estetici del periodo di Dante, si veda A. FIORI, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla “Commedia” dantesca*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», LIX (1999), pp. 67-102: 101-2.

⁴ Si tratta del «modulo metrico di base» spesso utilizzato per inviare un messaggio a margine di un altro testo che, secondo Zuliani, «resta un genere interno ai rimatori, escluso programmaticamente da eventuali usi musicali». L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 100. Già Stefania Plona segnalava la maggiore possibilità di ritrovare stanze di canzoni musicate piuttosto che canzoni polistrofiche, *extensae* secondo Antonio da Tempo. ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Commissione per i Testi di Lingua, 1977, p. 128. S. PLONA, *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», MCCCXXXIII (1953), p. 95. Cfr. V. DENTE, *Dal chiostro alla corte. Poesia per musica tra Medioevo e Rinascimento*, tesi di Dottorato, Università degli studi di Salerno, 2010, p. 226.

⁵ Come segnala Luca Carlo Rossi nell'edizione della *Vita Nova*, l'operazione di intonare i componimenti poetici «era prevista normalmente per la ballata, genere destinato al canto e alla danza» e proprio l'Amore oggetto dell'*incipit* di *Ballata i' vo'* «assicura la propria presenza nell'armonia forse perché la parola ne è anagramma difettivo». DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999, V, 15, p. 52. Per un certo verso, Amore è «un *dictator* che colla sua brava *ars dictaminis* alla mano suggerisce quel modo [...] per gli eletti della sua scuola». C. DE LOLLIS, *La fede di Dante nell'arte*, «Nuova antologia di Scienza, Lettere ed Arti», XXVIII (1921), p. 213.

di musicisti prossimi a Dante⁶ e talvolta associato a quel Lippo Paschi de' Bardi citato nel sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*.⁷ Questa attribuzione ha condizionato parte del significato che la critica ha attribuito al sonetto, soprattutto in vista dei riferimenti più o meno diretti alle plausibilissime prassi esecutive musicali d'inizio secolo. Se, primariamente, l'identificazione con Lippo Paschi de' Bardi ha concesso di evitare l'ipotesi di un'intonazione musicale, d'altro canto lo studio del *Canzoniere* di Niccolò de' Rossi ha messo in evidenza la stretta vicinanza di un Lippo *musicus* al circolo intellettuale e musicale al quale facevano parte Casella, Scochetto e altri intonatori prossimi a Dante.⁸

Nel fitto ginepraio d'esegesi costituitosi attorno al sonetto *Se Lippo amico* e alle prassi musicali ad esso correlate,⁹ l'analisi della terminologia adottata da Dante lungo i riferimenti più o meno espliciti alla musica può risultare piuttosto utile, soprattutto in vista non solo della grande coerenza teorica che il poeta dimostra nella metabolizzazione dei concetti fondamentali per il raffronto tra poesia e musica,¹⁰ ma anche

⁶ «Io vidi ombre e vivi al paragone / provarsi di cantar meglio e plu bello: / ço fu Casella, el Guerço e Quintinello, / Mino, Lippo, Segna lor compagnone, / el buon Scochetto, Giovanni e Nerone, / Parlantino, Bertuci e Cecarello, / Marchetto e Confortino, Agnol cum ello. / Blasio, Floran, Petro mastro, Garçone». NICCOLÒ DE ROSSI, *Il Canzoniere*, a cura di F. Brugnolo, Padova, Antenore, 1974, p. 176.

⁷ A tal proposito, si veda il commento di De Robertis, in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002. Altro riferimento a Lippo è riscontrabile nel sonetto *Standome con ser Lippo l'alter io* contenuto nel canzoniere conservato presso la Real Biblioteca de El Escorial, E.III.23. D. DE ROBERTIS, *Il Canzoniere escorialense e la tradizione veneziana delle rime dello stil novo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXVII (1954), suppl.; *Il canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo*, a cura di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009. Sono pervenuti, inoltre, alcuni sonetti attribuiti a Lippo Paschi de' Bardi. G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, p. 782 e I. MAFFIA SCARIATI, «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi»: su un'intricata questione attributiva, da «Studi e problemi di critica testuale», LXIV (2002), pp. 5-61.

⁸ M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Niccolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-6; M. PAZZAGLIA, *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970.

⁹ Credo sia sufficiente, almeno intanto, citare alcuni dei contributi che saranno riproposti lungo questo contributo: N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista Italiana di Musicologia», I (1966), pp. 3-19; G. GORNI, *Lippo amico*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-98; G. P. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 250-3; E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 302-5. Cfr. F. CARAPEZZA, *Un 'genere' cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999), pp. 321-54.

¹⁰ Riguardo all'ulteriormente intricato rapporto tra poesia e musica, rimando a N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 291-305; 304; L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei versi italiani*, Bologna, il Mulino, 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; 62-63. Si veda, inoltre, la distinzione tra poe-

per la definizione del processo di completamento «cum soni modulatione» del testo poetico.¹¹

Lo qual ti guido esta pulcella nuda
che vien dirieto a me sì vergognosa
ch'atorno gir non osa
perch'ella non ha vesta in cui si chiuda;
e prego il cor gentil che 'n te riposa
che la rivesta e tengala per druda
sì che sia cognosciuda
e possa andar là 'vunqu'è disiosa.¹²

Il secondo problema, di natura lessicografica, riguarda il riferimento a un'apparentemente non meglio identificata *vesta*, intesa come intonazione musicale da Boccaccio già nella prima redazione del *Trattatello in laude di Dante*.¹³ Benché nel trascorrere degli anni non si siano risparmiate discordanti interpretazioni, talvolta favorevoli a una rilettura musicologica, talvolta più fedeli all'ormai classica tesi del divorzio tra poesia e musica nella lirica italiana delle Origini,¹⁴ è necessario segnalare

sia per musica, poesia pura in musica e musica per poesia, distinta, a sua volta, dal *contrafactum*. S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Bologna, Carocci, 2006, pp. 158-166.

¹¹ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit. a cura di E. Fenzi, II VIII, 4, p. 200.

¹² *Se Lippo amico sé tu che mi leggi*, vv. 13-20. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Dante Alighieri, *Opere I*, Milano, Mondadori, 2011, p. 123.

¹³ Per lo studio della questione, si veda I. MAFFIA SCARIATI, «Non ha Fiorenza» cit., pp. 42-4.

¹⁴ L'idea di una scissione effettiva tra poesia e musica già era ben diffusa negli anni Venti del Novecento. Basti pensare alla sezione dedicata alla musica dantesca nel *Compendio di storia della musica* di Enrico Favilli: se «i trovatori di Provenza erano non solo poeti, ma anche compositori», in Italia «era già spezzata quella unità di Musicista e di Poeta, e non era ormai necessario che questo s'intendesse di musica». E. FAVILLI, *Dante e la musica nella Divina Commedia*, in *Compendio di storia della musica*, Piacenza, C. Tarantola, 1924, pp. 229-61: 232. Riguardo al «divorzio» vero e proprio si vedano: G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», XVI (1951), pp. 3-26, ristampato in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 176; A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1978. Cfr. J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Halle, M. Niemeyer, 1989; P. GRETI, *La lirica italiana delle Origini tra scoperte e nuove edizioni*, in «Testo», XXXI (2010), pp. 125-147. Per i nuovi studi che discordano dalla tesi del «divorzio», è indispensabile rimandare al volume *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005 e ai contributi: R. ANTONI, M. S. LANNUTTI, D. SABAINO, *De nuptiis musicae et carminis. Sulle tracce di una tradizione sommersa*, «Il saggiautore musicale», XIV (2007) 2, pp. 369-403; M. S. LANNUTTI, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romanzo», XXXII (2008) 1, pp. 3-28. Si veda anche J. AHERN, *Singing the Book: Orality in the Reception of Dante's Comedy*, in *Dante Contemporary Perspectives*, a cura di A. A. Iannucci, Toronto-Buffalo-London, Toronto

la tendenza, negli studi più recenti, alla restituzione del ruolo “amplificatorio” e divulgativo della musica anche all’interno della produzione dantesca.¹⁵ All’ormai fortunata tesi di Guglielmo Gorni, che cita le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo e considera probatoria l’associazione in esse contenuta tra il processo di “vestizione” e l’elaborazione di testi a più strofi,¹⁶ si affiancano oggi nuove interpretazioni attente al connubio tra musicologia e filologia e alla maggiore collaborazione interdisciplinare già auspicata da Ugo Sesini.¹⁷

La tesi fondante di Gorni prende origine dalla breve illustrazione che Bembo aveva dedicato alle canzoni, «le quali quando erano di più d’una stanza, vestite si chiamavano, e non vestite quando erano d’una sola».¹⁸ Non si tratterebbe, cioè, di *vesta* musicale, ma di una veste pluristrofica, il cui significato avrebbe dovuto raffor-

University Press, 1997, pp. 214-39: 214-220. Infine, è indispensabile un riferimento alla bibliografia sul “divorzio” realizzata in F. CARAPEZZA, *Un “genere” cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999) 2, pp. 321-354: 322-3. Per gli studiosi contrari alla separazione tra poesia e musica vi sono: G. A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Milano, Sandron, 1924, p. 74; O. TIBY, *La musica alla corte dell’Imperatore Federico II*, in *Atti del Congresso Internazionale della poesia e della lingua italiana* (Palermo, giugno 1951), Palermo, Pezzino, 1951; R. MONTEROSSO, *Canzone*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970; N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, «Yerarbuch of Italian Studies», IV (1980), pp. 5-12; ID., *Federico II e la musica*, in *Federico II e l’Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1955 – 30 aprile 1996), Roma, De Luca-Editalia, 1995, pp. 145-7; A. ZILINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della Letteratura italiana II, Il Trecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 1995, pp. 531-80; F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana IV, Teatro, musica, tradizione del classici*, a cura di A. A. Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 245-63.

¹⁵ «Canzoni e ballate suggerirono spesso ai poeti dello stil novo l’immagine di trepide creature novelle in attesa di ricevere dal musicista il completamento e ornamento di una veste musicale». N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, p. 42. È il caso di segnalare anche un recente contributo di Leonardo Sebastio nei confronti del sonetto a Lippo dal quale è comprensibile il riferimento sicuro alle prassi musicali per le quali «la qualità del destinatario, amico e musico, e la richiesta non si possono non supporre condizionanti la scrittura dell’Alighieri, la quale dovette essere particolarmente sorvegliata, e allusiva al *background* culturale comune»; «Dante chiede, dunque, un accompagnamento musicale». L. SEBASTIO, *Lettura di una rima dantesca: «Se Lippo amico se’ tu che mi leggi»*, in *Dante in Lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, p. 171. Di avviso simile è anche Antonio Calvia, che chiarisce il «ruolo di amplificazione e di mezzo per diffondere componimenti poetici» attribuito alla musica, parte di un’opinione che «può essere difficilmente messa in dubbio, basata com’è su molte testimonianze». A. CALVIA, *Come “pulcelle nude” senza “vesta”*: alcune osservazioni sulla musica al tempo di Dante, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 241-247: 245.

¹⁶ Guglielmo Gorni, sulla scorta degli studi di Contini e delle *Prose* di Pietro Bembo, intravide nella *vesta* un’elaborazione pluristrofica per *Lo meo servente core*. PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966, p. 153; G. GORNI, *Lippo amico* cit., pp. 71-98: 83.

¹⁷ U. SESINI, *Musicologia e filologia*, in ID., *Musicologia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medioevo*, Bologna, Forni, 1970, pp. 1-12.

¹⁸ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua: l’editio princeps del 1525 riscontrata con l’autografo Vaticano latino 3210*, a cura di C. Vela, Bologna, Clueb, 2001, II XI.

zare anche l'identificazione di Lapo/Lippo con l'Amico di Dante.¹⁹ Così, anche il commento di Contini alla rima, dove per «pulcella nuda» non è chiaro se sia richiesta la necessità «di note musicali o di commento o di bella scrittura nel ricopiarla»,²⁰ diventa per Gorni elemento necessario per denunciare l'inadeguatezza dell'interpretazione della *vesta* già avanzata da Casini e accolta nelle edizioni commentate delle *Rime* curate da Michele Barbi e da Francesco Maggini.²¹

Tuttavia, l'interpretazione polistrofica della “veste” citata nel sonetto a Lippo è resa nuovamente problematica dalla riproposizione del vocabolo *vesta* nella ballata *Per una ghirlandetta*, ormai all'unanimità (ma non senza riserve) riconosciuta come rima destinata all'intonazione musicale.²²

¹⁹ A proposito del binomio Lippo/Lapo, Marti contesta la scelta di De Robertis di riportare nell'edizione delle rime di Guido Cavalcanti la variante Lippo tradata dal ms. Md (Firenze, Bibl. Nazionale, II. IV. 114), che darebbe piena legittimità all'attribuzione di Gorni. D. DE ROBERTIS, *Amore e Guido ed io (relazioni poetiche e associazioni di testi)*, «Studi di Filologia Italiana», XXXVI (1978), pp. 39-65; M. MARTI, *Con Guido, dalla parte di Lapo (a proposito del «Cavalcanti» derobertisiano)*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIV (1987), pp. 585-591. Si vedano le tabelle in G. GORNI, *op. cit.*, 1981, pp. 86-8 e ID., *Lippo contro Lapo. Sul canone del Dolce Stil Novo*, in *op. cit.*, 1984, pp. 99-124. Il riferimento a Bembo è doveroso anche nello spoglio delle varianti *Lippo*, *Lapo*, *Lupo*. Per quanto riguarda la dicitura “Amico di Dante”, essa risulta omaggio a Longhi, ricalcata dalla formula “Amico di Sandro” riferito a Filippino Lippi. Si veda B. BERENSON, *Amico di Sandro*, «Gazette des Beaux-Arts», XLI (giugno 1899), pp. 459-71, XLI (luglio 1899), pp. 21-36. Già Contini aveva proposto il nome di Lippo Pasci de' Bardi (non un musico, dunque) per l'Amico di Dante destinatario del sonetto *Se Lippo amico*. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1995. Cfr. E. CASTELNUOVO, *L'attribuzione e i suoi fantasmi*, in *L'attribuzione: teoria e pratica della storia dell'arte*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel, Birkhäuser, 1994, pp. 17-27; I. MAFFIA SCARIATI, «Non ha Fiorenza» cit., pp. 9-10.

²⁰ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1939, nota relativa.

²¹ A tal proposito, si veda di nuovo G. GORNI, *Lippo amico* cit., p. 82. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Michele Barbi, in *Le opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1921; DANTE ALIGHIERI, *Rime della “Vita Nuova” e della giovinezza*, a cura di Michele Barbi e Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956. Cfr. T. CASINI, *Di una nuova poesia attribuita a Dante*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», II (1883), pp. 334-343.

²² Si veda, a tal proposito, Beltrami: la *vesta* è «una melodia presa a prestito da un altro testo». G. P. BELTRAMI, *La Metrica italiana* cit., p. 251. Come osserva Pirrotta, la composizione nella versione in endecasillabi e settenari parve al Carducci «di tutta eleganza e correttissima», benché, comunque, se ne debba riconoscere la particolarità metrica, evidentemente di carattere imitativo. N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., pp. 3-19; 12-3; G. CARDUCCI, *Delle rime e della varia fortuna di Dante*, con note di M. Pelaez, Bologna, Zanichelli, 1913, discorso III, XI, p. 335. Cfr. G. CAPOVILLA, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, Atti del 3 Congresso Internazionale «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana, 1987, pp. 107-147: 110-11.

Le parolette mie novelle,
che di fiori fatt'han ballata,
per leggiadria ci hanno tolt'elle
una vesta ch'altrui fu data:
però siate pregata,
qual uom la canterà,
che li facciate onore.²³

Proprio il medesimo lemma *vesta* che aveva dato adito alle diverse interpretazioni del sonetto a Lippo è, in questo caso, accolto dalla critica come squisitamente musicale.²⁴ Si tratta, cioè, del processo di completamento del testo in versi con una melodia confacente alla struttura numerico-proporzionale del componimento poetico, attraverso una struttura metrica (evidentemente, uno dei «generi musicali»)²⁵ che, come segnala Pirotta,²⁶ conferma l'intento di completare il testo con una «veste ch'altrui fu data» evidentemente musicale che, tuttavia, non necessariamente deve riferirsi dalla tecnica imitativa metrico-ritmica che la critica ha designato con il termine *contrafactum*.²⁷ Già Claudio Giunta aveva messo in luce due caratteristiche che

²³ *Per una ghirlandetta*, vv. 18-24. DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, p. 172.

²⁴ Potrebbe essere sufficiente rimandare alle due più recenti edizioni commentate, nelle quali è delineata la questione: DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, pp. 176-177; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, in *Vita nuova – Le rime della Vita Nuova e altre rime del tempo della Vita Nuova*, I, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 690-691. A questi si possono aggiungere DANTE ALIGHIERI, *Lyric Poetry*, a cura di K. Foster e P. Boyde, Oxford, Oxford University Press, 1967, *ad loc.*, P. G. BELTRAMI, *La Metrica italiana* cit., p. 256; A. CALVIA, *Come "pulcelle nude"* cit., p. 245. Si veda anche E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar Cantando* cit., pp. 302-305.

²⁵ «Come era frequente nei generi musicali [...] le strofe riprendono, rimodulano ed esplicitano quel che nel *refrain* è sintetizzato (e annunciato)». DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, in *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, I, I, Roma, Salerno, 2015, p. 691.

²⁶ N. PIROTTA, *Ars Nova* cit., p. 14.

²⁷ Il termine *contrafactum* è stato impiegato nei più svariati contesti e senza l'attenzione dovuta. A riguardo, Maria Sofia Lannutti scrive dell'«inconsistenza storica del termine» che fu già utilizzato a partire dai lavori di Gennrich «con significato melodico prima che metrico», per essere più tardi ripreso in J. H. MARSHALL, *Pour l'étude des 'contrafacta' dans la poésie des troubadours*, «Romania», CI (1980), pp. 289-335 e in J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen*, cit.. Lannutti puntualizza la necessità di distinzione tra il testo poetico e il testo musicale, soprattutto in vista delle ripercussioni negative sul piano metodologico scaturite dall'«assimilazione tra struttura metrica e struttura musicale» operata da Gennrich in *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen, F. Gennrich, 1965. M. S. LANNUTTI, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romano», XXXII (2008) 1, pp. 3-28. A tal proposito, anche Stefano La Via dedica una sezione della sua analisi riguardo alla *poesia per musica* alla contraffattura: «non bisogna confondere la precedente categoria astratta [di musica per poesia] con un terzo e ben più rilevante livello tipologico, universalmente associato al termine *contrafactum*». S. LA VIA, *Poesia per musica* cit., p. 159. Il problema della natura «puramente intertestuale» dei soli rimandi metrici è affrontato anche da Paolo Canettieri e Carlo Pulsoni, con doverose precisazioni riguardo ai casi nei quali manca l'intonazione musicale: «Marshall chiarisce inoltre che la condizione necessaria e sufficiente per l'esistenza della *Kontrafaktur*

rendono particolarmente originale l'uso del lemma *vesta* per la ballata in oggetto: in primo luogo, l'indicazione relativa all'impiego di una melodia non originale è solitamente affidata alle rubriche; in secondo luogo la tecnica del *contrafactum* non è documentata per gli anni di composizione del testo.²⁸ Per comprendere il valore del vocabolo è quindi necessario un raffronto con il significato dello stesso lemma nel sonetto a Lippo, con il quale si accompagna la stanza di canzone *Lo meo servente core*.

Nello specifico caso di *Per una ghirlandetta*, è utile soffermarsi sull'indicazione «ch'altrui fu data»: il pronome indefinito “altrui” è infatti riferibile anche a persone (il compositore), oltre che a cose (il testo musicale).²⁹ In tal caso, la «vesta ch'altrui fu data» potrebbe non solo far riferimento a un'intonazione composta per un testo lirico precedente, ma potrebbe riferirsi alla melodia elaborata da “altrui”, cioè da un musico la cui identità non corrisponde con quella del poeta.³⁰ Non è da escludere, quindi, che Dante auspicasse a un'intonazione originale anche per una delle sue

è la riproduzione della “charpente métrique”, intendendo con tale termine ‘la disposition dans un certain ordre de vers d'un certain nombre de syllabes à terminaison soit masculine soit féminine» e, più avanti: «In assenza della notazione gli elementi accessori sono quindi di aiuto nell'accertamento della ripresa melodica, anche se ovviamente nessuno può escludere *a priori* che anche in presenza di quegli elementi la melodia sia del tutto differente da testo a testo». P. CANETTIERI, C. PULSONI, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese*, in *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, a cura di D. Billy, P. Canettieri, C. Pulsoni e A. Rossell, Bologna, Carocci, 2003, pp. 113-115. Nonostante queste precisazioni, scrive Lannutti: «sono diversi i luoghi in cui di fatto si assimila, in modo più o meno esplicito, l'imitazione metrica all'imitazione melodica», nei quali, di conseguenza, si perpetua «la forzatura di Gennrich, che implica un'assimilazione tra struttura metrica e melodia». M. S. LANNUTTI, *ibid.*, p. 6; EAD., *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409, in Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 158-159. Inoltre, proprio la “contraffattura” «incrina l'immagine del trovatore come *unus auctor*». M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», XLIV (2011), p. 58. Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio”* cit. Inoltre, Stephen Perkinson ha chiarito, in parte, la natura del termine *conterfaire* già citato da Guillaume de Machaut nella *ballade De triste cuer*: esso si riferirebbe alla copia dell'apparenza estetica esteriore di qualsiasi cosa. S. PERKINSON, *Portraits and Counterfeits: Villard de Honnecourt and Thirteenth-Century Theories of Representation*, in *Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences. Essays in Honor of Sandra Hindman*, a cura di D. S. Areford e N. A. Rowe, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2004, pp. 13-35. Cfr. E. E. LEACH, *Music and Verbal Meaning: Machauts Polytextual Songs*, «Speculum», LXXXV (2010), p. 582; EAD., *Nature's Forge and Mechanical Production: Writing, Reading, and Performing Song*, in *Rethoric beyond Words*, a cura di M. Carruthers, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2010, pp. 72-95.

²⁸ DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, pp. 176-177.

²⁹ Per il significato di “altrui” è sufficiente consultare il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di G. B. Squarotti, I, Torino, UTET, 1961, p. 365.

³⁰ In tal modo sarebbe verificato il divorzio tra poeta e musico postulato da Roncaglia, ma non la scissione che ne consegue tra poesia e musica. A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio”* cit., p. 375.

prime ballate che, nella forma irregolare e con due rime-*refrain*, «sembra alludere a un'altra cultura letteraria – quella dei generi lirici oggettivi francesi – e a un'altra, più tarda età».³¹

Inoltre, considerare in maniera del tutto differente il medesimo lemma *vesta* (come intonazione musicale e come elaborazione polistrofica, secondo il suggerimento di Pietro Bembo) utilizzato da Dante in *Rime* distinte potrebbe, a questo punto, creare alcuni problemi,³² soprattutto se lo studio lessicografico condotto per ciascuno dei due termini contempla fonti eterogenee, distanti anche dal punto di vista cronologico.³³ Se, come abbiamo visto, è chiara l'interpretazione di *vesta* nella ballata *Per una ghirlandetta* (che rimanda senza dubbio all'intonazione musicale), meno chiara potrebbe apparire l'illustrazione bembiana citata da Gorni, parte di un'opera, le *Prose*, che vedono in Petrarca il modello per la lirica musicale italiana.³⁴ Basti pensare alla sostituzione, nei *Rerum vulgarium fragmenta*, del gergo poetico tradizionale afferente alle sfera semantica del *cantare* con quello tipico della recitazione (*dico, parlo*, etc.),³⁵ in seguito all'evoluzione stilistica ed estetica riaffermata da Petrarca nelle *Epistole*, ricordando gli anni giovanili, quando ancora auspicava all'intonazione dei propri componimenti lirici:

Quotiens sillabas contorsimus, quotiens verba transtulimus. Denique quid non fecimus ut amor ille, quem si extinguere non erat, at saltem tegi verecundia iudebat, plausibiliter caneretur? [...] Nunc ergo, dic michi, vir Deo ex hoste familiaris ex adversario civis, dic michi, quo-

³¹ DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, p. 177.

³² Per quanto riguarda le altre occorrenze di *vesta* o *vestire* nelle opere dantesche, si veda L. BLASUCCI, *Vestire*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970.

³³ Proprio a tal proposito, Blasucci favoriva l'interpretazione di *vesta* come intonazione musicale in seguito alla stretta somiglianza nell'uso del vocabolo (utilizzato come termine retorico) con le sezioni dedicate proprio ai *colori* o alle figure retoriche all'interno delle stesse opere dantesche, come in *VN XXV*, 10: «però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico». L. BLASUCCI, *Vesta*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970.

³⁴ Riguardo alla musica nel periodo del petrarchismo di Bembo, si veda F. PIPERNO, «Sì alte, dolce e musical parole». *Petrarca, il petrarchismo musicale e la committenza madrigalistica nel Cinquecento*, in *Petrarca in musica*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca), Arezzo, 18-20 marzo 2004, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, Lucca, LIM, 2006, pp. 321-346. Cfr. L. BIANCONI, *Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, VI: Teatro, musica e tradizione dei classici, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1986, pp. 319-63: 328-32; G. MIGGIANI, «Il Petrarca imbrodolato». *Fortuna di testi petrarcheschi nel madrigale italiano del '500*, Tesi di laurea, Università di Venezia, 1985.

³⁵ C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, «Leutum meum bonum»: i silenzi di Petrarca sulla musica, «Quadrerns d'Italià», XI (2006), pp. 329-58: 346-7. Tra i più recenti studi riguardo al rapporto di Petrarca con la musica, si veda: S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, in *Petrarca in musica*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca), Arezzo, 18-20 marzo 2004, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, Lucca, LIM, 2006, pp. 3-42.

niam et ista pertractas et illa retractas, quid simile habent cantiuncule inanes falsis et obscenis muliercularum laudibus referte, turpi et aperta cum confessione libidinis, quid simile habent divinis laudibus et sacris excubiis? [...] Cur autem hanc daviticam cantilenam tanto concentu ceptam tam dissona voce complevimus? [...] Frater ergo rite cecinit erecto ad celum animo, ego terrena cogitans et curvatus in terram.³⁶

La scelta di Bembo e l'assunzione dei modelli petrarcheschi alla base della fortuna del madrigale musicale italiano³⁷ hanno condizionato anche l'approccio alla lirica precedente, come testimonia proprio l'interpretazione del vocabolo *vesta*. E anche Gorni concorda infatti con Contini,³⁸ uno dei primi postulatori del già ricordato "divorzio" nella lirica italiana delle Origini che sarebbe da postdatare, tuttavia, al Cinquecento maturo.³⁹

In un periodo come quello dantesco, ben precedente a qualsiasi scissione tra poesia e musica, potrebbero essere raccolte ulteriori prove riguardo alla natura musicale della *vesta* melodica menzionata anche nel sonetto inviato al Lippo *musicus* (uno dei tanti *Lapi* che vivevano a Firenze)⁴⁰ citato da Niccolò de' Rossi in una fonte, il *Canzoniere*, decisamente più prossima al Trecento di quanto lo siano le *Prose* di Pie-

³⁶ FRANCESCO PETRARCA, *Lettere disperse, varie e miscellanee*, a cura di A. Pancheri, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1994, ep. X, 3.

³⁷ D. T. DACE, *Pietro Bembo and the literary origins of the italian madrigal*, «The Musical Quarterly», LV, (1969), pp. 65-86.

³⁸ Si tratta dell'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, di avere in tutto disgiunto la poesia dalla musica». G. CONTINI, *Un'idea di Dante* cit., p. 176.

³⁹ Benché, come osserva Luca Zuliani, già in Petrarca fosse evidente un mutamento importante nel rapporto tra musica e poesia, «la svolta, il distacco vanno allora posticipati al '500 maturo, quando l'unica possibile veste melodica di una poesia lirica è il madrigale nell'accezione musicale e cinquecentesca del termine». C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, «*Leutum meum bonum*» cit., p. 356. Petrarca si diletta comunque nei canti e nei suoni descritti in FILIPPO VILLANI, *De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997, p. 92, pur mantenendo distinte poesia e musica, se non nell'emblematico caso del madrigale e di alcune forme minori, come la frotola. Cfr. P. PETROBELLI, «Poesia e musica», in *Letteratura italiana VI. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. A. Rosa, Torino, Einaudi 1986, p. 227-244.

⁴⁰ «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi / quante sì fatte favole per anno / in pergamo si gridan quinci e quindi». DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, a cura di M. C. Leonardi, Milano, Mondadori, 1994, p. 810. Riguardo alle varianti onomastiche Lapo/Lippo, rimando a G. GORNI, *Lippo amico* cit., pp. 99-124. Cfr. I. MAFFIA SCARIATI, «*Non ha Fiorenza*» cit., 2002, pp. 5-61. Più cauti nell'interpretazione di Lippo sono Donato Pirovano e Marco Grimaldi nella recentissima edizione commentata delle *Rime*: «se la tesi della vestizione musicale è corretta, il destinatario dovrà essere un musicista (o un poeta-musicista), forse il Lippo citato come musico da Niccolò de' Rossi nel son. *Io vidi ombre* (anche se siamo in Veneto, agli inizi del XIV secolo); forse Lippo Pasci de' Bardi, un fiorentino attestato tra il 1292 e il 1313 cui sono attribuiti alcuni sonetti nel canzoniere Vaticano Latino 3214». DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, pp. 636-37.

tro Bembo.⁴¹ L'intonazione musicale dipende per definizione dantesca dalla configurazione del processo di creazione (*actio*) e di ricezione del testo poetico (*passio*) «sive cum soni modulatione [...] sive non»,⁴² per la cui comprensione è indispensabile far riferimento all'intero repertorio lessicale tecnico e musicale adottato da Dante nel *De vulgari eloquentia*, a partire dalla *modulatio* intesa come fondamento per l'elaborazione del testo musicale.

Proprio per facilitare l'interpretazione del lessico tecnico del *De vulgari eloquentia* nelle sue implicazioni musicali e nei diretti riferimenti all'intonazione musicale è necessario analizzare il significato del lemma *modulatio*, uno dei pochi vocaboli associati esclusivamente all'esecuzione musicale dallo stesso Dante. Le uniche occorrenze del termine sono raggruppate in *DVE* II VIII, nel passo dedicato all'opposizione tra *actio* e *passio*,⁴³ e non vi sono ulteriori tracce del termine nelle opere volgari. La prima di queste occorrenze riguarda l'effettiva intonazione del componimento «cum soni modulatione», con un testo musicale che poteva essere composto dallo stesso autore del testo poetico o da un musicista di fiducia, come nei numerosi casi attestati nelle rubriche dei canzonieri italiani.⁴⁴ In entrambe le circostanze, tuttavia, Dante chiarisce la natura attiva e passiva della canzone, relegando alla *passio* la pura esecu-

⁴¹ Rimando, a tal proposito, alla segnalazione di M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante* cit., pp. 153-6. Riguardo a Niccolò de' Rossi, si vedano F. BRUGNOLO, *I toscani nel Veneto e le cerchie toscane*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, N. Pozza, 1976, vol. II, p. 408; C. CIOCIOLA, *Poesia gnómica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana* II. *Il Trecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 1995, pp. 327-454.

⁴² DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 4, pp. 198-200. Cfr. V. RUSSO, *Dolze sono e prosopopea d'amore: "Ballata, l'vo" (VN, XII 10-15) "Sive cum soni modulatione [...] sive non" (DVE, II 8 4)*, «Filologia e critica», X (1985) 2-3, pp. 239-254. Per quanto riguarda l'*actio* e la *passio poetica*, si veda M. S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». *Per l'interpretazione di alcuni passi del "De vulgari eloquentia"*, «Studi Medievali», XLI (2000) 1, pp. 1-38: 24. La poesia intesa come «fictio rethorica musicaque poita» richiede infatti un'intonazione musicale che pertiene alla recitazione orale «passiva». P. ARMOUR, *La musica nel paradiso terrestre dantesco*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 33-40: 34.

⁴³ «Quapropter quid sit cantio videamus, et quid intelligimus cum dicimus cantionem. Est enim cantio, secundum verum nominis significatum, ipse canendi actus vel passio, sicut lectio passio vel actus legendi. Sed divaricemus quod dictum est, utrum videlicet hec sit cantio prout est actus, vel prout passio». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 4, p. 200. Come segnala Maria Sofia Lannutti, la duplice natura della *cantio* è frutto di *scientia* e *instinctum* (*actio*), seguita poi dall'esecuzione cantata o recitata (*passio*); in virtù di questo, all'interno della composizione poetica strutturata in *cantus divisio*, *artificium* e testo musicale, proprio l'intonazione diviene una delle possibili modalità esecutive. M. S. LANNUTTI, «Ars», «scientia», «actio» e «passio» cit., pp. 13-16.

⁴⁴ Cfr. V. RUSSO, *Dolze sono* cit., pp. 239-254. Anche per la produzione d'Oltrelpe, le dinamiche di produzione del testo e della melodia non sono, in realtà, differenti.

zione musicale, considerata come una delle molteplici possibilità di ricezione dell'*actio completa* poetica:⁴⁵

Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ad autore suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicunque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio.⁴⁶

La distinzione tra *actio* e *passio*, che, come segnala Enrico Fenzi, permette a Dante di evitare il riferimento diretto al verbo *cantare* e alla sua connotazione spiccatamente musicale,⁴⁷ è di fondamentale importanza per comprendere il valore attribuito alla musica non solo nel *De vulgari eloquentia*, ma lungo tutta la produzione dantesca.

Un primo concetto ibrido tra poesia e musica che può facilitare la comprensione del lessico tecnico di matrice eminentemente musicale si ritrova nella terza delle rime citate all'inizio di questo scritto: *Ballata i' vo' che tu ritrovi amore*. Nei versi della ballata, così come nell'immediatamente precedente sezione in prosa, Dante interiorizza il primario lessico musicale *suono* e *canto* («la scusa mia, la qual tu cante» e «con dolce sòno»), arricchito, proprio nella sezione in prosa, dal lemma *armonia*: «queste parole [...] falle adornare di soave armonia».⁴⁸ Si tratta di rime ricche di riferimenti alla ricezione «cum soni modulatione», con l'accompagnamento musicale che, beninteso, resta comunque dipendente dalla «fabricatio verborum armonizatorum», ossia dalla struttura ben armonizzata della canzone.⁴⁹

⁴⁵ «Cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 6, p. 202

⁴⁶ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 4, p. 200.

⁴⁷ Proprio la distinzione grammaticale del senso attivo dal passivo, permette la soluzione del possibile equivoco. *Ibid.*, p. 201.

⁴⁸ DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di L. C. Rossi, V, 15, p. 52. Secondo Gorni, *suono* sarebbe sinonimo di *armonia*. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, in Dante Alighieri, *Opere* I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 860-863. Inoltre, «la prescrizione circoscrive il genere e il metro: sarà una ballata, testo per eccellenza destinato alla musica, la quale deve essere di “soave armonia” – e vd. nel testo poetico: “dolce sòno” (v. 15), “nota soave” (v. 38) –, sintagmi tecnici che rinviando verso un ben preciso orientamento poetico e letterario, che Dante stesso poi chiamerà “Dolce stil novo”. [...] La “soave armonia”, così come il “dolce sòno” (v. 15) e la “nota soave” (v. 38), sono ora legati non più a una funzione che implica necessariamente una reale esecuzione musicale», in vista dello “slittamento” semantico che consegue alla definizione di Amore come “dittatore” (non “cantatore”, dunque). DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di D. Pirovano, in *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, I, 1, Roma, Salerno, 2015, pp. 128-29.

⁴⁹ L'unica eccezione è, effettivamente, lo sporadico caso dell'imitazione metrica (*contrafactum*) già visto nella ballata *Per una ghirlandetta*. Riguardo, invece, al significato di *armonia* in *Ballata i' vo'*, Leo Spitzer corregge il commento di Scartazzini: «falle dare il suono da un musico valente», facendo notare che egli «sbaglia di certo; indubbiamente qui si vuole alludere al potere che ha la musica di riconciliare e placare, come pure l'onnipotenza del valore della musica». L. SPITZER, *Classical and Chri-*

Nel *De vulgari eloquentia*, *armonia* indica infatti la ponderata costruzione della «fabricatio verborum», nonché la necessità di equilibrio (una sorta di *convenientia* ritmica) tra i vocaboli scelti,⁵⁰ confermata anche dai trattati teorici ben diffusi durante gli ultimi decenni del Duecento e l'inizio del Trecento.⁵¹ Come segnala Mirko Tavoni, la risposta alla domanda «utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio» (*DVE* II VIII, 5) è implicita già in tutta la dimostrazione riguardo all'*actio* e alla *passio* e, a differenza della «modulatio», intesa come effettiva intonazione della canzone, la «fabricatio verborum armonizatorum» è «la costruzione del testo verbale».⁵² Già da una breve escursione nei trattati diffusi all'epoca e presumibilmente conosciuti direttamente o indirettamente dallo stesso Dante, tra i quali

stian Ideas of World Harmony, trad. it. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, a cura di V. Poggi, Bologna, il Mulino, p. 222. La ballata è, dunque, mediatrice con Amore per permettere alle parole di completarsi «con dolce sono»: «Armonia e musica "sono una cosa"». DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di G. Gorni, p. 863. Si veda, per quanto riguarda l'evolversi del concetto di «armonia», anche l'ormai datato studio di S. FRASCINO, *Suono e pensiero nella poesia dantesca*, «Giornale storico della letteratura italiana», (1928) suppl. 24, pp. 1-138.

⁵⁰ *Harmonia* aveva significati ben più generici e attribuibili anche all'ordine cosmico: «come le altre *artes* del quadrivio era una disciplina esclusivamente teorica, per di più quasi sempre ricondotta a una succinta esposizione dell'idea fondamentale, di origine pitagorica, che l'universo fosse tutto retto da proporzioni numeriche, tenuto insieme dalla armonica *coaptatio* delle sue parti proporzionate tra di loro, nel macrocosmo (*musica mundana*) e nel microcosmo (*musica humana*), come in ogni sistema udibile di suoni musicali (*musica instrumentalis*)». N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, «Yearbook of italian studies», IV (1980), p. 8. Per la concezione dell'armonia, si vedano anche: E. LOOS, *Die Bedeutung der Musik im Werk Dantes*, Stuttgart, F. Steiner, 1988, pp. 3-4; M. CRISTIANI, *Dal sensibile all'intelligibile. La musica nell'enciclopedia del sapere tra Antichità e Medioevo*, in *Harmonia mundi: musica mondana e musica celeste fra antichità e Medioevo: atti del convegno internazionale di studi, Roma, 14-15 dicembre 2005*, a cura di M. Cristiani, C. Panti, G. Perillo, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 15-56; C. PANTI, *Verborum cordis e ministerium vocis: il canto emozionale di Agostino e le visioni sonore di Ildegarda di Bingen*, in *Harmonia mundi* cit., pp. 155-187; P. MORPURGO, *L'armonia della natura e l'ordine dei governi (secoli XII-XIV)*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000; N. MINEO, *Dante: un sogno di armonia terrena*, Torino, Tirrenia, 2005, pp. 53-87.

⁵¹ Armonia, era la settima arte liberale nel sistema di Marziano Capella (nonché quarta del quadrivio anche nel sistema di Isidoro di Siviglia) che, nel ventaglio di competenze scientifiche ad essa attribuita, governava anche l'equilibrio delle parti costituenti l'unità, sia che esse fossero riferite alla struttura celeste scandita da toni e semitoni, sia che concernessero l'equilibrio dei *mundana helementa*. MARZIANO CAPELLA, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2001. Cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae sive origines*, a cura di A. V. Canale, Torino, Utet, 2004, III, p. 272. Si tratta di una delle *artes* che studiano la «moltitudo ad aliquid». E. SANTARELLI, *La musica nella "Commedia" dantesca*, «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», II (2000), pp. 145-164: 147.

⁵² DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in *Opere* I, Milano, Mondadori, 2011, p. 1474. Secondo Fabrizio Della Seta, nel *De vulgari eloquentia* Dante offre «la migliore definizione del rapporto tra poesia e musica» attraverso uno «sguardo retrospettivo da una situazione in cui l'identificazione personale tra poeta e musicista pare definitivamente superata». F. DELLA SETA, *Parole in musica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino*, a cura di G. Cavallo, II, Roma, Salerno, 1994, p. 559.

si possono includere, oltre a Isidoro (probabilmente attraverso Uguccione)⁵³ e Boezio,⁵⁴ anche Agostino, lo stesso Marziano Capella e Alano di Lilla,⁵⁵ è possibile notare che, tra i caratteri comuni alle varie definizioni musicali vi è un particolare duali-

⁵³ Per quanto riguarda il possibile rapporto tra Dante e Isidoro, dunque, riguardo ad una possibile rilettura dantesca delle *Etymologiae*, Vallone propose un raffronto tra *Etym.* XIV VI, 8: «unde gentiliū error, et saecularium carmina poetarum, propter soli foecunditatem, easdem esse Paradisum putaverunt» e *Purg.* XXVIII 139-145. Entrambe le citazioni le *auctoritates* canoniche sono convogliate «sull'estrosa citazione di un rarissimo *auctor* (Persio, *prol.* 2: «in bicipiti somniasse Parnaso»; *prol.* 14: «cantare credas Pegaseium nectar»)), «trafilate anche attraverso il ricordo di Isidoro». A. VALLONE, *Isidoro di Siviglia e Purg.* XXVIII, 139-44, «Studi Danteschi», XXXV (1958), pp. 259-262. La problematica, arricchita dall'ipotesi di Moore secondo cui molto di Orazio sarebbe giunto a Dante attraverso Isidoro, fu rivista da Brugnoli e da Mengaldo. E. MOORE, *Studies in Dante. Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford, Clarendon Press, 1896, pp. 74, 202, 284, 304-305. Proprio Mengaldo, nell'edizione del *De vulgari eloquentia*, segnala che «la conoscenza diretta [...] dell'enciclopedia di Isidoro di Siviglia, in sé possibilissima, non può [...] essere asserita senza cautela». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, I, Padova, Antenore, 1968, XXXVI, 1. Cfr. G. BRUGNOLI, *Isidoro*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970; F. TRISOGLIO, *Introduzione a Isidoro di Siviglia*, Bologna, Morcelliana, 2009. «Dante places particular emphasis on sound, and analyzes the sonorous aspects of poetry, using categories which are reminiscent of Cassiodorus' and Isidore of Seville's discussion of *musica instrumentalis*: harmonics, rhythmic, metrics». A. A. IANNUCCI, *Casella's Song and the Tuning of the Soul*, «Thought», LXV (1990) 1, p. 30; O. STRUNK, *Source Readings in Music History*, trad. L. Treitler, New York, W. W. Norton, 1950.

⁵⁴ Si vedano, oltre al datato studio di R. MURARI, *Dante e Boezio. Contributo allo studio delle fonti dantesche*, Bologna, Zanichelli, 1905, anche M. T. D'ALVERNAY, *Notes sur Dante et la Sagesse*, in *Etudes sur le symbolisme de la Sagesse et sur l'iconographie*, a cura di C. S. F. Brunett, Aldershot-Brookfield, Variorum, 1994; W. KRANZ, *Dante und Boethius*, «Romanische Forschungen», LXIII (1951), pp. 5-24; F. TATEO, *Boezio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970; A. GUALTIERI, *Lady Philosophy in Boethius and Dante*, «Comparative Literature», XXIII (1971) 2, pp. 141-150; E. SCUDERI, *Dante e Boezio*, in *Dante e la critica moderna*, Catania, V. Muglia, 1973.

⁵⁵ Riguardo alla conoscenza di Dante nei confronti dell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla, numerosi sono i contributi: dalla collazione dell'*Anticlaudianus* con la *Commedia* ad opera di E. BOSSARD, *Alani de Insulis Anticlaudianus, cum Divina Dantis Alighieri Comoedia collatus*, Angers, Lachèse et Dolbeau, 1885, fino agli studi del Curtius (E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 397-402), secondo cui Dante tenne come riferimenti sia il *Policratus* di Giovanni da Salisbury, sia l'*Anticlaudianus* di Alano. Cfr. E. R. CURTIUS, *Dante und Alanus ab Insulis*, in «Romanische Forschungen», LXII (1950), pp. 28-31; A. CIOTTI, *Alano e Dante*, in «Convivium», XXVIII (1960) 3, pp. 257-289. «La visione della Monarchia Celeste di sapore platonico presente nell'*Anticlaudianus*, sicuramente, assieme all'elemento del viaggio dell'anima nelle regioni celesti, esercitò un'influenza di rilievo sull'opera di Dante». C. CHIURCO, *Alano di Lilla. Dalla metafisica alla prassi*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 28-30. Cfr. H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, trad. it. a cura di E. Brambilla *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura. IV. Scrittura ed Eucarestia*, Milano, Jaca Book, 2006, nota 129, p. 259. In una situazione di certo più critica appare invece lo stato degli studi riguardo al rapporto di Dante con il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano, la cui voce manca anche all'interno dell'*Enciclopedia Dantesca*. Cfr. F. TATEO, *Una reminiscenza da Boezio nel Paradiso dantesco*, «L'Alighieri», IX (1968) 2, pp. 59-65; ID., *Boezio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970; A. Pincherle, *Agostino Aurelio d'Ippona, santo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970.

smo, secondo cui il binomio armonia/modulazione può essere inteso sia come fondamento interno alla poesia, dunque come meccanismo ritmico che il poeta doveva necessariamente possedere, sia come contributo esterno grazie al quale potesse essere elaborata una degna intonazione musicale.

Nella *Vita Nova*, invece, *armonia* acquisisce un significato più neutro (relativo anche all'intonazione musicale) rispetto a quanto illustrato nel *De vulgari eloquentia*, dove assume un significato filosofico molto prossimo a quello tramandato dalla precedente tradizione teorico-musicale che aveva fatto della musica la disciplina indispensabile per qualsiasi *curriculum studiorum*, all'interno delle discipline del quadrivio, ma anche nello studio delle discipline dell'*elocutio*, in cui la musica era necessaria all'elaborazione di qualsiasi struttura metrica o ritmica. Proprio riguardo alla tradizione di questi concetti essenziali per lo sviluppo del rapporto tra poesia e musica, oltre al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella e al *Rhythmus de Incarnatione et de septem artibus* di Alano di Lilla,⁵⁶ è interessante menzionare almeno il *De arte metrica* di Beda il Venerabile, dove sia *metrum*, sia *rythmus* sono accomunati dal valore semantico del termine tecnico-musicale *modulatio* riproposto in *DVE* II VIII, 5.⁵⁷

Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quae est verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum. Et quidem rhythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmum esse non potest: quod liquidius ita definitur. Metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio.⁵⁸

La principale differenza tra ritmo e metro risiede proprio nella particolare configurazione della *modulatio*, che nel ritmo descritto da Beda rimane «sine ratione».

⁵⁶ Cfr. *Die Deutsche Literatur des Mittelalters Verfasserlexikon*, Berlin, de Gruyter, 1977, vol. I, col. 101. Alano affianca l'aritmetica alla musica durante la presentazione delle due sorelle (la quarta è l'aritmetica e la quinta è la musica), i «dona Sophye» nell'*Anticlaudianus*. ALANO DI LILLA, *Viaggio della saggezza. Anticlaudianus*, a cura di C. Chiurco, Milano, Bompiani, 2004, II, 329, p. 134.

⁵⁷ Già nell'*Orator* di Cicerone, l'identità ritmo-numero fu contrapposta alla concezione eraclea del ritmo inteso come flusso, che sarà sviluppata proprio nel *De arte metrica* di Beda. Cfr. G. E. SANSONE, *Nel movimento di verbo e concetto*, in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 137; F. SCOTTO, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli, 2013, p. 181.

⁵⁸ BEDA VENERABILIS, *De Arte Metrica*, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, Paris, 1864, vol. XXIII, coll. 174-175. Continua poi introducendo anche la terminologia di «sono»: «plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rythmo non artificis moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte». Beda Venerabilis, *ibid.* Cfr. D'A. S. AVALLE, *Sintassi e prosodia nella Lirica Italiana delle Origini*, Torino, Giapichelli, 1973.

Rhythmus id est modulatio, dunque, nel quale il rapporto con il metro si capovolge: se, infatti, il ritmo è “modulazione”, il *metrum* necessita della stessa valenza musicale del ritmo per poter sussistere. Si tratta, cioè, di un concetto che lega indissolubilmente poesia e musica senza trascurare le implicazioni teoriche ad esso correlate: la *modulatio*, come forma prettamente musicale, è considerata necessaria per l’elaborazione della *mensura metrica*. Da tutto questo, risulta chiara la bivalenza metro-ritmo che Marco Praloran ha recentemente illustrato: «il metro è un insieme di regole-vincoli» preliminari e astratti, mentre il ritmo è un sistema flessibile che comprende «il discorso nella sua enunciazione».⁵⁹ Anche in Dante, come nella tradizione trattatistica appena citata, questo secondo costituente indispensabile per la formalizzazione di qualsiasi testo (legato indissolubilmente alla *proportio numerica*), trova una corrispondenza più o meno diretta con il concetto musicale *modulatio*.

Il particolare valore dello stesso lemma, che problematizza ulteriormente il rapporto (almeno teorico) tra poesia e musica nella lirica del Medioevo, era in realtà evidente già in Cicerone,⁶⁰ lungo la descrizione della naturale predisposizione dell’orecchio alla proporzione e alle strutture musicali.⁶¹ Sulla scia di questa tradizio-

⁵⁹ M. PRALORAN, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 4-5. Le fonti classiche citate da Praloran sono molteplici, da Senofonte a Platone. Cfr. É. BENVENISTE, *La notion de “rythme” dans son expression linguistique*, in ID., *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335; V. CICERO, *Istante durata ritmo. Il tempo nell’epistemologia surrazionalista di Bachelard*, Milano, Vitaepensiero, 2007, pp. 99-100.

⁶⁰ «Itaque non solum verbis arte positus moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus. Quotus enim quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in eis si paulum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant». CICERONE, *Dell’Oratore*, a cura di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 1994, III, 195. Riguardo al rapporto *numerus-modulatio*: «Namque ego illud adsentior Theophrasto, qui putat orationem, quae quidem sit polita atque facta quodam modo, non astrictae, sed remissius numerosam esse oportere [...] et, si numerosum est in omnibus sonis atque vocibus, quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis aequalibus, recte genus hoc numerorum, dum modo ne continui sint, in orationis laude ponitur. Nam si rudis et impolita putanda est illa sine intervallis loquacitas perennis et profluens, quid est aliud causae cur repudietur, nisi quod hominum auribus vocem natura modulatur ipsa? Quod fieri, nisi inest numerus in voce, non potest». Cicerone, *Dell’Oratore* cit., III, 184-185. Cfr. M. HARVEY LIDDELL, *Vocis Flexus, Modulatio, and Plasma in Latin Phonology*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LIX (1928), p. 8. Per quanto riguarda la *modulatio* nel *De vulgari eloquentia*, Margaret Bent ha brevemente sintetizzato i *loci* nei quali il termine trova accostamento anche con la restante terminologia di «songs without music» elaborata a partire anche dalle riflessioni di Stevens riguardo alla natura filosofica della musica dantesca. M. BENT, *Songs without music in Dante’s ‘De vulgari eloquentia’*, in «Et facciam dolci canti» *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese, Lucca, LIM, 2003, I, pp. 161-181; J. STEVENS, *Dante and music*, «Italian Studies», XXIII (1968), pp. 1-18.

⁶¹ «Ad accomunare poesia e musica è, dal punto di vista strettamente formale, il ritmo, il *numerus*», la componente essenziale della «parola ornata» ancora ricordata da Aristotele. V. DENTE, *Poesia e Musica tra Medioevo e Rinascimento: interferenze e tradizione*, «Misure Critiche», IX (2010) I, p. 135. Per

ne teorica, il concetto di *harmonia* ben diffuso anche durante i secoli XIII e XIV acquisiva anche il proporzionale tipico del *numerus*, associato, a sua volta, al *rhythmus*:⁶² «Est rithmus grece modulatio, sit numerusve», come testimoniano il *De arte metrica* di Beda il Venerabile e il *Glossarium metricum* di Britone.⁶³

Una tale definizione di musica, costituita da armonia, metro, ritmo e *modulatio*, risulta debitrice sia alla tradizione latina, sia alla grande tradizione trattatistica duecentesca, a partire dalle divisioni operate da Isidoro (la cui influenza in Dante risulta tutt'altro che certa, sebbene «possibilissima»),⁶⁴ che parafrasa la musica *harmonica* come «modulatio vocis», sia che essa fosse di attori comici o di attori tragici,⁶⁵ fino alle *Derivationes* di Uguccone da Pisa.⁶⁶ L'etimologia di *modulatio* è ricondotta a *modus*, probabilmente ripresa da Censorino, dal *De musica* di Agostino⁶⁷ e parafrasa-

quanto riguarda i primi secoli della poesia italiana e, di conseguenza, per quanto potrebbe direttamente riguardare il contesto di produzione poetico-musicale nel periodo di Dante, il *numerus* era «inteso come scansione ritmica nella quale valori quantitativi e accenti si alternano con regolarità e seguendo determinati principî», dunque era alla base del rapporto tra poesia e musica. P. PETROBELLI, *Poesia e musica*, in *Letteratura italiana IV. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, p. 229.

⁶² Per quanto riguarda il ritmo, esso può essere inteso come strumento per unire nella resa acustica i valori intuitivi e affettivi della voce del poeta, «in gran parte prodotta dal rapporto tra ritmo metrico e ritmo sintattico, che si organizza entro la misura della terzina». F. COASSIN, *L'ideale della "armonia". Musica e musicalità nella Commedia*, «Medioevo Romanzo», XX (1996) 3, pp. 418-420. Il ritmo sarebbe, per questa via, una dei caratteri determinanti della musicalità dantesca. Cfr. l'intervista a M. Corti in *La semiotica letteraria italiana*, a cura di M. Mincu, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 35 e A. Pagliaro, *Ulisse*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1967, p. 589.

⁶³ L'autore procede poi con l'illustrazione del ritmo: «Dicas in rithmus numeratur sillaba quevis. / Rumphea sit gladius, est idem framea dictus; / Paret scripta per o Papie romphea libro; / U sonat hic melius, hinc u sibi vendicat casus», evidentemente distante dall'analisi dantesca riguardo alla *modulatio*, che si configura, piuttosto, come processo musicale dal lessema sinonimico a *melos* e *nota*. BRITO, *Glossarium metricum*, in *Poetria Nova 2*, a cura di P. Mastandrea e L. Tassarolo, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, vv. 1747-1751. La «modulazione» citata nel *De vulgari eloquentia* è più prossima al concetto che di essa tramanda la tradizione didascalica a partire dal *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, dove la «modulatio linguae» è riferita alla produzione sonora già tipica dell'«oris sonitus». MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis* cit., a cura di I. Ramelli, III 262, p. 132.

⁶⁴ Cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. V. Mengaldo e G. BRUGNOLI, *Isidoro* cit.

⁶⁵ ISIDORO, ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, I, Torino, UTET, 2004, XX I, p. 300.

⁶⁶ «Hic MODUS -di, terminus, finis, mensura vel maneries vel condicio vel temperamentum. Unde hic modulus, tropus, cantus qui precinitur in principio misse, vel matutini vel vesperrum; et hinc modulator -aris, cantare dulciter, melodias facere». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, a cura di E. Cecchini, II, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, p. 782.

⁶⁷ «Le *modus* qui est structure formelle de la *modulatio*, de la science de la musique, ne s'identifie pas avec la mesure, dont il représente, pour ainsi dire, l'organisation complexe, mais il partage, avec la mesure, la fonction de s'opposer à la «mauvaise infinité» de l'absence de limite, à l'immoderatio et infinitas, et de donner rationalité aux mouvements». M. CRISTIANI, *La notion de la mesure dans le 'De*

ta come «finis, mensura vel maneries vel condicio vel temperamentum»,⁶⁸ dalla quale, come anticipato, deriva *modulamen* e il rispettivo verbo *modulor*, entrambi riferiti a una «cantatio dulcis et melica», che Dante ricondurrà al modello della *cantio*.⁶⁹

Anche dalle indagini di Uguccione, dunque, il lessema in oggetto afferisce a svariate discipline, dalla dialettica fino alla musica e mantiene un significato più specialistico distinto da quello di *armonia*, intesa come equilibrio generale tipico di ogni prodotto artistico direttamente proporzionato attraverso una predisposizione al *numerus*.⁷⁰ Nello specifico caso dantesco, il significato di *modulatio* dipende anche dai restanti termini musicali ad esso affiancati in *DVE* II VIII, 5-6: «nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos». Dante offre qui una prova di duplice utilizzo lessicale, comune, tra l'altro, anche alla maggior parte del vocabolario tecnico-musicale impiegato nel *De vulgari eloquentia*: tutti i vocaboli citati, pur riferendosi a componenti musicali ben differenti, possono essere utilizzati anche per indicare sommariamente la *modulatio*, ossia l'insieme di tutte le componenti minori che la costituiscono. Dunque, ciascuno degli elementi che definiscono l'intonazione (suono, tono, nota, melodia) può essere utilizzato, come *pars pro toto*, per indicare l'interezza del testo musicale, designato anche con il solo vocabolo *modulatio*. Si tratta cioè di un concetto complesso, che per Dante unisce la *proportio* e la *mensura*, entrambe necessarie sia per l'elaborazione del testo poetico, sia per il completamento della «veste» musicale.⁷¹

Il processo d'influenza tra poesia e musica risulta, inoltre, bidirezionale: la scelta della struttura formale per il testo lirico impone una pari trasposizione musicale della *constructio verborum* nello stesso modo in cui la musica non si limita solamente a ren-

musica' d'Augustin, «Micrologus», XIX (2011), p. 33. Cfr. AGOSTINO, *De musica*, a cura di M. Bettetini, Milano, Rusconi, 1997, I IX, 15.

⁶⁸ CENSORINO, *De die natali* cit.

⁶⁹ «Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 5.

⁷⁰ *Armonia* è concetto astratto «che indica l'unità organica attuata dalle relazioni di consonanza dei suoni modulati». E. PAGANUZZI, «Modulatio» e «oda» nel *De vulgari eloquentia*, «Cultura Neolatina», XXVIII (1968) 1, pp. 79-88: 83-4.

⁷¹ Solo apparente è il contrasto con la *Musica disciplina* di Aureliano di Réôme, che percepisce la *modulatio* come una possibilità di apertura del *modus*, ossia della *condicio vel temperamentum* ricordata da Uguccione: «Rhythmus namque metris videtur esse consimilis; quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censura diiudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina. Unde illud: Rex aeternae Domine, Rerum creator omnium, ad instar metri iambici compositum, nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum concentus est Rhythmica modulatione». AURELIANUS REOMENSIS, *Musica disciplina*, a cura di M. Gerbert, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, I, Hildesheim, Olms, 1963, pp. 33-4. Cfr. A. NICOLI, R. MONTEROSSO, *Musica*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970.

dere *armonizzata* la stessa *constructio* (costruendo un testo ben armonizzato secondo proporzione e ritmo), ma contribuisce alla sua stessa formalizzazione come *fictio*.⁷²

Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerun-
que vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete
sunt, si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita.⁷³

Alla definizione della poesia si affianca quella di musica, tanto che la poesia stessa è definita commistione dell'una e dell'altra natura artistica, attraverso il reimpiego di un grecismo derivato da ποίησις, adattato poi in participio⁷⁴ come testimonia anche il ms. Napoli, Bibl. Naz., IV, F 25 studiato da Claudia Villa.⁷⁵

⁷² Heinimann, sulla scorta delle osservazioni dello Schiaffini, segnala due valori semantici di *fictio* nel *De vulgari eloquentia*: «einerseits “Fiktion” im Sinn einer allegorischen Verhüllung der Wahrheit, anderseits “Akt des dichterischen Gesaltens, Gestaltung”». S. HEINIMANN, *Poesis und “musica” in Dantes Schrift “De vulgari Eloquentia”*, in *Festschrift Arnold Geering Zum 70. Geburtstag*, a cura di V. Ravizza, Bern-Stuttgart, P. Haupt, 1972, p. 47. Cfr. A. SCHIAFFINI, «Poesis» e «Poeta» in Dante, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, a cura di A. G. Hatcher, K. L. Selig, Bern, Francke, 1958, pp. 379-389, p. 163. Indispensabile è lo studio di G. PAPARELLI, *La definizione dantesca della poesia* cit., «Filologia romanza», pp. 1-83, ripreso anche in ID., *Fictio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970. Si vedano anche C. E. SCHURR, *Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella «Divina Commedia»*, Perugia, Università di Perugia, 1994, p. 30; C. RAIMO, *Fictio retorica musicaque poita*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XLV (2011) 1, pp. 43-52.

⁷³ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno Editrice, 2012, II, IV 2, p. 162.

⁷⁴ Il vocabolo *poesis*, adattato poi in participio, è piuttosto raro nel latino medievale, in questo caso impiegato per accennare alla definizione di *fictio* poetica. Isidoro ne offre una sintetica definizione: «Poesis dicitur Graeco nomine opus multorum librorum, poema unius» (ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie* cit., I, 39) e Dante ne riprese il termine volgarizzato in *Purg.* I, 7-8 «Ma qui la morta poesi resurga, / o sante Muse, poi che vostro sono», sebbene il contesto sia completamente differente, poiché dal tecnicismo poetico si passa, in esordio del *Purgatorio*, alla pura contemplazione (DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in *Opere* I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1412-1413). Per quanto riguarda la seconda occorrenza derivata da *poesis*, «poita» è la lezione di Berlino, Staatsbibliothek, lat. F. 437 (a differenza delle lezioni «poita» e «posita» tradite dai manoscritti Milano, Biblioteca Trivulziana, n. 1088 e Grenoble, Bibliothèque Civique, n. 580), proposta in L. BERTALOT, *Il codice B del “De Vulgari Eloquentia”*, Firenze, Olschki, 1923 e confermata da Marigo in *Il testo critico del “De vulgari eloquentia”. Il Codice Berlese e le recenti edizioni*, da «Giornale storico della letteratura italiana» LXXXVI (1925), pp. 289-338, benché Rajna fosse contrario alla proposta avanzata da Bertalot. Cfr. P. RAJNA, rec. a Bertalot, *Il codice B* cit., in «Bullettino della Società Dantesca Italiana» XXV (1918), pp. 136-166. Si vedano, per completezza, anche le lezioni accolte nell'edizione Rajna (con l'aggiunta di *versificata*): «si poesim recte consideramus, que nichil aliud est quam fictio rethorica versificata in musicaque posita». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. Rajna, Firenze, Le Monnier, 1896, II IV, 2, p. 129. Infatti, secondo l'editore, «il -que, che suppone dinanzi a sé un'altra determinazione, non ha ragion d'essere. [...] Se il -que è legittimo, deve dunque di sicuro mancare una parola; e dato che la parola mancante sia *versificata*, la molta somiglianza tra il compendio suo e l'*in musica* giova a spiegare la perdita». DANTE ALIGHIERI, *ibid.* In realtà, pare chiaro che «posita» sia *lectio facili* di «poita», derivata dalle *Derivationes* di Uguccone. S. HEINIMANN, *Poesis und “musica”* cit., 1972, p. 42. Si veda, di nuovo, anche Alfredo Schiaffini: «Le dispute sulla natura e sull'etimo di

Nell'atto poetico la retorica e la musica, entrambe arti tra le sette liberali, ma appartenenti l'una al trivio e l'altra al quadrivio,⁷⁶ sono impiegate e poetizzate per costituire l'opera poetica,⁷⁷ benché, come segnala Rajna, sia la *rethorica* a costituire il primo «nesso indissolubile» con *factio*.⁷⁸ Il significato di tale «finzione», tale almeno per Schiaffini e Mengaldo,⁷⁹ rinvia al valore profondo della creazione artistica:⁸⁰ si tratta infatti di un «problema di *elocutio*» a cui appartiene anche la *figuratio* che secondo san Tommaso giustifica la funzione retorica della poesia e l'uso del *velamen*, ossia delle «repraesentationes per sensibiles figuras» (*Summa Theologiae* I-II, q. 101, a. 2 ad 2, 481). Il participio «poita», pregno di significati estetici, contempla inoltre

poesis avevano favorito [...] l'avvento di un nuovo concetto di poesia, se però già Dante non ne era stato l'instauratore». A. Schiaffini, «*Poesis*» e «*Poeta*» cit., 1958, p. 389. Cfr. G. BILLANOVICH, *La leggenda dantesca del Boccaccio, Dalla lettera di Ilaro al Trattatello in laude di Dante*, «Studi Danteschi», XXVIII (1949), pp. 45-144: 68-79.

⁷⁵ A f. 32r. si legge: «poio pois namque verbum est grecum quod latine dicitur fingo [...] Que nomina quattuor ita distingue: poesis est nomen artis, poetria nomen libri de arte, poeta nomen auctoris sive artificis, poema nomen operis a poeta confecti». C. VILLA, *Dante lettore di Orazio*, in *Dante e la "bella scola" della poesia*, a cura di A. A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 87-106. Un commento all'*Ars Poetica* come quello appena citato potrebbe essere stato uno dei riferimenti di Dante. C. VILLA, *ibid.*, p. 90.

⁷⁶ Cfr. P. RAJNA, *Le denominazioni "Trivium" e "Quadrivium"*, in «Studi Medievali», I (1928), pp. 4-36. Si vedano anche: S. BOETHIUS, *De institutione arithmetica libri duo*, a cura di G. Friedlein, Leipzig, B. G. Teubner, 1867, I I, p. 9. Cfr. C. PANTI, *L'insegnamento della musica nell'età delle università*, in *Il Medioevo. Castelli, Mercanti, Poeti*, a cura di U. Eco, Milano, Encyclomedia Publishers, 2011, pp. 720-724; EAD., *La musica nella cultura enciclopedica medievale*, in *Il Medioevo. Cattedrali, Cavalieri, Città*, a cura di U. Eco, Milano, Encyclomedia Publishers, 2011, pp. 627-631.

⁷⁷ In tal caso, per musica non s'intende la realizzazione (o la vestizione) di componimenti poetici sul modello occitanico, ma l'armonia numerica, ritmica e metrica della *poesis*, secondo le teorie dei rapporti numerici che già S. Boezio aveva trattato (*De institutione musica* cit., I, 7, pp. 194-195); ciò non toglie che la melodia della canzone fu strettamente condizionata dall'armonia musicale (D. BIGONGIARI, *Essays on Dante an Medieval Culture. Critical Studies of the Thought an Texts of Dante, St. Augustine, St. Thomas Aquinas, Marsilius of Padua and Other Medieval Subjects*, Firenze, Olschki, 1964), anche se, talvolta, l'integrità del testo poetico non corrispondeva con l'integrità del testo musicale. Entrambe le realizzazioni artistiche vivevano di una certa autonomia, condizionata, presumibilmente, dalla separazione cronologica tra le composizioni. A tal proposito, si vedano anche A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra poesia e musica"* cit., 1978 e l'introduzione al *De vulgari eloquentia* a cura di M. Tavoni (DANTE ALIGHIERI, *opere* I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1103-1110).

⁷⁸ «Quanto alla grammatica, la *factio rethorica* costituisce un tutto indissolubile». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. Rajna, p. 129.

⁷⁹ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. V. Mengaldo; A. SCHIAFFINI, «*Poesis*» e «*poeta*» cit., pp. 379-89.

⁸⁰ «La pura e semplice traduzione» proposta da Marigo «con "invenzione" non ha, forse, altro difetto che quello della genericità». «In realtà *factio* è parola tecnica, di ordine essenzialmente retorico, tendente a definire il processo creativo della poesia in genere» e a risolvere i problemi interpretativi che coinvolgono l'esegesi del passo di *DVE* II; il significato di *fingo*, già evidente in Varrone e in Cicerone, rimanda alle azioni del creare, del dare forma e figura condivise da Sant'Agostino e rifiutate da una larga parte dei pensatori cristiani. G. PAPARELLI, *La definizione dantesca* cit., pp. 20, 45-9.

alcuni dei caratteri peculiari di ciascuna delle arti che unisce:⁸¹ sono tipici della retorica i *colores* che caratterizzano i versi, mentre è della musica la capacità di armonizzare i semi discordi, essi siano *humani* o *mundani*, e di conferire *ordo* e *proportio* al testo verbale.⁸² Si tratta, cioè, di un concetto estetico complesso, traducibile come “creazione poetizzata (composta) con il concorso di retorica e musica”.

Per comprendere questa particolare definizione di poesia, dotata dei poteri tipici della retorica e della musica è necessario almeno far riferimento al *Liber Derivationum* di Uguccione da Pisa, in particolare alle *derivationes* di *finco* e *poio*,⁸³ entrambe strettamente coinvolte nella definizione di «fictio [...] poita», già ripresa nella quarta ecloga: «nos tibi, Mopse, poymus».⁸⁴ Come osserva Enrico Fenzi,⁸⁵ Uguccione non pare risolutivo, vista l'aperta interpretazione di *fictio* poetica, che può essere intesa sia come caratteristica principale dell'atto creativo, sia come pura finzione, qualcosa «quod verum non est», un'ipotesi favorevolmente accolta dallo Schiaffini.⁸⁶ Già dalle

⁸¹ Cfr. C. RAIMO, *Fictio retorica musicaque poita*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XLV (2011), pp. 43-52. Inoltre, nelle *Quaestiones Quodlibetales* di San Tommaso (VII, *quaestio* VI, 16), «fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum; unde talis significatio non supergreditur modum litteralis sensus». Si tratta, cioè, di una definizione che si pone in perfetta continuità con la tradizionale *allegorica interpretatio*. G. SAROLLI, *Strategia d'autore: il Salmo CXIII e la polisemia*, in ID., *Prolegomena alla "Divina Commedia"*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 40-54: 49.

⁸² A tal proposito, basti pensare all'intera teoria musicale medievale, da primi secoli a Dante, con Marziano Capella e Boezio, tra i primi formalizzatori. A. A. IANNUCCI, *Musica e ordine nella "Divina Commedia" ("Purgatorio" II)*, in *Studi americani su Dante*, a cura G. Alessio, R. Hollander, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 87-111: 107. Si veda, a titolo esemplificativo, il “trasferimento” dei poteri della musica anche alle arti della *locutio* e, in particolare, alla retorica. MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis* cit., a cura di I. Ramelli, V, 427-428, p. 286.

⁸³ «FINGO -gis -xi, idest ornare, componere, facere, formare, plasmare, et excogitare, et componere quod verum non est, idest simulare; unde fictor -ris, qui componit vel ornat aliquid, sicut qui capillos mulierum linit et pertractat, ungit et nitidat». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 442. *Fictio* e *ornatus* hanno parecchio in comune, secondo Uguccione; tale definizione è ripresa anche nella *derivatio* di *Poyo*: «POYO -is -ivi -itum -ire, idest finco -is grece, unde hic poeta -e idest fictor, et proprie carminis, alta verba loquens, unde hec poetissa -e, uxor poete vel que fingit». UGUCCIONE, *Derivationes* cit., II p. 948. Cfr. S. HEINIMANN, *Poesis und "musica"* cit., p. 47; A. SCHIAFFINI, «*Poesis*» e «*Poeta*» cit., p. 163.

⁸⁴ «Callidus interea iuxta latitavit Iollas, / omnia qui didicit, qui retulit omnia nobis: / ille quidem nobis; et nos tibi, Mopse, poymus»; DANTE ALIGHIERI, *Egloghe*, a cura di E. Pistelli, in *Le opere di Dante*, a cura della SDI, IV, 95-97, p. 619.

⁸⁵ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 163.

⁸⁶ Schiaffini fa riferimento anche a Isidoro di Siviglia (*Etimologie* cit., VIII VII, 10, pp. 658-660): «Officium autem poetae in eo est ut ea, quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducant», che rimanda «al concetto medievale della poesia come bella finzione che cela una verità». A. SCHIAFFINI, «*Poesis*» e «*Poeta*» cit., p. 42. Del medesimo avviso fu Mengaldo, che definisce la *fictio* come «mera menzogna» prendendo le distanze da G. PAPARELLI, *La definizione dantesca* cit., le cui argomentazioni paiono a Enrico Fenzi più che ragionevoli (DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi cit., p. 164).

Derivationes, in ogni caso, è possibile apprendere i molteplici significati di *poeta*, la cui *ars* è prossima alla *fictio*, secondo l'*obliqua figuratio* citata da Isidoro, che, in questo caso, unisce retorica (tradizionalmente definita come scienza della *locutio*)⁸⁷ e musica, in un'associazione che richiama le muse, le loro arti e, nuovamente, gli *instrumenta loquendi*.⁸⁸

Dunque, per riassumere il rapporto tra musica e poesia illustrato da Dante nel *De vulgari eloquentia* e applicato nell'ampia produzione lirica, è necessario intendere la composizione poetica realizzata nella *fictio rethorica musicaque poita* come punto di incontro tra metro, ritmo, *numerus* e *modulatio*.⁸⁹ Il metro offre l'insieme delle norme preliminari alla composizione poetica,⁹⁰ mentre il ritmo comprende le effettive scelte nell'enunciazione del discorso, correlate alla *proportio* imposta dal *numerus* e a sua volta indispensabile alla *modulatio*.⁹¹ Nel *numerus*, infatti, *rythmus* e *modulatio* sono strettamente legati non solo all'interno del procedimento di composizione poetica, ma anche durante l'elaborazione dell'intonazione, ossia della "veste" musicale necessaria per una più fortunata diffusione del testo lirico.⁹² Proprio l'immagine della

⁸⁷ «RESIS interpretatur locutio, unde rethorica -ce, quasi a copia locutionis dicta, vel rethorisis dicitur copia dicendi vel loquendi a resis, et inde rethorica ars illa; unde hic rethor -ris et rethoricus -a -um, de illa arte tractans vel ad illam artem pertinens, et haec rethorica -ce et pluraliter rethorica -orum, et rethorici -orum, libri in quibus docetur ars illa»; UGUCCIONE, *Derivationes* cit., II, p. 1026.

⁸⁸ «MOYS grece, latine dicitur aqua», dalla quale deriva *musica*, primariamente inventata grazie all'*ydraulos*, «aquaticum instrumentum» già descritto da Ctesbio di Alessandria, Filone di Bisanzio ed Erone di Alessandria (B. OWEN, P. WILLIAMS, S. BICKNELL, *Organ*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992; J. PERROT, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle: étude historique et archéologique*, Paris, A. et J. Picard, 1965, pp. 53-70). Altra *derivatio* da *moys* è «musa -e: muse sunt VIII. Secundum phisicos IX muse sunt IX instrumenta loquendi, scilicet duo labia [...] astrologi vero IX musas dicunt VIII sonos qui celestem armoniam faciunt»; UGUCCIONE, *Derivationes* cit., II, p. 785. Pare già aprirsi la complessa questione riguardo alla numerica delle scienze e delle arti, più volte (e variamente) interpretate anche nelle secolari chiose al nobile castello di *Inf.* IV, 103-114.

⁸⁹ Non si tratta, dunque, della *fictio* "falsa" di matrice uguccioniana, ma di un concetto complesso ben prossimo al valore ad esso attribuito in G. PAPARELLI, *La definizione dantesca* cit.

⁹⁰ Rimando nuovamente a M. PRALORAN, *Metro e Ritmo* cit., p. 15.

⁹¹ Per quanto riguarda la terminologia *numerus-modulatio*, si vedano, oltre alla bibliografia già indicata in nota, anche H. P. GYSIN, *Studien zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter. Eine linguistische Analyse*, Tesi di Dottorato, Zürich, A. Köhler Rüti, 1959; C. von Blumröder, *Modulatio / Modulation*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht, A. Riethmüller, Stuttgart, Franz Steiner, 1983, vol. IV, pp. 143-62; *Modulatio*, in *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, a cura di M. Bernhard, München, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006; F. SCODITTI, *Musicae latinae glossarium*, Roma, Aracne, 2010.

⁹² È chiarissima, a questo punto, la chiusura del sonetto a Lippo, riferita proprio al potere amplificatorio della musica: «e prego il cor gentil che 'n te riposa / che la rivesta e tengala per druda / sì che sia cognosciuda / e possa andar là 'vunqu'è disïosa». DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta cit., p. 123. A. CALVIA, *Come pulcelle nude* cit., pp. 241-247: 245; M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit., pp. 55-67. Secondo Gorni, gli ultimi versi del sonetto riguardo alla «pulcella nuda, che

vesta come mezzo per garantire la circolazione del testo in versi rimanda alla tradizione provenzale (basti pensare alla canzone *Non sap chantar qui so non di* di Jaufre Rudel)⁹³ e, nello specifico caso dantesco, offre un punto di contatto teorico tra la tradizione italiana con quella d'Oltralpe.⁹⁴

2. I trattati musicali medievali e il problema terminologico in Dante

Per comprendere maggiormente il particolare significato attribuito da Dante ai principali termini del vocabolario tecnico del *De vulgari eloquentia*, è interessante confrontare i lemmi musicali danteschi con quelli diffusi nel *corpus* trattatistico musicale del Medioevo. È in tal modo possibile evincere sia l'origine del vocabolario adottato da Dante, sia l'evoluzione del lessico tecnico nelle opere teoriche e nell'intera produzione lirica; in particolare, nel ventaglio di concetti poetici e musicali del trattato dantesco il caso forse più rilevante è relativo alla vocabolo *modulatio*, diffuso con frequenze alterne lungo tutta la tradizione trattatistica fino al secolo XIV. Osservando, infatti, l'evoluzione delle frequenze lessicali e la contestualizzazione del termine nei diversi trattati è evidente non solo la diffusione del lemma nel vocabolario coevo a Dante, ma è chiaro anche il preciso riferimento all'intonazione

vien dietro a me sì vergognosa» sarebbero debitrice a *La forte e nova mia disaventura* di Guido Cavalcanti: «Parole mie disfatt' e paurose, / là dove piace a voi di gire andate; / ma sempre sospirando e vergognose / lo nome de la mia donna chiamate». G. GORNI, *Lippo amico* cit., p. 85; G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, II, Napoli, Ricciardi, 1960, p. 540.

⁹³ «Non sap chantar qui so non di / ni vers trobar qui motz non fa, / ni conois de rima co's va / si razo non enten en si» e nella chiusa: «Car si l'auzon en Caersi / en Bertrans e'l coms en Tolza, a al bos es lo vers, e faran hi / calque re don hom chantara. a a». G. CHIARINI, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, I, L'Aquila, Japadre, 1985, p. 55. Per quanto riguarda, invece, l'esecutore del testo lirico, basti pensare alla figura di Garzo all'interno dei repertori laudistici: una personificazione dell'esecutore delle laude iacoponiche. A tal proposito si veda M. S. LANNUTTI, *Iacopone musico e Garzo doctore* cit., pp. 346-347. Altro esempio è offerto dalla *tornata* della canzone di Rinaldo d'Aquino *Giamai non mi conforto*: «Però ti priego, Dolcietto, / che ssai la pena mia, / che me ne fac<i>e un sonetto / e mandi lo in Soria. / Ch'io non posso abentare / notte né dia: / in terra d'oltremare / istà la vita mia» (C. DI GIROLAMO, *I poeti della Scuola Siciliana*, II, *I poeti della corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 191-193). In questo caso «credo si possa riconoscere un luogo comune proprio di trovatori e trovieri: il poeta si rivolge a un messaggero, giullare o musico, perché componga una melodia per la propria canzone». M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta* cit., p. 165. Cfr. G. A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, 2ª ed. accresciuta, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1924, ad loc.; B. PANVINI, *Le rime della scuola siciliana*, I. *Introduzione, testo critico, note*; II. *Glossario*, Firenze, Olschki, 1962-1964.

⁹⁴ Concordo con Maria Sofia Lannutti: «a differenza di Gresti, non penso che Dante abbia formulato la sua *ars cantionis* attingendo passivamente alla terminologia della tradizione, penso invece che la sua trattazione sia profondamente originale [...] è possibile che nel testo di Jaufre Rudel si celino i principi che sono alla base della visione dantesca». M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit., pp. 59-60. Cfr. P. GRETI, *La lirica italiana* cit., pp. 125-147.

musicale, configurata, come vedremo, sulla base della *modulatio vocis* (o *modulatio cantus*) o della *modulatio soni*.⁹⁵

Le numerose attestazioni del termine *modulatio* nel repertorio trattatistico musicale che abbraccia i secoli XII, XIII e XIV dimostrano non solo la condivisione scientifica di un vocabolario comune, ma anche l'estrema diffusione, anche in contesti non squisitamente riguardanti la *scientia musica*, di concetti musicali e del vocabolario adottato per designarli in modo univoco.⁹⁶

Uno dei tentativi importanti di definire il concetto correlato al lessema *modulatio* è contenuto nel *Tractatus de musica* di Hieronymus de Moravia (compilato probabilmente dopo il 1272), del quale è pervenuto fino ad oggi un unico testimone, copiato presumibilmente nel 1304.⁹⁷ All'interno di questa silloge teorica, che si pone come compilazione enciclopedica riguardo ai principali aspetti della musica medievale, si distinguono le sezioni dedicate alla musica speculativa (l'*ars musica* appartenente alla filosofia), i principi matematici della musica e due parti dedicate alla "*practica musicae*" per il canto liturgico e la polifonia mensurale.⁹⁸

⁹⁵ Riguardo al termine *modulatio*, oltre alla bibliografia già indicata nella sezione precedente, si veda, tra i trattatisti, HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de Musica*, a cura di S. M. Cserba, Freiburg, Regensburg, Pustet, 1953, pp. 9-10. Si noti, in particolare, la definizione che Hieronymus de Moravia offre della *musica harmonica*: «Armonica est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum vel coaptatio». Come vedremo nei successivi capitoli, *vox* (*cantus*) e *sonus* sono gli estremi indispensabili per ogni *modulatio* musicale. Proprio la *musica harmonica* «pertinet ad comedos, tragedos, vel choros, vel ad omnes qui voce propria canunt. Hec ex animo et corpore motum facit et motu sonum». *Ibid.*, p. 8.

⁹⁶ Per quanto concerne la musica come *ars* e *scientia* si veda il contributo di M. S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio» cit., pp. 1-38. Si veda anche A. NICOLI, R. MONTEROSSO, *Musica*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970. Per l'opposizione tra musica pratica e musica speculativa, si veda la *magna distantia inter cantorem et musicum* in GUIDO D'AREZZO, *Regulae rhythmicae*, a cura di A. Rusconi, in *Le opere*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, vv. 1-3, p. 88. Cfr. BEDA VENERABILIS, *Musica quadrata seu mensurata*, da *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, XC, Paris, Garnier, 1844-1904, pp. 921-922.

⁹⁷ Benché la tradizione manoscritta del trattato non sia oggi delle più ricche, la fortuna del *Tractatus de musica* è comunque testimoniata dalla tradizione teorica più tarda. L'Anonimo IV, ad esempio, era ben consapevole dei contenuti dell'opera durante la fase di stesura del proprio trattato. Si vedano, a tal proposito: S. PINEGAR, *Textual and Conceptual Relationships among Theoretical Writings on Mensurable Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, Columbia University, 1991; M. HUGLO, *La place du Tractatus de Musica dans l'histoire de la théorie musicale du XIII^e siècle. Etude codicologique*, in *Jérôme de Moravie: un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle*, a cura di M. Hugo e M. Pérès, Paris, Créaphis, 1992, pp. 33-42.

⁹⁸ Riguardo al ruolo di Hieronymus de Moravia nei confronti della teoria musicale del Medioevo, in relazione anche alla partizione della *scientia musicae*, si veda C. T. LEITMEIR, "Sine Auctoritate Nulla Disciplina Est Perfecta": *Medieval Music Theory in Search of Normative Foundations*, in *Between Creativity and Norm-Making*, a cura di S. Müller e C. Schweiger, Leiden, Brill, 2013, pp. 31-60.

Nella prima parte, dedicata alla *theoria musicae*, l'autore sintetizza la natura della musica («quid sit musica») e alcune delle posizioni più convenzionali che i teorici precedenti assunsero nei confronti della *modulatio*:

Item secundum Alphorabium: Musica est quae comprehendit cognitionem specierum harmoniae et illud, ex quo componitur et quibus modis. Secundum vero Ricardum: Musica est plurium dissimilium vocum in unum redactorum concordia. Secundum autem Isidorum tertio libro Etymologiarum: Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Item secundum Hugonem de Sancto Victore: Musica est sonorum divisio et vocum modulata varietas. Secundum vero Guidonem: Musica est bene modulandi scientia. Secundum autem Johannem: Musica est congrua vocum modulatio. Est et alius Johannes dictus de Garlandia, qui musicae definitionem sic venatur dicens: Scientia est cognitio rei sicuti est. Scientia autem dividitur in theoricam et practicam. Theorica dicitur speculativa, practica dicitur operativa. Theorica dividitur in theologicam, id est scientiam divinam, in naturalem, scilicet cognitionem rerum naturalium, et in doctrinalem. Doctrinalis scientia aliquoties dicitur proprie, aliquoties communiter. Communis dicitur, quando per aliquas regulas certas et communes procedit scientia. Propria dicitur scientia mathematica, et est scientia quantitativa de numeris etc.⁹⁹

La *scientia*, come da tradizione, «est cognitio rei sicuti est» e la musica, disciplina del quadrivio, è inserita tra le specialità della speculazione filosofica: «musica est scientia de numero relato ad sonos», nella cui definizione è evidente il rimando alla più pura *scientia* discostata non solo dal caso o dall'*instinctum* già ricordato da Severino Boezio, ma scissa anche dall'applicazione pratica delle norme dell'*harmonia* nell'esecuzione musicale vocale o strumentale.¹⁰⁰

Proprio per definire la *scientia musicae* Hieronymus de Moravia cita ben sei teorici che, oltre a Boezio e Giovanni da Garlandia, ne illustrano il significato a partire dalla definizione di *modulatio*.¹⁰¹ Tra queste fonti, quattro declinano il termine *modulatio* già nella prima definizione di *musica* (Isidoro di Siviglia, Ugo di San Vittore,

⁹⁹ HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica* cit., 1953, pp. 9-10.

¹⁰⁰ L'*instinctum* «viene contrapposto al concetto di *ars*, che non può prescindere dalla *scientia*». M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali* cit., p. 13. Basti poi citare Beda il Venerabile: «musicus vero est ille qui ratione propensa non solum operis servitio, sed etiam speculationis imperio canendi scientiam ministrat», mentre «qui canit quod non sapit, definitur bestia. [...] Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu». BEDA VENERABILIS, *Musica quadrata* cit., pp. 921-922.

¹⁰¹ Il ruolo predominante del *De institutione musica* di Boezio nei confronti della tradizione teorica della musica medievale è chiara già dall'*incipit* del *Tractatus de musica*: «Quoniam, ut dicit Boetius in prohemio super musicam, sicut in visu non sufficit eruditus colores formasque conspiciere, nisi etiam, quae sit horum proprietas, investigaverint, sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se conjunctae sint vocum proportionem, discatur». HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus* cit., 1953, p. 3. Subito di seguito vi sono due riferimenti a Johannes de Garlandia e a Guido d'Arezzo: «Unde Johannes in musica sua dicit: Musicus et cantor non parum a se discrepant [...] Unde etiam Guido in Micrologo suo sic ait: Musicorum et cantorum magna est distantia». *Ibid.*, p. 4.

Guidone e Giovanni da Garlandia) e i restanti due impiegano, per indicare il medesimo significante, due perifrasi differenti: «cognitionem specierum harmoniae» (Al-Fārābī), e «plurimum dissimilium vocum in unum redactorum concordia» (Riccardo di San Vittore).¹⁰² Già da una prima collazione delle citazioni riportate è possibile comprendere un primo significato di musica e di *modulatio*: la *peritia modulationis*, frammista anche di *sonus* e *cantus* (Isidoro) è parafrasata come «modulata varietas» (Ugo di San Vittore), la cui *harmonia* è ottenuta attraverso una «plurimum dissimilium vocum [...] concordia» (Riccardo di San Vittore), «ex qua componitur et quibus modis» (Al-Fārābī). Se ben s'intendono le citazioni riportate, dunque, già emerge una coerente definizione del fenomeno musicale, primariamente designato attraverso l'illustrazione della *modulatio*.¹⁰³

I significati di *modulatio* dipendono, per questa via, sia dalla più generica connotazione del vocabolo *harmonia*,¹⁰⁴ ossia in relazione alla capacità di armonizzazione degli opposti, sia dai riferimenti teorici e tecnici comuni non solo alla *scientia*, ma anche all'*ars musica*.¹⁰⁵ È sufficiente, a tal proposito, far riferimento a una delle più originali definizioni che la trattatistica musicale tramanda, nella quale sono proposte più derivazioni etimologiche per giustificare lo stesso significante impiegato per designarne la disciplina. Si tratta del *De musica* di Giovanni d'Afflighem, teorico del secolo XII di probabile origine inglese.¹⁰⁶ Oltre ai numerosi riferimenti a Boezio,

¹⁰² Le due citazioni, riscontrabili in HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus* cit., 1935, pp. 9-10, sono tratte dal *De ortu scientiarum* di Alfarabius e dal *Liber excerptionum* di Richardus de Sancto Victore. ALFARABI, *Über den Ursprung der Wissenschaften (De Ortu Scientiarum)*, a cura di C. Baeumker, Münster, Aschendorffsche, 1916; RICHARD DE SAINT-VICTOR, *Liber exceptionum*, a cura di J. Châtillon, Paris, J. Vrin, 1958. Cfr. C. MEYER, *Lectures et lecteurs du "De institutione musica" de Boèce au XIII^e siècle*, in *Boèce ou la chaîne des savoirs. Acts du Colloque International de la Fondation Singer-Polignac*, a cura di A. Galonnier, Louvain, Peeters, 2003, pp. 665-677: 666-70; T.J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, 1999, p. 612.

¹⁰³ A tal proposito, si veda anche G. PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 2013.

¹⁰⁴ Rimando a E. PAGANUZZI, «Modulatio» e «oda» cit., pp. 83-4.

¹⁰⁵ Riguardo alla capacità della musica di armonizzare gli opposti, si veda E. S. MAINOLDI, *Ars Musica. La concezione della musica nel Medioevo*, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 53-65, 97-168. Cfr. M. G. MONTICO, *Il valore psicagogico ed anagogico della musica nel pensiero di S. Agostino e di altri filosofi cristiani (Boezio, Cassiodoro e S. Bonaventura)*, «Miscellanea francescana», XXXVIII (1938) 3-4, pp. 3-24; C. PANTI, *Armonia nel mondo musicale del Medioevo*, in *Storia dei concetti musicali. Armonia, Tempo, I*, a cura di G. Borio, C. Gentili, Bologna, Carocci, 2007, pp. 57-84.

¹⁰⁶ Per completezza, rimando anche al dibattito che coinvolge Johannes Afflighemensis, ben sintetizzato (per quanto riguarda gli studi entro la metà del Novecento) nell'ormai datato studio di L. ELLINWOOD, *John Cotton or John of Affligem?: The Evidence of a Manuscript in the Library of Congress*, «Notes», VIII (1951) 4, pp. 650-9. Tra i contributi recenti, si vedano: C. V. PALISCA, *An Introduction to the Musica of Johannes dictus Cotto vel Affligemensis*, in *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, a

Guido d'Arezzo, Odone di Cluny, Isidoro di Siviglia e Ermanno Contratto, nel suo trattato sulla musica si ritrovano tre diverse *derivationes* etimologiche, che ben chiariscono la percezione dei principali concetti della teoria musicale del Medioevo:

Alii musicam quasi modusicam a modulatione, alii quasi moysicam ab aqua, quae moys dicitur, appellatam opinantur. Alii musicam quasi mundicam a mundi id est coeli cantu dictam putant. Si quis autem de musicae appellatione melius sentit, ei nos nequaquam invidemus, quia ut ait Paulus singulis dividit prout vult Spiritus Sanctus.¹⁰⁷

Tra le originali variazioni vi sono «modusicam», non a caso ricondotta a *modulatio* e a *modus*, e «mundicam», relativa al concetto dell'armonia celeste. Dunque, oltre alla tradizionale *derivatio* di *musica* da *moys* che sarà accolta anche da Uguccone da Pisa nel *Liber derivationum*,¹⁰⁸ è ben chiara l'influenza tecnica teorica e pratica del *modus* e della *modulatio*,¹⁰⁹ fondata proprio sulla *varietas* armonica e melodica men-

cura di B. Gillingham e P. Merkley, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1990, pp. 144-62; C. ATKINSON, *Johannes Afflighemensis as a Historian of Mode*, in «Laborare fratres in unum». *Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, Hildesheim-Zürich, Weidmann, 1995, pp. 1-10. Si veda anche la rispettiva voce a cura di C. V. PALISCA, *Johannes Cotto [Johannes Affligemensis]*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992.

¹⁰⁷ JOHANNES AFFLIGHEMENSIS, *De musica cum tonario*, a cura di J. Smits van Waesberghe, in *Corpus scriptorum de musica*, I, Roma, American Institute of Musicology, 1950, p. 55.

¹⁰⁸ «Item a hec musica -ce, quedam ars de septem liberalibus, dicta a moys quia olim primo fuit inventa in ydraulis, idest in aquaticis instrumentis et in malleis fabrilibus, a Pitagora, unde et olim in aquaticis exercebatur instrumentis; vel ideo dicitur musica a moys quia tractat de vocibus, de proportionibus vocum, et sine humoris beneficio nulla cantilene vel vocis subsistit delectatio». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, II, a cura di E. Cecchini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 784-785. Cfr. W. HIRSCHMANN, *Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext. Die "Comendacio omnium scientiarum et specialiter Musice" im Heilsbronner Musiktraktat*, in *Musik - und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von "musica" und "philosophia" im Mittelalter*, a cura di F. Hentschel, Leiden, Brill, 1998, pp. 229-268: 262-263. Cfr. P. ARMOUR, *La musica nel paradiso terrestre dantesco*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 33-40: 35.

¹⁰⁹ A proposito della *modulatio*, in una definizione che anticipa anche l'illustrazione di Beda il Venerabile nel *De arte metrica* («metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione». BEDA VENERABILIS, *De arte metrica* cit., pp. 921-22): «Primus dicitur apud Graecos προσαμβανόμενος, [...] octavus decimus νήτη ὑπερβολαίων, id est ultima excellentium. Hi sunt igitur soni, quo modulationem apte et cum ratione componunt. Constat autem omnis modulatio ex gravitate soni vel acumine». MARZIANO CAPELLA, *Le Nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2001, IX, 957. Per quanto riguarda la possibile etimologia *modus-modulatio* si vedano C. VON BLUMRÖDER, *Modulatio / Modulation*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht e A. Riethmüller, IV, Stuttgart, Franz Steiner, 1983, pp. 143-162 e *Modulatio*, in *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, a cura di M. Bernhard, München, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006. Già dai secoli XI e XII è da segnalare la sovrapposizione dei significanti *modus-tonus*, spesso considerati sinonimici. H. P. GYSIN, *Studien zum Vokabular der Musiktheorie* cit., p. 54.

zionata da Ugo di San Vittore.¹¹⁰ Queste originali etimologie riscossero una non indifferente fortuna nei trattati coevi e più tardi, dall'adespota *Musica compendiosa* contenuta nel ms. Salzburg, Stiftsbibliothek Erzabtei St. Peter, a.VI.44, ff. 23r-41r, ad alcuni commentari del trattato speculativo di Iohannis de Muris.¹¹¹

La tradizione lessicale tipica dei testimoni del secolo XII risulta tuttavia debitrice della trattatistica carolingia, oltre che della più classica teoresi tardoantica. Già Aureliano di Réôme aveva definito la musica come «scientia recte modulandi sono cantuque congrua», indicando però una differenza con il già citato vocabolo “armonia”, più adatta a designare l'armonia cosmica (*musica mundana*).¹¹² Ad esempio, nella tripartizione della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis* tratta dal *De institutione musica* di Boezio, proprio a proposito della musica celeste (*De inst. mus.*, I, II), è spiegato che «ad aures nostras sonus ille non pervenit, tamen novimus, quia quaedam harmonia modulationis inest huic coelo». Si tratta, cioè, di una manifestazione sonora di natura più ampia, tradizionalmente discostata dalla produzione musicale vocale o strumentale tipicamente identificata con il termine *modulatio* che Boezio avrebbe introdotto all'interno della *musica instrumentalis*.¹¹³ Aureliano invece

¹¹⁰ Il riferimento è a HUGH OF ST. VICTOR, *Didascalicon de studio legendi* (*Studienbuch*), a cura di T. Offergeld, Freiburg, Herder, 1997.

¹¹¹ Mi riferisco, ad esempio, al *Commentum in musicam speculativam Iohannis de Muris* di Wenceslaus de Prachatitz. Per l'edizione del testo, si veda G. PIETZSCH, *Die Pflege der Musik an den Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, «Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen», LXXIII (1935), pp. 112-118.

¹¹² A tal proposito si veda R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, Bern-München, Francke, 1962, pp. 44-47. Cfr. C. E. SCHURR, *Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella «Divina Commedia»*, Perugia, Università di Perugia, Centro di Studi musicali in Umbria 1994, pp. 10-12. Riguardo al concetto di armonia universale e al suo diretto influsso sul processo di creazione artistica, poetica e musicale risultano indispensabili gli studi di Leo Spitzer dedicati alla definizione del concetto di *Stimmung*. Proprio nel periodo in cui iniziò la diffusione dell'Ars Nova, testimoniata negli anni Quaranta del Trecento dallo *Speculum Musicae* di Jacques de Liege, anche Dante riprende il concetto dell'armonia cosmica, intendendola sia come concordia, sia come temperamento. L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, trad. it. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, a cura di V. Poggi, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 98-109.

¹¹³ Il passo del *De institutione musica* in oggetto è il seguente: «Qui enim fieri potest. ut tam uelox caeli machina. tacito silentique cursu moueatur? Et si ad nostras aures sonus ille non pervenit. quod multis fieri de causis necesse est: non poterit tamen motus tam uelocissimus. ita magnorum corporum nullos omnino sonos ciere. praesertim cum tanta sint stellarum cursus coaptatione coniuncti. ut nichil aequae compaginatum. nichil ita commixtum possit intelligi. Nanque alii excelsiores. alii inferiores feruntur. Atque ita omnes aequali incitatione uoluuntur: ut per dispares inaequalitates ratur cursuum ordo ducatur. Unde non potest ab hac caelesti uertigine: ratur ordo modulationis absistere. Iam uero quattuor elementorum diuersitates. contrariasque potentias nisi quaedam armonia coniungeret: qui fieri posset. ut in unum corpus ac machinam conuenirent? Sed haec omnis diuersitas ita et temporum uarietatem parit et fructuum: ut tamen unum anni corpus efficiat». BOETHIUS, *De institutione musica* cit., I, 2, pp. 187-188.

rilegge l'armonia celeste come «harmonia modulationis», cioè come prodotto musicale concreto.¹¹⁴

Similmente, anche l'Anonimo del *Commentum in musicam Boethii* ricorda Agostino e fornisce un'efficace sintesi riguardo alla posizione della musica nel sapere delle arti liberali, il cui primato è dovuto alla capacità di armonizzare gli elementi umani e mondani («de complexione celestium corporum et coniunctione elementorum et unione anime et corporis continet armoniam»).¹¹⁵ Il concetto musicale “pratico” che comprende questa particolare valenza di *modulatio* è quello di «consonantia»,¹¹⁶ già largamente trattato da Boezio e di nuovo ripreso anche da Hieronymus de Moravia nel *Tractatus*: «Consonantia, inquit, quae omnem musicae modulationem (vel delectationem) regit, praeter sonum fieri non potest»,¹¹⁷ con il riferimento dalla *delectatio* che la musica produce proprio grazie alle capacità di agire e “modulare” gli affetti.¹¹⁸

Questa particolare configurazione della modulazione tratta dal vocabolario filosofico si diffonde, in realtà, già nelle primissime teorizzazioni musicali medievali (con Agostino e Macrobio *in primis*), per poi subire un processo di revisione semantica tra i secoli XII e XIII, quando viene impiegata principalmente per designare la sola manifestazione musicale, ossia l'*ars musica*, nel momento in cui iniziava ad ac-

¹¹⁴ AURELIANUS REOMENSIS, *Musica disciplina*, a cura di M. Gerbert, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, I, Hildesheim, Olms, 1963, p. 32.

¹¹⁵ «Inter septem, inquit, artes liberales musica primatum optinet, utpote illa, quae de complexione celestium corporum et coniunctione elementorum et unione anime et corporis continet armoniam». ANONIMO, *Commentum in musicam Boethii*, a cura di M. Hochadel, in *Commentum Oxoniense in musicam Boethii: Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, München, C. H. Beck, 2002, p. 10.

¹¹⁶ A tal proposito, rimando anche al *De nuptiis Philologiae et Mercurii*: *modulatio* è «movimento melodico, cioè successione di tempo forte e di tempo debole. Nella teoria ritmica delle *nuptiae* si possono individuare ancora due valori di *modulatio*: 1. “ritmo dei suoni” e quindi “canto”, “melodia”, realizzati secondo le misure ritmiche (cf. qui: *a licentia modulationis*, cioè da un movimento melodico privo di misure; 9, 968 *ad iudicium modulationis* e *numerus...velut quidam artifex aut species modulationis apponitur*); 2. “misura ritmica” (9, 971: il ritmo del tempo composto, rispetto al tempo primo, *quaternaria temporum modulatione concluditur*). MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii liber IX*, Padova, Antenore, 1987, p. 338.

¹¹⁷ HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus* cit., p. 73.

¹¹⁸ Riguardo alla capacità della più perfetta armonia (*consonantia* e *temperamento*) di influenzare anche gli umori, rimando nuovamente a L. SPITZER, *Classical and Christian* cit., pp. 70-87. Come vedremo, la distanza del modello medievale da quello moderno fu causata dalla «distruzione del campo omogeneo», secondo Spitzer: «La storia di come cessò di esistere tale campo unitario (armonia del mondo – temperamento equilibrio) non è che la storia della civiltà moderna, della webneriana “Entzauberung der Welt” o decristianizzazione [...] si vedrà che la distruzione del “campo” omogeneo iniziò nel corso del Seicento e si compì nel Settecento; proprio questo periodo, e non il Rinascimento, rappresenta la grande cesura della storia occidentale». L. SPITZER, *ibid.*, p. 83.

quisire uno statuto autonomo dalla *scientia* anche all'interno dei compendi pratici destinati alle *schole cantorum*.

È il caso, ad esempio, della *Summa musicae* di Perseus e Petrus, un manuale di musica pratica del Duecento nel quale, oltre alla definizione della musica come «ars modulandi sonos», *modulatio* nelle varie declinazioni è citata ventuno volte e, durante l'interessante illustrazione dei toni, richiama un genere ben preciso nel già ampio ventaglio formale:

De minori [toni] dictum est supra; nunc dicere de maiore sequitur, unde videndum est quid sit et qualiter dividatur. Supra tactum fuit in parte quid sit, quia ut habitum est tonus maior est regularis modulatio cantus plurimarum notularum que maxime attenditur penes finem. 'Modulatio' ponitur ut genus, 'regularis' additur ad differentiam cantus qui diatonicum vel supra vel infra excedit.¹¹⁹

Il tutto, insieme alla «consonantia» del *Commentum in musicam Boethii*, è riscontrabile anche nel poco più tardo *Speculum musicae* di Jacobus Leodiensis, opera speculativa per i primi cinque libri, tra i quali si ritrova proprio il concetto di «harmonica modulatio quam Boethius dat intelligere per sonorum concordiam».¹²⁰

Per sintetizzare alcuni dei dati raccolti nei vari trattati teorici del Medioevo, è dunque interessante notare come le occorrenze di *modulatio* (e la variante *modulacio*) permeino le opere teoriche di tutti i secoli, dal commento di Macrobio al *Somnium Scipionis*, da Boezio e dal nono libro del *De nuptiis* del Capella, fino ai tempi di Dante e anche ben oltre, con l'originaria valenza di «modorum prudens dispositio» offerta da Censorino,¹²¹ dunque, fin dalle origini dotata di un'accezione prettamente musicale derivata dalla più fortunata tradizione filosofica. Così, tra le più illustri fonti teoriche capaci di far comprendere anche oggi il valore profondo del lemma *modulatio* vi è Agostino d'Ippona, autore dell'illustrazione teorica forse più adatta a comprendere il significato anche della *modulatio* dantesca.

Nel *De musica* è chiara non solo l'associazione tra i concetti musicali e il vocabolario tecnico scientifico, ma è evidente anche la portata interdisciplinare di tutto il discorso musicale speculativo avviato con una delle più limpide definizioni dell'*ars* e della *scientia musica*:

¹¹⁹ PERSEUS ET PETRUS, *Summa Musicae*, a cura di C. Page, in *The Summa Musicae: A thirteenth-Century Manual for Singer*, Cambridge University Press, 1991, p. 173.

¹²⁰ JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae*, a cura di R. Bragard, in *Corpus scriptorum de musica*, III, Roma, American Institute of Musicology, 1961, p. 10.

¹²¹ CENSORINUS, *Fragmentum*, in *Censorini de die natali liber ad Q. Caerellium accedit anonymi cuiusdam epitoma disciplinarum*, a cura di N. Sallmann, Leipzig, B. G. Teubner, 1983, p. 72.

M. Musica est scientia bene modulandi. An tibi non videtur? D. Videretur fortasse, si mihi liqueret quid sit ipsa modulatio. M. Numquidnam hoc verbum quod modulari dicitur, aut nunquam audisti, aut uspiam nisi in eo quod ad cantandum saltandumve pertineret? D. Ita est quidem: sed quia video modulari a modo esse dictum, cum in omnibus bene factis modus servandus sit, et multa etiam in canendo ac saltando quamvis delectent, vilissima sint; volo plenissime accipere quid prorsus sit ipsa modulatio, quo uno pene verbo tantae disciplinae definitio continetur. Non enim tale aliquid hic discendum est, quale quilibet cantores histrionesque noverunt. M. Illud superius, quod in omnibus etiam praeter musicam factis modus servandus est, et tamen in musica modulatio dicitur, non te moveat; nisi forte ignoras dictionem oratoris proprie nominari. D. Non ignoro: sed quorsum istuc? M. Quia et puer tuus quamlibet impolitissimus et rusticissimus, cum vel uno verbo interroganti tibi respondet, fateris eum aliquid dicere? D. Fateor. M. Ergo et ille orator est? D. Non, M. Non igitur dictione usus est cum aliquid dixerit, quamvis dictionem a dicendo dictam esse fateamur. D. Concedo: sed et hoc quo pertineat requiro. M. Ad id scilicet ut intelligas modulationem posse ad solam musicam pertinere, quamvis modus unde flexum verbum est, possit etiam in aliis rebus esse: quemadmodum dictio proprie tribuitur oratoribus, quamvis dicat aliquid omnis qui loquitur, et a discendo dictio nominata sit.¹²²

Al disappunto dell'allievo, il maestro risponde illustrando che «modulationem posse ad solam musicam pertinere»: agli oratori e ai grammatici pertengono infatti altre terminologie e altri strumenti di studio, come nel caso della metrica, alla quale è dedicato il capitolo primo del *De musica* intitolato «sonorum certas dimensiones observare non ad grammaticam spectat, sed ad musicam». Dunque, Agostino marca con sicurezza il *limen* tra la musica e le discipline del sermone (la retorica, la dialettica – entrambe appartenute al buon oratore – e la grammatica) e propone un esempio nel quale vocaboli simili nella resa sonora in realtà celano significati del tutto differenti: *modus* e *bonus*, entrambi costituiti da un piede di due sillabi brevi, «idem in sono, in significatione aliud».¹²³ A partire da questa prima riflessione riguardo all'impiego dello scibile offerto dalle arti del trivio da completare proprio con l'intervento delle *artes reales* del quadrivio,¹²⁴ Agostino avvia l'analisi delle questioni

¹²² AGOSTINO, *De musica*, a cura di M. Bettetini, Milano, Rusconi, 1997, I II, 2.

¹²³ AGOSTINO, *De musica* cit., I I, 1.

¹²⁴ Il concetto di *quadrivium*, precedente a quello di *trivium*, fu introdotto da Boezio e rielaborato da Cassiodoro, nel *De artibus ac disciplinis liberalium artium*, datato tra il 550 e il 562. Cfr. P. RAJNA, *Le denominazioni "Trivium" e "Quadrivium"*, in «Studi Medievali», I (1928), pp. 4-36. La madre delle quattro scienze è l'aritmetica, trattata dallo stesso Boezio nel *De institutione arithmetica*, dedicato a Simmaco attorno al 505 e ripreso dall'*Introduzione* di Nicomaco di Gerasa. «Constat igitur, quisquis haec praetermiserit, omnem philosophiae perdidisse doctrinam. Hoc igitur illud quadrivium est, quo his viandum sit, quibus excellentior animus a nobiscum procreatis sensibus ad intellegentiae certiora perducitur» e, poco prima «Horum ergo illam multitudinem, quae per se est, arithmetica speculatur integritas, illam vero, quae ad aliquid, musici modulaminis temperamenta pernoscunt, immobilis vero magnitudinis geometria notitiam pollicetur, mobilis vero scientiam astronomicae disciplinae peritia vendicat. Quibus quattuor partibus si careat inquisitor, verum invenire non possit, ac sine hac quidem speculatione veritatis nulli recte sapiendum est». BOETHIUS, *De institutione arithmetica libri duo*, a

più squisitamente musicali, tra le quali proprio l'esclusività del termine *modulatio* afferente alla *scientia musicae* «bene modulandi».

In particolare, prosegue il *De Musica*, l'arte della modulazione è in realtà l'*ars movendi* tipica della musica intesa come «scientia bene movendi»; riguarda cioè il flusso degli intervalli e dei tempi e si riferisce primariamente alla “dimensione spaziale” della musica con le relative «intervallorum dimensiones» congiunte alla struttura dei tempi e alla loro configurazione.¹²⁵ Nella distinzione tra *modulari* e *bene modulari* risiede un ulteriore chiarimento: la *modulatio* è etimologicamente legata al concetto veicolato dal lemma *modus* («modulationem a modo esse nominatam»)¹²⁶ e necessita del movimento che, per essere armonico, deve rispettare le norme del *bene movere*. Quest'ultima caratteristica è comune anche al *bene modulari*, che a sua volta dipende dalle norme del *modus*:¹²⁷ «non enim possumus dicere bene moveri aliquid, si modum non servat».¹²⁸ Una musica di una simile complessità, proprio a causa della

cura di G. Friedlein, Leipzig, B. G. Teubneri, 1867, I 1, p. 9. Al concetto, già introdotto nell'epistola dedicatoria a Simmaco con l'introduzione alle «quattuor matheseos disciplinarum», si affiancherà quello di *trivium* solamente con Alcuino, alla cui scuola fu attribuito la novella terminologia dallo Zechmeister, all'interno del commento all'*Ars Poetica*. Cfr. *Scholia Vindobonensia ad Horatii artem poeticam*, a cura di G. Zechmeister, Wien, Gerold, 1877. Stando alle ricerche effettuate dall'editore, «trivium primum in his scholiis extare videtur» e fu segnalato nell'*Index vocabulorum quae sunt posterioris aetatis*. Al v. 304 dell'*Ars Poetica*, corrispondente a «informat poetam», troviamo la chiosa «Et datur quadrivio ideo informare, quia nunquam illuc venit nisi per trivium», P. RAJNA, *Le denominazioni cit.*, p. 8. Cfr. MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem artibus liberalibus libri novem*, a cura di U. F. Kopp, Francoforte, Franciscus Varrentrapp, 1836.

¹²⁵ «M. Musica est scientia bene movendi. Sed quia bene moveri jam dici potest, quidquid numero servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur (jam enim delectat et ob hoc modulatio non incongrue jam vocatur); fieri autem potest, ut ista numerositas atque dimensio delectet, quando non opus est; ut si quis suavissime canens, et pulchre saltans, velit eo ipso lascivire, cum res severitatem desiderat: non bene utique numerosa modulatione utitur; id est ea motione quae jam bona, ex eo quia numerosa est, dici potest, male ille, id est incongruenter utitur. Unde aliud est modulari, aliud bene modulari. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum; bona vero modulario ad hanc liberalem disciplinam, id est ad musicam, pertinere arbitranda est. Quod si nec illa bona tibi motio videtur, ex eo quia inepta est, quamvis artificiose numerosam esse fateare; teneamus illud nostrum, quod ubique servandum est, ne certamen verbi, re satis elucante, nos torqueat; nihilque curemus, utrum musica modulandi, an bene modulandi scientia describatur». AGOSTINO, *De musica cit.*, I 1, 2.

¹²⁶ AGOSTINO, *De musica cit.*, 1997, I II, 3.

¹²⁷ «Le *modus* qui engendre la *modulatio* se définit comme un savoir qui a pour objet un mouvement, “movendi quaedam peritia”, et pourrait donc être considérée dans la perspective aristotélicienne du temps «mesure du mouvement». M. CRISTIANI, *La notion de mesure dans le 'De musica' d'Augustin*, «Micrologus», XIX (2011), pp. 21-36: 27.

¹²⁸ «Itaque discutiamus primum quid sit modulari, deinde quid sit bene modulari: non enim frustra est definitioni additum. Postremo etiam quod ibi scientia posita est, non est contemnendum: nam his tribus, nisi fallor, definitio illa perfecta est. D. Ita fiat. M. Igitur quoniam fatemur modulationem a modo esse nominatam; numquidnam tibi videtur metuendum ne aut excedatur *modus*, aut non impleatur nisi in rebus quae motu aliquo fiunt? aut si nihil moveatur, possumus formidare ne praeter *modum* aliquid fiat? D. Nullo pacto. M. Ergo *modulatio* non incongrue dicitur *movendi*

sua capacità di raccordare il movimento di tempi e intervalli, si pone in perfetta continuità con la mimesi di stampo platonico e aristotelico che già Orazio aveva interpretato in relazione al rapporto tra *poesis* e *pictura*¹²⁹ in cui subentra anche la *ratio*, cioè uno dei principali e distintivi meccanismi della *scientia* della *cognitio rerum*: «si omnis imitatio ars est, et ars omnis ratio; omnis imitatio ratio».¹³⁰

Il riferimento al *De musica*, che troverà ulteriori chiarimenti nelle successive sezioni,¹³¹ è uno dei pochi che permette di definire con chiarezza il significato squisitamente musicale del lemma dantesco *modulatio* contestualizzato nella più ampia di-

quaedam peritia, vel certe qua fit ut bene aliquid moveatur. Non enim possumus dicere bene moveri aliquid, si modum non servat». AGOSTINO, *De musica* cit., I 2, p. 1083.

¹²⁹ «Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes. / haec amat obscurum; volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec decies repetita placebit». ORAZIO, *Epistula II, 3 (Ars Poetica)*, in *Tutte le opere*, a cura di M. Beck, Milano, Mondadori, 2007, p. 704. Un'indagine iconografica a riguardo è riscontrabile in C. VILLA, «Ut poesis pictura». *Appunti iconografici*, in *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 39-62. Cfr. *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles*, a cura di B. M. Olsen, IV, Paris, CNRS, 2009.

¹³⁰ Agostino anticipa la questione illustrando le capacità imitative della musica: «Aut igitur picas et psittacos et corvos rationalia esse dicturus es animalia, aut imitationem nomine artis temere vocasti. Videmus enim has aves et multa canere ac sonare quodam humano usu, et nonnisi imitando facere: nisi tu aliter credis [...] Quaesiveram ex te, utrum citharistas et tibicines, et huiusmodi aliud genus hominum, artem diceret habere, etiamsi id quod in canendo faciunt, imitatione assecuti sunt». AGOSTINO, *De musica* cit., I 4, p. 1086. Per quanto riguarda il carattere distintivo della *cognitio rerum*, «che è dunque *speculatio* o *contemplatio*» (M. S. LANNUTTI, «*Ars*», «*scientia*» cit., pp. 1-2) è possibile rimandare anche a Teodorico di Chartres: «Speculativa dicitur que ducit ad scientiam, non ad operationem». N. M. HARING, *Commentaries of Boethius by Thierry of Chartres and His School*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1971, p. 160.

¹³¹ Risulta necessaria un'indagine lessicografica lungo la tradizione trattatistica musicale per identificare i principali punti di contatto. Riguardo alla presenza di Agostino nelle opere dantesche, molti studiosi rimangono rammaricati dalla «mancanza di un episodio agostiniano nella *Commedia*» (P. CHIOCCIONI, *L'agostinismo nella Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1952), benché vari siano i riferimenti ad Agostino nelle opere dantesche. Tuttavia, pare che la maggior parte di essi siano menzioni generiche (es. *Mon.* III III, 13; *Ep.* XI, 16; *Conv.* IV XXI, 14) o riguardino la figura del Santo come fondatore dell'ordine religioso (*Conv.* IV IX, 8; IV XXVIII, 9). A. PINCHERLE, *Agostino Aurelio d'Ippona, santo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970; B. NARDI, *Dante e Celestino V*, in *Dal Convivio alla Commedia*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1960, p. 320; A. PINCHERLE, *La Storia della Chiesa antica nella Divina Commedia*, in *Raccolta di scritti in onore di A.C. Jemolo*, IV, Milano, 1963, pp. 489-493. Molto più chiaro è il riferimento al Santo nella *Commedia*: «E come quinci il glorioso scanno / de la donna del cielo e li altri scanni / di sotto lui cotanta cerna fanno, / così di contra quel del gran Giovanni, / che sempre santo 'l diserto e 'l martiro / sofferse, e poi l'inferno da due anni; / e sotto lui così cerner sortiro / Francesco, Benedetto e Augustino / e altri fin qua giù di giro in giro». DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di G. Vandelli, Milano, Hoepli, 1929, *Par.* XXXII, 28-36, pp. 904-905. Cfr. P. CHIOCCIONI, *ibid.* e L. LEONCINI, *Il vulgare di Dio. Il trattato «De doctrina christiana» di Agostino e il «De vulgari eloquentia»*, «Per Leggere», XV (2008), pp. 115-53.

samina della canzone, «actio completa» che non necessita di una *vesta* musicale.¹³² È curioso notare, infatti, come sia in *DVE* II VIII, 5, sia nel *De Musica* di Agostino il concetto di *modulatio*, oltre che «ad solam musicam pertinere»¹³³ (un'affermazione che, come scritto poc'anzi, risulta tutt'altro che comune nei trattati musicali medievali), nasconde corrispondenze teoriche e formali di rilievo dovute sia alla costruzione di entrambe le sezioni teoriche, sia al loro carattere interrogativo (quasi dialogico). Al passo del *De vulgari eloquentia* e alla rispettiva questione «utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio», è possibile infatti trovare una rispondenza nel trattato di Agostino: «volo plenissime accipere quid prorsus sit ipsa modulatio, quo uno pene verbo tantae disciplinae definitio continetur»,¹³⁴ in un richiamo che potrebbe apparire evidente non solamente per la «ipsa modulatio»,¹³⁵ ma anche per la natura spiccatamente interrogativa di entrambi i passi.¹³⁶

Inoltre, Dante cita anche la definizione agostiniana di musica come «ars bene movendi» e la introduce, oltre che in tre occorrenze nella *Questio de aqua et terra* e in un'occorrenza della *Monarchia*,¹³⁷ di nuovo nel trattato sull'eloquenza del volgare, non a caso proprio in corrispondenza con una complessa allegoria retorica e musicale:

¹³² Dalla tradizione lessicografica impiegata dall'Alighieri si deduce che anche Uguccone apprese l'insegnamento agostiniano, equiparando la *modulatio* con il *cantus*: «melos -dis et melos indeclinabile, idest dulcis cantus, dulcis modulatio». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 746.

¹³³ AGOSTINO, *De musica* cit., I II, 2.

¹³⁴ AGOSTINO, *ibid.*

¹³⁵ L'accostamento dell'aggettivo dimostrativo a *modulatio* non è usuale nella trattatistica musicale del Medioevo. Spogliando il *Thesaurus Musicarum Latinarum* è possibile ritrovare traccia della forma *ipsa modulatio* solamente in AURELIANUS REOMENSIS, *Musica disciplina* cit., p. 99. Solo nella ben più tarda *Practica musice* di Franchino Gaffurio si può ritrovare un ulteriore testimonianza della forma con aggettivo dimostrativo. *Thesaurus Musicarum Latinarum*, a cura di C. M. Atkinson, M. Bent, O. Ellsworth et alii, Indiana University, www.chmtl.indiana.edu.

¹³⁶ Ciro Raimo scrive di «similitudini» tra il *De vulgari eloquentia* e il *De musica* di Agostino: «verosimilmente, è plausibile che Dante abbia modellato [su modello agostiniano] le attinenti similitudini nel principio del *De vulgari*». C. RAIMO, *Fictio retorica musicaque poita*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XLV (2011), pp. 43-52.

¹³⁷ «Dico ergo quod, si aqua erit in A et habeat transitum, quod naturaliter movebitur ad B, cum omne grave moveatur ad centrum proprie circumferentie naturaliter; et cum moveri ab A ad B sit moveri sursum, cum A sit simpliciter deorsum ad omnia, aqua movebitur naturaliter sursum; quod erat primum impossibile, quod sequi dicebatur» e «Videmus ignem imitari circulationem celi, et tamen non imitatur ipsum in non moveri recte, nec in non habere contrarium sue qualitati; et ideo ratio non procedit». DANTE ALIGHIERI, *Questio de aqua et terra*, a cura di A. Frugoni, Milano, Ricciardi, 1996, parr. XXIII e LXXXIV.

Caveat ergo quilibet et discernat ea que dicimus, et quando pure hec tria cantare intendit, vel que ad ea directe ac pure secuntur, prius Elicone potatus, tensis fidibus ad supremum, secure plectrum tum movere incipiat.¹³⁸

Una simile costruzione allegorica è interpretabile a partire dal riferimento ai grandi modelli latini già ricordati da Enrico Fenzi: Cicerone nel *De oratore*, Macrobio nel *Commentum in Somnium Scipionis* e Boezio con la *Consolatio Philosophiae* per la figura della tensione delle corde della cetra, ricordata anche nel *Policratus* di Giovanni da Salisbury, da Bernardo Silvestre nel *Commentum super sex libros Aeneidos* e ricondotta da Mengaldo al corretto impiego degli «ornamenti retorici».¹³⁹

In sintesi, i lemmi musicali diffusi tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento sono presenti in più occorrenze anche nelle opere dantesche, spesso con i dovuti e doverosi riferimenti ad Agostino.¹⁴⁰ Proprio riguardo all'effettiva ripresa dell'illustrazione teorica agostiniana, è indispensabile segnalare che, nella tradizione trattatistica musicale medievale, di Agostino è solitamente ripresa la definizione di musica, trascurando il concetto di *modulatio* che ne sta alla base (ripreso invece da Dante in *DVE* II VIII, 5-6: «Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio [...] Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata»). Tra gli illu-

¹³⁸ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012, II IV, 9, pp. 168-170.

¹³⁹ Si vedano DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi cit., p. 170, nota e DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, in *Opere minori: De vulgari eloquentia, Monarchia, Epistole, Egloghe, Questio de aqua et terra*, II, Napoli, Ricciardi, 1979. Per il *movere plectra* si veda ORAZIO, *Heroides*, a cura di N. Gardini, Milano, Mondadori, 1994, III 113. Ulteriori riferimenti al plettro si ritrovano nelle *Metamorfosi*, X 150 e nell'*Ars Amatoria*, III 319. Per quanto riguarda le restanti occorrenze di *moveri* nelle opere dantesche, i tre estratti dalla *Questio* fanno sempre riferimento al movimento circolatorio dei cieli, privo però di riferimenti musicali espliciti. DANTE ALIGHIERI, *Questio* cit., a cura di A. Frugoni, parr. XXIII e LXXXIV.

¹⁴⁰ Mirko Tavoni riconosce l'influsso agostiniano nel trattato sull'eloquenza del volgare a partire dall'illustrazione della «linguistica biblica»: «Nei capp. I IV-VI Dante si dedica a "riscrivere il *Genesi*", con una formula che esprime quasi sconcerto di fronte alla disinvoltura con cui egli mostra di rapportarsi al testo sacro [...] Ma lo stupore diminuisce se guardiamo al *De genesi ad litteram* di sant'Agostino, che fa più o meno la stessa cosa». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in *Opere*, I, Milano, Mondadori, 2011, p. 1072. Una posizione simile è seguita anche da Marco Santagata, nell'introduzione all'edizione del primo volume delle *Opere* di Dante: «è noto che proprio guardando ad Agostino Petrarca perseguirà a lungo il progetto di costruire una immagine ideale di sé da lasciare ai posteri. E Agostino è ben presente anche a Dante», anche nel *De vulgari eloquentia*. M. SANTAGATA, *Introduzione*, in Dante Alighieri, *Opere*, I, Milano, Mondadori, 2011, p. XX. Cfr. Z. BARANSKI, *Dante's Biblical Linguistics*, «Lectura Dantis: a forum for Dante research and interpretation», V (1989), pp. 105-143. Cfr. C. RAIMO, *Fictio rethorica* cit., p. 45. Il *De musica* di agostino fu recepito solo parzialmente probabilmente a causa della diffusione del *De institutione musica* di Severino Boezio.

stri testimoni che attestano questa evoluzione nell'uso del lemma si riconoscono le *Institutiones musicae* di Cassiodoro, gli adespoti *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* e *Liber argumentorum*, il *Breviarium de musica* di Frutolfus, il *De musica mensurata* dell'Anonimo di St. Emmeram, fino al libro diciassettesimo dello *Speculum doctrinale* di Vincenzo di Beauvais.¹⁴¹ Questi testi, che come si vedrà più avanti costituiscono solamente una selezione all'interno della fortunata tradizione del *De musica* di Agostino, non contengono alcun riferimento a quella *modulationem* «quem posse ad solam musicam pertinere» che Censorino parafrasò come «modorum prudens dispositio»;¹⁴² fanno riferimento, piuttosto, alla *modulatio* intesa come commistione tra gli opposti,¹⁴³ come postulato *in primis* dalla tradizione trattatistica avviata da Macrobio, nel *Commentarium in Somnium Scipionis*:

Superiore commentario, Eustachi luce mihi dilector filii usque ad stelliferae sphaerae cursum et subiectarum septem sermo processerat. nunc iam de musica earum modulatione disputetur. Quid hic, inquam, quis est qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus?¹⁴⁴

Il passo è ripreso anche da Boezio durante l'illustrazione della prima divisione della musica, la *musica mundana*, dominata dalla sonorità sopraffina prodotta dalla

¹⁴¹ I riferimenti sono tratti dal già citato *Thesaurus Musicarum Latinarum* curato dal Center for the History of Music Theory and Literature, Indiana University, consultabile dal sito internet www.chmtl.indiana.edu.

¹⁴² Censorino parafrasa l'«ars bene modulandi» agostiniana e, nel *De die natali*, alla definizione di musica come «Musica est peritia faciendorum et canendorum modorum. eius partes harmonica, organica, rhythmica, crumatica» segue «Modulatio est modorum prudens dispositio; eius tres species, [diatonos], [chroma], [harmonia]. species carminum tredecim, ex quibus primi dorius, phrygius, lydus. his accesserunt gravissimus hypodorius, mox duo hypophrygii, gravior et acutior, deinde hypolydii totidem et perinde gravior et acutior, deinde dorius medius, tum phrygius gravis et alter excelsus, totidem lydii, gravis et acutus, tum mixolydii pari diversitate, postremus hypermixolydus acutissimus». CENSORINUS, *De die natali* cit., pp. 74-75.

¹⁴³ Per quanto riguarda la particolare valenza di *modulatio* nel linguaggio filosofico medievale, è necessario collazionarne il significato con quello di «armonia», già definita da Iannucci come «perfetta rispondenza tra macrocosmo e microcosmo», dove, nel caso paradigmatico della produzione dantesca, il concetto stilnovistico di amore rispecchia il principio di armonia universale. A. A. IANNUCCI, *Casella's Song and the Tuning of the Soul*, «Thought», LXV (1990) 1, pp. 27-46: 30. La diffusione di queste teorie sono soprattutto legate all'interdisciplinarietà dipica dello scibile del tempo, strutturato in base alle sette arti liberali. A. PICCHI, *La musicalità dantesca nel quadro delle metodologie filosofiche medioevali*, «Annali dell'Istituto di studi danteschi», I (1967), pp. 155-194: 164-165 e C. PANTI, *L'insegnamento della musica nell'età delle università*, in *Il Medioevo. Castelli, Mercanti, Poeti*, a cura di U. Eco, Milano, Encyclomedia Publishers, 2011, pp. 720-724. A tal proposito, si vedano P. RAJNA, *Le denominazioni* cit., pp. 4-36; J. C. RELIHAN, *Martianus Capella, the Good Teacher*, «Pacific Coast Philology», XXII (1987) 1/2, pp. 59-70 e, soprattutto, per una nuova valorizzazione della musica nel Medioevo, J. A. PERAINO, *Re-placing medieval music*, «Journal of American Musicology Society», LIV (2001), pp. 209-264.

¹⁴⁴ MACROBIUS, *Commento al Somnium Scipionis*, a cura di M. Regali, Pisa, Giardini, 1983, II I, 1.

«velox caeli machina» impercettibile per l'orecchio umano. La fortunata questione, che torna nel *silentium* del cielo settimo del *Paradiso* dantesco a causa de «l'udir mortale» di Dante,¹⁴⁵ è approfondita da Boezio nella sezione riguardo alla *musica humana* «quae inter se partes animae coniungat»¹⁴⁶ e nel *De institutione arithmetica* nel passo riguardo alla «modulatio numerorum»:

Musica vero quam prior sit numerorum vis, hinc maxime probari potest, quod non modo illa natura priora sunt, quae per se constant, quam illa, quae ad aliquid referuntur. Sed etiam ea ipsa musica modulatio numerorum nominibus adnotatur, et idem in hac evenire potest, quod in geometria praedictum est.¹⁴⁷

Se, dunque, come *in primis* illustra Agostino, questo complesso concetto interdisciplinare di *modulatio* deve *servare modum* e rispettarne le intime leggi,¹⁴⁸ sarà indispensabile affiancare anche il significato di *modus* (altro vocabolo trädito in più varianti e non senza ambiguità, come in genere accade per la terminologia musicale)

¹⁴⁵ Dante, giunto nel settimo cielo, chiede a uno spirito la ragione per cui «si tace in questa rota / la dolce sinfonia di paradiso / che giù per l'altre suona sì divota» (*Par.* XXI, 58-60). La risposta dello spirito «Tu hai l'udir mortale sì come il viso / rispuose a me; 'onde qui non si canta / per quel che Beatrice non ha riso'» contempla la scelta di Beatrice ad inizio canto: «Già eran li occhi miei rifissi al volto / della mia donna, e l'animo con essi, / e da ogni altro intento s'era tolto. / e quella non ridea; ma 'S'io ridessi' / mi cominciò, 'tu ti faresti quale / fu Semelè quando di cener fessi; / chè la bellezza mia, che per le scale / dell'eterno palazzo più s'accende, / com'hai veduto, quanto più si sale, / se non si temperasse, tanto splende, / che'l tuo mortal potere, al suo fulgore, / sarebbe fronda che trono scoscende» (*Par.* XXI 61-63 e 1-12). Vi è, dunque, una trasfigurazione dell'«utilis comediarum risus», con un sorriso, quello di Beatrice, ineffabile e che «sigilla la volontà di superare ogni limite espressivo» (C. VILLA, *Minerva e il riso di Beatrice*, in *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 201-214: 209), il tutto rispettando la personalità della donna, che sarà ben più esplicita in *Par.* XXX, 31-33: «Allegorica fin dalla prima apparizione, Beatrice consuma qui il suo apice letterario, di surrogato indefettibile della beatitudine femminile per Dante». G. GORNI, *Dante. Storia di un visionario*, Bari, Laterza, 2008, p. 122 e ID., *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-XIII. Il silenzio fu una componente indispensabile già per Agostino. C. PANTI, *Il suono che tace: silenzio e pausa in Sant'Agostino e nella teoria musicale medievale*, «Micrologus», XVIII (2010), pp. 3-28.

¹⁴⁶ «Humanam uero musicam. quisquis in seipsum descendit intelligit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis uiuacitatem corpori misceat. nisi quaedam coaptatio. et ueluti grauium et acutarum uocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est autem aliud. quod ipsius inter se partes animae coniungat. quae ut Arisoteli placet ex rationabili irrationabilique coniuncta est? Quid uero quod corporis elementa permisceat. aut partes sibimet rata coaptatione contineat?». Boethius, *op. cit.*, p. 1172. Iannucci concepisce uno «stretto legame tra lo stato delle anime (*musica humana*) e il loro canto (*musica instrumentalis*)» a partire dalla prima manifestazione musicale della *Commedia* in *Purg.* II. A. A. IANNUCCI, *Musica e ordine nella "Divina Commedia" ("Purgatorio" II)*, in *Studi americani su Dante*, a cura G. Alessio, R. Hollander, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 87-III: 109-110.

¹⁴⁷ BOETHIUS, *De institutione arithmetica*, a cura di J. Y. Guillaumin, Paris, Belles Lettres, 1995, I, II.

¹⁴⁸ AGOSTINO, *De musica cit.*, I 2, p. 1083.

alla sfera semantica del lemma *modulatio*. Quasi la totalità dei trattati musicali fino ad oggi raccolti datati dal III al XIII secolo contengono innumerevoli occorrenze di *modus*, spesso nella forma diminutiva *modulus* già dal *De die natali* di Censorino se impiegata (soprattutto nei primi secoli dopo Cristo) per indicare concetti matematici o lo svolgersi del tempo.¹⁴⁹ Ben sette occorrenze di *modulus* con le relative varianti declinate sono infatti riferite agli usi musicali liturgici e un'occorrenza di *modulor*, di nuovo relata con il canto: «cantica modulentur, vel modulus concinnent».¹⁵⁰

Nei secoli successivi, a partire dagli adespoti *De modorum formulis et tonarius* e *Dialogus de organo et tractatus de cantu* fino al *De modorum formulis et cantuum qualitibus* di Guido d'Arezzo e poi fino al primo Trecento, *modus* e *modulus* avevano un significato spiccatamente musicale,¹⁵¹ anche se la tradizione delle etimologie alle quali Dante attinge (tra cui Uguccone da Pisa con le *Derivationes*) riporta significati molto più generici del primo termine che, come già ho avuto modo di segnalare, costituisce la base per la *derivatio* di *modulatio*, mentre *modulus* è connotato da una più specifica valenza musicale.

Hic MODUS -di, terminus, finis, mensura vel maneries vel condicio vel temperamentum.
Unde hic modulus -li diminutivum, unde hic modulus, tropus, cantus qui precinitur in princi-

¹⁴⁹ «Quapropter aevum neque annorum nec saeculorum numero nec denique ullo finiti temporis modulo metiri conabor: haec enim ad aetatem infinitam non sunt brumalis unius instar horae». CENSORINUS, *De die natali* cit., p. 30. Già Agostino aveva impiegato il termine in modo simile a riguardo della distinzione tra *motus rationabiles* e *irrationabiles*: «Duo igitur motus qui ad sese, ut dictum est, habent aliquam numerosam dimensionem, iis qui eam non habent anteposendi sunt. D. Et hoc manifestum est atque consequens: illos enim certus quidam modus, atque mensura quae in numeris est, sibimet copulat; qua qui carent, non utique sibi aliqua ratione junguntur». AGOSTINO, *De musica* cit., I 9, p. 1092. Sono escluse solo le rare eccezioni contenute nel brevissimo *Gerontikon* di Abbot Pambo, abate di Nitria: «Dum enim Alexandriam abii, vidi ordinationes Ecclesiae, quomodo psallunt, magnaue tristitia fui affectus, eoquod et nos canonas et modulus non psallimus» e, più avanti: «Quae enim compunctio, quales lacrymae ex modulis proveniunt? Nam qualis compunctio sit monacho, dum in ecclesia, aut cella consistens vocem suam boum instar extollit? Si enim in conspectu Dei adstamus, cum magna compunctione, non vero in elevatione vocis nos adsistere oportet. Neque enim monachi in hanc eremum secesserunt, ut Deo adsistentes vocem extollant, aut cantica modulentur, vel modulus concinnent, manusque agitent, et pedes discurrendo moveant, sed magno cum timore ac tremore, lacrymisque et suspiriis, cum reverentia atque bene compuncta et moderata humili voce preces Deo nos offerre oportet». ABBOT PAMBO, *Gerontikon*, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, I, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784 (rist. Hildesheim, Olms, 1963), p. 1-4.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Per schematizzare la plurivalenza di *modus*, si potrebbero ricordare tre dei principali significati ad esso associati: nell'accezione più generica, *modus* poteva indicare semplicemente la misura e la norma tipica di una determinata attività o azione; nell'accezione scientifica, il termine indicava o una particolare realizzazione ritmica (ad esempio, i modi ritmici della scuola di Notre Dame) oppure la modalità intesa come realizzazione di un sistema in sequenza di toni e semitoni.

pio misse, vel matutini vel vesperorum; et hinc modulator -aris, cantare dulciter, melodias facere.¹⁵²

Come illustra Uguccione, il diminutivo *modulus* è stato introdotto soprattutto per distinguere i molteplici significati attribuiti a *modus*, connotandone il significato musicale con un significante differente, dal quale deriva anche il vocabolo *modulatio*. A tal proposito, la «movendi peritia» di agostiniana memoria ricorda proprio le successioni seriali di tempi lunghi e brevi, etimologicamente comprovata dalla valenza di *modus*, «flexum verbum est», dunque, inteso come inflessione della voce necessaria alla costituzione della melodia.

Altro testimone di queste consuetudini lessicali è anche la *Glossa Maior* al *De institutione musica* di Boezio, nella quale «modis», seguito da «rythmis», è parafrasato come «tropis, quos rustici faciunt»; un modello che, come segnalato da Maria Sofia Lannutti,¹⁵³ è connesso alla *rusticitas* studiata da Avalor¹⁵⁴ e alla commistione degli stili tipica anche della *Commedia*, benchè al contempo riguarda la “modalità” dell’inflessione vocale citata anche da Cicerone nelle *Tuscolanae disputationes*.¹⁵⁵ Emerge, per questa via, un’ulteriore differenza tra *modus* e *modulatio* che si riflette anche sulla distinzione tra *metrum* e *rythmus*.¹⁵⁶ La «verborum modulata compositio» (corrispondente, per certi aspetti, alla «fabricatio verborum armonizatorum» di *DVE* II VIII, 5) deve contemplare quello che Beda identifica con la «modulatio sine ratione», dunque il ritmo, e la «ratio cum modulatione», ossia il metro, entrambi indispensabili per la realizzazione del testo ben armonizzato.¹⁵⁷ Questa distinzione che

¹⁵² UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., p. 782.

¹⁵³ «Il termine *modus*, con *rythmus*, rimanda al concetto agostiniano di *modulatio*, che nel *De musica* viene definita come movimento ordinato, armonioso, [...] ma *modus* è al contempo connesso al concetto di *rusticitas*, che indica un registro stilistico e linguistico intermedio, di contaminazione tra modelli colti e modelli di tipo popolare». M. S. LANNUTTI, «*Ars*», «*scientia*» cit., p. 7.

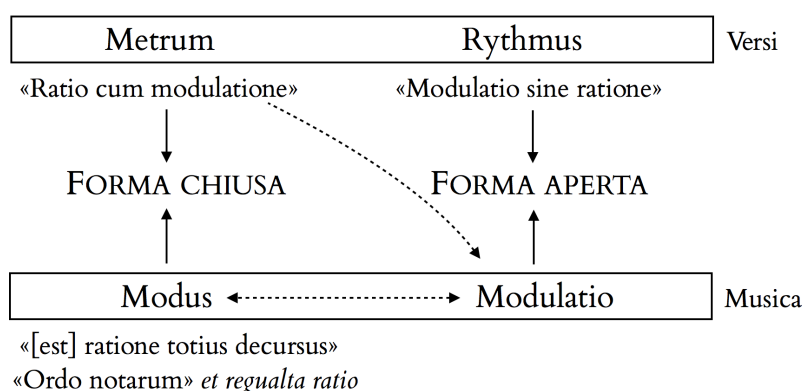
¹⁵⁴ D’A. S. AVALLE, *Latino «circa romanum» e «rustica romana lingua»*, Padova, Antenore, 1983, pp. 9-12.

¹⁵⁵ «Ecce alius exoritur e terra, qui matrem dormire non sinat: ‘Mater, te appello, tu, quae curam somno suspensam levas, Neque te mei miseret, surge et sepeli natum!’ haec cum pressis et flebilibus modis, qui totis theatris maestitiam inferant, concinuntur, difficile est non eos qui inhumati sint miseris iudicare». CICERONE, *Tuscolane*, a cura di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 1993, I, 106.

¹⁵⁶ È indispensabile citare il lavoro di Praloran: «nella poesia latina medievale rispunta l’opposizione caratteristica della lirica metrica greca, tra un forma ‘finita’, chiusa, regolata dal metro, e una ‘aperta’, ritmica appunto». M. PRALORAN, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011, p. 6.

¹⁵⁷ «Et quidem rhythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmo esse non potest». BEDA VENERABILIS, *De Arte Metrica*, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, XXIII, Paris, 1864, coll. 174-175. Si vedano, a tal proposito, J. STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 378-80 e E. PAGANUZZI, «*Modulatio*» e «*oda*» cit., pp. 79-88: 81-2.

riguarda il testo in versi è contigua alla differenza tra *modus* e *modulatio*, tipica invece della musica: al *modus*, infatti, sono affidati i *tropi* già ricordati da Cicerone, cioè le serie di toni e semitoni che costituiscono i sistemi modali dell'*Ars Antiqua* (corrispondenti al *metrum*, dunque, alla forma metrica del componimento)¹⁵⁸ e che, come tali, dipendono dalla *modulatio* corrispondente al *rythmus* di Beda, ovvero l'«inflexio vocis» legata agli schemi ritmici liturgici.¹⁵⁹ Anche in questo caso, il *modus* condivide con il *metrum* la «fissità» e la chiusura delle forme, mentre la *modulatio* permette maggiore libertà e condivide con il *rythmus* proprio quell'apertura strutturale ricordata da Marco Praloran per la lirica mediolatina.¹⁶⁰



In Dante, come vedremo, la potenzialità musicale del *rythmus* trasforma in atto la «fabricatio» frutto della «fictio rethorica musicaque poita» e del connubio tra *actio* poetica e *modulatio* musicale.¹⁶¹ Proprio a riguardo, per quanto concerne le coppie

¹⁵⁸ Dante scrisse di «modus cantionum» (*DVE* II III, 4) e di «modum ballatarum» (*DVE* II IV, 1), intendendo la forma metrica di queste due strutture. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 203. Già in *DVE* II III, 2 «ricorrentemente il modo è la forma metrica».

¹⁵⁹ Flavia Coassin tentò di raffrontare l'utilizzo di «modus» nel *De vulgari eloquentia* con i modi ritmici dell'opera di Giovanni da Garlandia, considerando come tratto comune il concetto di «legamento». F. COASSIN, *L'ideale della "armonia". Musica e musicalità nella Commedia*, «Medioevo Romanzo», XX (1996) 3, pp. 412-436: 412. A tal proposito, Riccardo Drusi si chiede «quanto di effettivamente comune vi sia fra il senso di vincolo fonetico o categoria stilistica che Dante associa a quella terminologica, e i distinti gruppi neumatici deputati a individuare i modi ritmici che sono, fino a prova contraria, le *ligaturae* nella specifica trattazione polifonica del Garlandia», soprattutto in vista dell'ipotesi dell'assoluta prevalenza della monodia sul canto polifonico (e sul *discantus*) nella *Commedia*. R. DRUSI, *Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, «L'Alighieri», XLII (2013), pp. 7-58.

¹⁶⁰ M. PRALORAN, *Metro e Ritmo* cit., 2011, p. 6.

¹⁶¹ Musica e danza sono spesso accoppiate, insieme al binomio luce-suono, ai concetti profondi della musica dantesca: la trasformazione del ritmo in suono e la mutazione del sentimento in sensazione. R. CHIESA, *La musica nel tempo e nell'opera di Dante*, «Atti della Accademia roveretana degli Agiati», V (1965), pp. 121-151: 143.

metrum-rhythmus e *modus-modulatio*, è interessante verificare la percezione del *modus* come “forma chiusa” nel *corpus* dei trattati musicali del Medioevo.¹⁶² Se già per Beda era evidente una ben precisa contrapposizione tra la «ratio cum modulatione» (ossia una struttura metrica razionalmente elaborata) e la «modulatio sine ratione» corrispondente al ritmo, anche all’interno del rapporto teorico tra *modus* e *modulatio* doveva verificarsi una similare separazione. Per Jacobus Leodiensis, infatti, «qui Graece dicuntur tropi, Latine modi nuncupantur a modulando, quod est dulciter cantare vel dulcis cantatio, quia in cantu ratione suae modulationis debet esse dulcis processus»¹⁶³ e, più avanti, «modus autem, de quo loquimur, proprietas, passio vel qualitas est cantus non ratione alicuius partis eius solum, sed ratione sui totius decursus».¹⁶⁴ La necessità della regolarità del *modus* anche per la configurazione della *modulatio* è evidente anche nei trattati più tardi, fino alla *Declaratio musicae disciplinae* di Ugolino da Orvieto, nella quale si legge: «modus est ordo notarum in cantu aliquo existentium ad aliquam mensuram spectantium regulata ratione dispositus».¹⁶⁵

Nelle *Derivationes* di Uguccione e nelle *Etymologiae* di Isidoro si ritrova inoltre un ampliamento della *modulatio vocis*¹⁶⁶ che prevede anche una *modulatio “instrumentalis”* (*modulatio soni*), ossia «sive in flatu, sive in pulsu»:

Harmonia est modulatio vocis, et concordantia plurimum sonorum, vel coaptatio. Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ad es dissonuerit, sensum auditus offendat. [...] Diesis est spatia quaedam et deductiones modulandi atque vergentes de uno in altero sono. Tonus est acuta enuntiatio vocis. [...] Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus cantum.¹⁶⁷

¹⁶² È da segnalare anche il particolare valore del binomio *metrum-rhythmus* nel Medioevo: come segnala Maria Sofia Lannutti, esso era considerato il fondamento per lo studio della versificazione fin da sant’Agostino. M. S. LANNUTTI, *Iacopone musico e Garzo doctore* cit., pp. 341-342. Cfr. D’A. S. AVALLE, *Dalla metrica alla ritmica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo I. Medioevo Latino*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, I, Roma, Salerno, 1992, pp. 391-476; R. L. CROCKER, «Musica rhythmica» and «Musica metrica» in *Antique and Medieval Theory*, «Journal of Music Theory», II (1958), pp. 2-23; M. FASSLER, *Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises «De rithmis»*, «The Journal of Musicology», V (1987), pp. 164-90.

¹⁶³ JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae*, a cura di R. Bragard, Roma, American Institute of Musicology, 1961, VI XXXV, 4.

¹⁶⁴ JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum* cit., VI XXXVI, 8.

¹⁶⁵ UGOLINUS URBEVETANIS, *Declaratio musicae disciplinae*, a cura di A. Seay, Roma, American Institute of Musicology, 1960, III VI-VIII, 5.

¹⁶⁶ Rimando a UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., pp. 782-3. Cfr. M. CRISTIANI, *La notion de la mesure* cit., p. 33.

¹⁶⁷ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie* cit., III XX, 2-7, p. 302-304.

Questo passo, oltre a chiarire l'*usus modernus* del lemma *harmonia* inteso come concordanza di più suoni (che, secondo il significato di *coaptatio*, si svolgono in successione sincronica),¹⁶⁸ suggerisce alcuni chiarimenti riguardo al rapporto tra *cantus* e *sonus*, ove l'esistenza del suono (qui «directus est») precede quella del canto, che a sua volta si configura come quel «movimento ricurvo della voce» che Mario Pazzaglia riconduce alla *modulatio* dantesca e allo svolgersi della melodia.¹⁶⁹ A tal proposito, infatti, Dante scrive di «iteratio modulationis» proprio riguardo all'*oda*, una particolare melodia specifica per la canzone, «una specie, cioè, ben definita e individuata di *modulatio*»¹⁷⁰ posta in equivalenza con il lemma *cantus* nell'*Epistola* XIII:

Libri titulus est: 'Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus'. Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a 'comos' villa et 'oda' quod est cantus, unde comedia quasi 'villanus cantus'. Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a 'tragos' quod est hircus et 'oda' quasi 'cantus hircinus', id est fetidus ad modum hirci; ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis. Et hinc consueverunt dictatores quidam in suis salutationibus dicere loco salutis 'tragicum principium et comicum finem'.¹⁷¹

Dichiarata l'autenticità dell'epistola, che dopo i numerosi studi e le recenti edizioni credo possa essere accolta quasi come certa,¹⁷² è indispensabile notare la valen-

¹⁶⁸ Il fatto che, a partire dal secolo XIII, l'influenza epistemologica aristotelica portò alla sostituzione del modello simbolico aritmologico di ascendenza pitagorico-platonica («il numero musicale perse l'antica valenza di simbolo dell'*harmonia* intellegibile, divenendo strumento di studio della realtà fisica») facilita la comprensione del nuovo significato di *harmonia*, almeno in parte divincolata dal concetto proporzionale del *numerus*. E. S. MAINOLDI, *Accezioni e rifocalizzazioni del simbolismo musicale tra suono, numero e segno durante il Medioevo*, «Philomusica on-line», IX (2010) 3, pp. 149-172: 171.

¹⁶⁹ A tal proposito, si vedano gli studi lessicografici sulla tradizione didascalico-enciclopedica avviata con il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella e, in particolare tra questi, M. É. DOUCHEZ, *L'émergence acoustico-musicale du terme «sonus» dans les commentaries carolingiens de Martianus Capella*, in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, a cura del Centre National de la Recherche Scientifique, VII, Paris, Publications de l'Institut de la langue française, 1981, pp. 97-149.

¹⁷⁰ M. PAZZAGLIA, *Modulazione*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Continua Pazzaglia: il termine *modulatio* «in tal senso Dante lo considera sinonimo dei termini 'sonus', 'tonus', 'nota', 'melos', che significano tutti melodia con accompagnamento di canto, senza tener conto del significato tecnico specifico assegnato a ciascuno di essi dai musicologi medievali».

¹⁷¹ DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, in *Opere di Dante*, a cura della SDI, Roma, Polistampa, 2012, XIII, 28-29, pp. 598-599.

¹⁷² La riserva sull'autenticità resta minima, ma pur sempre plausibile visto il dibattito attribuzionistico non ancora esaurito: «a chi sostiene l'ipotesi della falsità compete ancora l'onere di rintracciare, nel ventennio successivo alla morte di Dante, una documentazione – esterna al contenuto dell'epistola, ovviamente – idonea a riconoscere l'ambiente e il letterato interessati a costruire un te-

za di *oda* «quod est cantus», che, insieme a *comos*, costituisce l'etimologia di *comedia* «quasi villanus cantus»,¹⁷³ ripresa poche righe più avanti durante la focalizzazione sul genere comico, distante dalla tragedia («cantus hircinus») a causa dell'*incipit ab asperitate* e della chiusura *in laetitia* (sensibilmente differente rispetto al congedo tragico «fetidus et horribilis»).¹⁷⁴ La natura musicale dell'*oda* è verificabile anche nei restanti *loci* nei quali Dante scrive della musica e delle strutture metrico-ritmiche da “rivestire” musicalmente attraverso un percorso creativo riassumibile nella «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 2). Proprio la *fictio*, interpretata in chiave musicale da Mengaldo e Schiaffini, trova la sua completa realizzazione nella particolare struttura

sto che coinvolgesse insieme Dante, morto nel 1321, e il vicario imperiale Cangrande della Scala, morto nel 1329». DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di C. Villa, in *Opere*, II, Milano, Mondadori, 2014, p. 1567. La prima parte dell'epistola è considerata quasi all'unanimità autentica. La divisione dalla seconda parte, evidente a partire dall'edizione Cecchini (DANTE ALIGHIERI, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Firenze, Giunti, 1995), è stata ribadita anche da Dronke e Kelly sulla base del netto cambiamento nello stile e nell'uso del *cursus* (P. DRONKE, *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge University Press, 1989). Tuttavia, disponiamo anche di alcune testimonianze che suffragano l'ipotetica riunione tra la prima e la seconda parte dell'epistola; è il caso delle chiose alla *Commedia* di Andrea Lancia, nelle quali il commentatore dichiarò di conoscere l'intera epistola già durante il 1343, anno di compilazione delle chiose. L. AZZETTA, *Le chiose alla “Commedia” di Andrea Lancia, l'Epistola a Cangrande e altre questioni dantesche*, «l'Alighieri», XXI (2003), pp. 5-76. Per una puntuale e completa sintesi riguardo allo *status quaestionis* per l'attribuzione dell'*Epistola* XIII, si veda C. PAOLAZZI, *Nozione di ‘Comedia’ e tradizione retorica nella dantesca ‘Epistola a Cangrande’*, «Studi Danteschi», LVIII (1986), pp. 87-186 e la nuova edizione commentata delle *Epistole* a cura di Claudia Villa: DANTE ALIGHIERI, *Epistole* cit., a cura di C. Villa, pp. 1565-1568. Inoltre, Lino Pertile aveva considerato, come ulteriore elemento provante dell'autenticità della lettera, il puntuale e corretto utilizzo del termine *cantica*: «se, come vogliono alcuni studiosi, l'Epistola a Cangrande è veramente opera apocriфа, ci si chiede quale falsario avrebbe imbroccato l'uso corretto del termine *cantica* nel forgiare la lettera, quando il termine appariva usato correttamente soltanto nel commento di Guido da Pisa». L. PERTILE, «Canto», «Cantica», «Comedia» e l'epistola a Cangrande, «Lectura Dantis. A forum for Dante research and interpretation», IX (1991), pp. 105-123: 119. Rimando infine al più recente studio di S. BELLOMO, *L'Epistola a Cangrande, dantesca per intero: «a rischio di procurarci un dispiacere»*, «l'Alighieri», XLV (2015), pp. 5-20.

¹⁷³ A tal proposito, si veda anche l'ormai datata nota di O. M. JOHNSON, *Dante's “Divina Commedia” and the Medieval Conception of the Comedy*, «The Modern Language Review», XI (1916) 3, pp. 343-345.

¹⁷⁴ Proprio riguardo ai rimproveri di Beatrice in *Purg.* XXXI, Claudia Villa propone di riflettere sulla «diverse ragioni della *Commedia*», soprattutto in vista del già svelato nome di Dante, «evento sostanziale rimasto a lungo celato anche in considerazione della pratica giuridica riferita da Andrea d'Isernia, là dove apprezza quanti ‘nolebant nomen suum epigrammate subscribi, sicut faciunt viri honesti non curantes de pompis’» (H. KANTOROWICZ, *Studies in the Glossators of the Roman Law*, Cambridge University Press, 1938, pp. 213-14 e 226): «Se la successiva azione di accusa con relativi rimproveri e oscure allusioni a presenze poetiche femminili (‘o pargoletta o altra vanità’, *Purg.* XXXI, 59-60) ricrea il clima in cui Boezio, intento a scrivere versi elegiaci per il suo prosimetro, è raggiunto e rimproverato dalla Filosofia che scaccia dal suo letto le Muse, è utile riflettere sulle diverse ragioni della *Commedia*, regolarmente annunciata fin dall'*incipit ab asperitate* della selva, sonora per la scissione del prezioso gioco fonico nei due meditatissimi aggettivi aspra e forte». C. VILLA, *Minerva e il riso di Beatrice*, in EAD., *La protervia* cit., pp. 202-203.

della «forma tractatus» della *Commedia* già anticipata nell'*Epistola* XIII strutturata in «cantica, canto e rithimus». ¹⁷⁵

3. «Modulatio», «oda» e «cantus»: dalla *scientia* al «modus cantionum»

Oltre alla *modulatio*, è indispensabile segnalare un secondo lemma musicale che ricorre nella trattazione dantesca: *oda*. Il suo significato (linea melodica) è astraiabile già dallo *Speculum musicae* di Jacobus Leodiensis, dove il vocabolo è affiancato a *cauda*, *neuma* e *iubilis* durante l'introduzione al *Benedictus Dominus, Deus Israel*, conosciuto anche come *Cantico di Zaccaria*. ¹⁷⁶

¹⁷⁵ Secondo Carlo Paolazzi, nella «forma duplex» della *Commedia*, alla «forma tractandi» corrisponde con le forme tipiche della poetica e della retorica, mentre la «forma tractatus» obbedisce alle norme dell'arte musicale. In via di ulteriore divisione, le unità della «forma tractatus» già chiare nell'*Ep.* XIII sono: «cantica», «canto» e «rithimus», quest'ultimo più volte corrispondente a «rima» nel poema. L'autore segnala, tuttavia, che uno degli interrogativi che restano aperti riguarda la natura di quel «rithimus», citato già nel *Convivio* come «tempo regolato» e ripreso dall'*Ars rithmica* di Giovanni da Garlandia con il significato di «parole accentate». C. PAOLAZZI, *Nozione di 'Commedia'* cit., 156-159. Sono a tal proposito indispensabili i contributi di Z. G. BARANSKI, *The poetics of meter: «terza rima», «canto», «canzon», «cantica», in Dante Now*, a cura di T. J. Cachey, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1995, pp. 3-41 e di L. PERTILE, «Canto», «Cantica», «Comedia» e l'*Epistola a Cangrande*, «Lectura Dantis», IX (1991), pp. 105-123; ID., «Cantica» nella tradizione medievale e in Dante, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XIX (1992), pp. 389-412. Cfr. M. PAZZAGLIA, *Musica e metrica nel pensiero di Dante*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 257-290; Z. G. BARANSKI, *Teoria musicale e legittimazione poetica nella "Commedia" di Dante*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 75-82. La terminologia *cantica*, *canto* e *rithimus* torna anche nel *De vulgari eloquentia*. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012, II X, 2, pp. 210-212. Anche Mirko Tavoni, nel commento al trattato, segnala questo passo come «la terza affermazione rilevante sul rapporto fra testo e musica in poesia», dal quale si potrebbe astrarre che «una canzone non è tale se non è intrinsecamente, nella propria costruzione ritmico-metrico-strofica, passibile di essere musicata, [...] ma non è affatto necessario che la canzone venga empiricamente musicata». Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1490-1491. Tuttavia, benché l'armonizzazione sia intrinseca al testo e la «ricezione musicale» non sia necessaria, pare che lo stretto legame tra l'armonizzazione del testo (si tratta, cioè, dei *verba* «armonizzanda per metra» di *DVE* II VII, 7) e l'effettiva resa musicale resti alquanto problematico, quasi vi fosse una compenetrazione originaria tra le due fasi di realizzazione del testo poetico. Questo problema potrebbe in parte essere chiarito dal seguito proposto da Dante riguardo ai diversi modi di armonizzazione, *cum vel* «sine diesi».

¹⁷⁶ «Hoc autem de ipsarum distinctione in quodam generali tenendum est quod principaliter a distinctis antiphonarum principiis distinguuntur et ex modo diverso incipiendi. Contingit enim antiphonas in eisdem principiis incohantes distinctas habere differentias propter alium et alium ceteri tacere et ab illo, in quo ipse dimittit, debent alii incipere, non resumere quod ille dixit. Cauda vel iubilis, qui dicitur post antiphonam primi toni, suprapositus est»; segue la serie di tre vocaboli: «Cauda, iubilis vel oda primi toni» proprio riguardo all'«oda primi toni», l'antifona in oggetto da cantare secondo il *modus* prescritto. JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae*, cit., pp. 2308-2353.

Sunt adhuc quidam cantus accommodati singulorum tonorum antiphonis per quos de tono illarum indicamus, et illi diversis vocantur nominibus. A quibusdam enim vocantur aptitudines sive formulae, ab alii neumae, odae vel iubili; a Modernioribus vocantur caudae, et de illis exempla.¹⁷⁷

Dallo spoglio del *Thesaurus Musicarum Latinarum*¹⁷⁸ è evidente come il lemma *oda* si diffuse più tardi rispetto alla terminologia musicale tradizionale (come dagli esempi danteschi, *modulatio* e *cantus*), trovando le prime attestazioni a partire dagli scritti di Aribone (Aribo Scholasticus), uno dei principali volgarizzatori ed esegeti delle opere teoriche di Guido d'Arezzo.

La *Musica* guidoniana, datata attorno alla seconda metà del secolo XI,¹⁷⁹ contiene infatti alcune occorrenze di *odas*, tutte riferite ai testi liturgici con notazione modale,¹⁸⁰ cioè con la medesima connotazione semantica che già Ermanno Contratto gli aveva attribuito.¹⁸¹

¹⁷⁷ JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae* cit., p. 230.

¹⁷⁸ Il *Thesaurus Musicarum Latinarum* (TML) è attualmente consultabile on-line, presso il sito del centro CHMTL (Center for the History of Music Theory and Literature, Indiana University): <http://www.chmtl.indiana.edu>.

¹⁷⁹ La datazione è proposta sulla base della dedica a Ellenhard vescovo di Frisinga, che morì nel 1078, uno dei pochissimi riferimenti temporali che permettono di contestualizzare storicamente l'opera di Aribone, insieme al riferimento a Wilhelm come Abate di Hirsau (1068-1091). J. KREPS, *Aribon de Liège: une légende*, «Revue belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», II (1948) 3-4, pp. 138-143; C. H. RAWSKI, *Notes on Aribo Scholasticus*, in *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, a cura di B. Hjelmberg e S. Sørensen, Copenhagen, W. Hansen, 1962, pp. 19-30. Cfr. A. HUGES, *Aribo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992 e G. ZAMPIERI, *Aribone*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1929. Una monografia recente che ripresenta il problema della datazione del testo è presentata da G. ILNITCHI, *The Play of Meanings: Aribo's "De musica" and the Hermeneutics of Musical Thought*, Oxford, Scarecrow Press, 2005.

¹⁸⁰ «Patet admodum, beatum Gregorium totius pene ecclesiastici cantus auctorem duplicem eius cognovisse operationem, qui in tetrardo non potius autenticas, quam plagales diligit odas». ARIBO, *De musica*, a cura di J. Smits van Waesberghe, in *Corpus scriptorum de musica*, II, Roma, American Institute of Musicology, 1951, p. 31. E, in seguito: «Histriones totius musicae artis expertes quaslibet laicas irreprehensibiliter iubilant odas, in varia tonorum semitoniorumque positione nihil offendentes, ad finalem chordam legitime recurrentes». *Ibid.*, p. 46.

¹⁸¹ «Nunc prope consimilem discernit limma canorem: Nunc tonus affini tribuit discrimina voci: Necnon assitue conjuncti limma tenusque: Et duo saepe toni pariter sibi continuati: Sepeque dulcisonas moderans diatissaron odas». HERMANNUS CONTRACTUS, *Versus ad discernendum cantum*, in *Patrologia latina*, a cura di J. P. Migne, CXLIII, Paris, Garnier, 1844-1904, p. 440. Ermanno Contratto, monaco benedettino, fu attivo durante il secondo quarto del secolo XI. L. GUSHEE, *Hermannus Contractus*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992.

Il vocabolo trova molta più fortuna tra i secoli XII e XIV a partire dal *Registrum tonorum* di Odalscalco,¹⁸² fino al già citato *Speculum musicae* e a un interessante commentario oxoniense adespoto al *De institutione musica* nel quale è trascritto il seguente passo boeziano tratto dal capitolo primo del primo libro:

Unde querit hic Boecius: Quid enim fit, cum dolentes, id est dolorem patientes, in fletibus vel ploratibus suis modulantur luctus suos, id est in planctu lugubri faciunt odas flebiles? Et prosequitur dicens, quod illud est maxime proprium muliebre, ut scilicet dulcior sit flendi causa dicta a casu, quo evenerit, dum mulier dolens cantat.¹⁸³

Benché il contesto nel quale si sviluppò questa chiosa fosse ben distante dall'area di influenza italiana, è interessante notare l'uniformità dei concetti trāditi dalla trattatistica musicale.¹⁸⁴ Infatti, numerose occorrenze di *oda* sono attestate proprio a partire dal tardo XII secolo e con una valenza assolutamente simile a quella assunta da Dante nel *De vulgari eloquentia*, ossia come una «specie ben definita di *modulatio*».¹⁸⁵ Per comprenderne il significato è indispensabile fare accenno al *Liber derivationum* di Uguccone da Pisa, «il tentativo più corposo di applicazione della *disciplina derivationis*»,¹⁸⁶ nel quale sono fornite le etimologie di *oda* e di *melodia*:¹⁸⁷

¹⁸² «Hinc triti norma dyatesseron editur oda, / Hic demonstratur, tritus qua lege fruatur». P. JAFFÉ, *Des Abtes Udalskalk van St. Ulrich in Augsburg Registrum Tonorum*, in *Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg*, II, Augsburg, 1859, p. 73.

¹⁸³ M. HOCHADEL, *Commentum Oxoniense in musicam Boethii: Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2002, p. 106.

¹⁸⁴ Nel particolare caso dell'anonimo del *Commentum in musicam Boethii* dal quale è stata tratta la citazione sopra trascritta, la glossa che chiude la domanda posta da Boezio riguardo alle *odas flebiles* riguardo al portato emotivo della linea melodica («id est in planctu lugubri faciunt odas flebiles»), si completa con la chiosa contenuta in un secondo testimone del *Commentum*, ossia il ms. Cambridge, Trinity College, R.15.22 (944), f. 8r, che conclude con l'accenno alla *modulatio*: «Quid enim fit, cum in fletibus luctus ipsos modulantur dolentes?». BOETHIUS, *De institutione musica*, a cura di G. Friedlein, Leipzig, B. G. Teubner, 1867, p. 186. La specificità dell'*oda*, dunque, è evidente anche in questo commentario, che risulta interessante anche per i numerosi riferimenti a Wulfstan, cantore di Winchester del tardo secolo X, le cui citazioni non sono trādite da alcun altro testimone. N. ZEEMAN, *The Theory of Passionate Song*, in *Medieval Latin and Middle English Literature*, a cura di C. Cannon e M. Nolan, Cambridge, D. S. Brewer, 2011, pp. 231-251: 241.

¹⁸⁵ M. PAZZAGLIA, *Modulazione*, cit..

¹⁸⁶ E. CECCHINI, *Introduzione*, in Uguccone da Pisa, *Derivationes*, a cura di E. Cecchini, I, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, p. xxv.

¹⁸⁷ L'affermazione di Uguccone è indispensabile: «gli studiosi medievali erano alquanto sensibili al nesso etimologico tra *carmen* e *oda* e canto, e tra *lyricus* e *lira*». J. M. ZIOLKOWSKI, *Il libro e la nota: il ruolo della musica nei manoscritti medievali (sec. IX-XII) dell'«Orazio lirico»*, in «Liber», «Fragments», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, a cura di F. Lo Monaco, L. C. Rossi e N. Scaffai, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 55-68: 64.

ODA –e grece, latine dicitur laus; et oda cantus, et oda finis, et oda via. Hinc quidam liber Oratii intitulator Liber odarum, idest cantuum vel laudum, quia ibi laudare intendit et quelibet eius distinctio est cantabilis; unde et quelibet eius distinctio oda dicitur, quasi laus vel cantus.¹⁸⁸

La *derivatio* è seguita da alcuni accenni allo stile comico, «idem oda quod est cantus vel laus componitur cum comos quod est villa et dicitur hec comedia, idest villanus cantus»,¹⁸⁹ che rimandano al passo già citato dell'*Epistola* XIII a Cangrande: «comedia dicitur a 'comos' villa et 'oda' quod est cantus, unde comedia quasi 'villanus cantus'». ¹⁹⁰ Per quanto riguarda invece il lemma *melodia*, Uguccione scrive «mellesse grece dicuntur apes», da cui «dicitur melos vel melodia quasi mellea oda, idest dulcis cantus», probabilmente riecheggiando l'etimologia (unica nel suo genere) di *oda cantus* contenuta nel *Glossarium metricum* di Britone: «Ode cantus sit, compone meli, melos exit / Sive melodia, que mellea dicitur oda». ¹⁹¹ Subito di seguito, Uguccione completa l'etimologia di *melodia* implementando un riferimento alla *modulatio*: «modulata suavitas melico quodam crepitabat appulsu», tratto dal primo libro del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella («canora modulatio melico quodam crepitabat appulsu»). ¹⁹²

Dunque, in una sola *derivatio* sono sintetizzati gli estremi lessicografici indispensabili per la comprensione degli usi lessicali diffusi tra tardo Duecento e primo

¹⁸⁸ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, pp. 862-863.

¹⁸⁹ UGUCCIONE, *Derivationes* cit., p. 863. Uguccione procede con l'analisi dello stile tragico, «item oda in eodem sensu componitur, quod est hyrcus, et dicitur hec tragedia –e, idest hyrcina laus vel hyrcinus cantus, idest fetidus», ripreso nuovamente nell'epistola a Cangrande: «tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a 'tragos' quod est hircus et 'oda' quasi 'cantus hircinus', id est fetidus ad modum hirci». DANTE ALIGHIERI, *Epistole* cit., a cura di C. Villa, p. 1563-1567.

¹⁹⁰ DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, cit.

¹⁹¹ «Est atramentum melan; sit ab hoc tibi dictum / Melanodochium cornu quod continet ipsum. / Esse meli grece mel fertur apesque melisse; / Ode cantus sit, compone meli, melos exit / Sive melodia, que mellea dicitur oda». BRITO, *Glossarium metricum*, in *Poetria Nova* 2, a cura di P. Mastandrea e L. Tassarolo, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, vv. 1189-1190. Britone è l'unico lessicografo che fa riferimento alla «mellea oda»; lungo la tradizione delle *Poetriae* si possono, tuttavia, identificare alcuni antecedenti, riferiti alla *vox* e non all'*oda*. È il caso di «mellea lingua» o «mellea verba», attestata, ad esempio, nei *Carmina Rivipullensia* (IV, 15-16: «Flora sibi nomen, quia florida sunt sua facta, / Guttura mella gerens, mellea verba dedit»), nel primo carme di Sedulio Scoto (vv. 12-13: «Ne mel ore suggerentis det venena toxica. / Nam colax in ore gestat arte verba mellea, / Cordis ac sinu retentat intus felle machinas») o nei *Carmina miscellanea* di Hidelbertus Cenomanensis (XXXV, 10-13: «Ex eius studio mellea verba fluunt. / Novit apes nutrire suas hic melle sophiae, / Vestem subtili texere novit acu»), nuovamente con un riferimento alle api. Cfr. UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 746.

¹⁹² «Inter haec mira spectacula Fortunarumque cursus nemorum etiam susurrantibus flabris canora modulatio melico quodam crepitabat appulsu. Nam eminentiora prolixarum arborum culmina perindeque distenta acuto sonitu resultabant». MARZIANO CAPELLA, *Le nozze di Filologia e Mercurio* cit., a cura di I. Ramelli, p. 12.

Trecento; si ritrovano, cioè, la *melodia* ricordata da Dante nel celebre passo di *DVE* II VIII, 5-6 «ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos», l'*oda* «quod est cantus» (*Ep.* XIII, 28) *ad qua recipienda* «omnis stantia armonizata est» (*DVE* II X, 2), e la *modulatio* tratta dall'opera di Marziano Capella, difficilmente traducibile senza perderne l'armonia.¹⁹³ Se, a questo punto, il significato del lemma *modulatio* contempla la sfera ricettiva-performativa musicale (*passio*)¹⁹⁴ e l'*oda*, di nuovo ricordando Pazzaglia,¹⁹⁵ è una «specie ben definita di *modulatio*», a partire dall'asserzione dell'*Epistola* XIII per la quale «oda est cantus» anche il *cantus* manterrà una particolare connotazione musicale, già evidente nel passo di *Conv.* II XI, 2 relativo alla canzone *tornata*:

Io mi rivolgo colla faccia del mio sermone alla canzone medesima, e a quella parlo. E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico, che generalmente si chiama in ciascuna canzone tornata, però che li dicatori, che prima usarono di farla, fenno quella perchè, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse.¹⁹⁶

Proprio riguardo alla canzone con congedo, che sarà uno degli oggetti d'indagine dei capitoli seguenti, Dante contrappone «li dicatori» ai «cantori», cioè coloro che rendono «cantata» la canzone secondo le norme della proporzione (*numerus*) e dell'armonia nella *praxis* della *modulatio vocis*.¹⁹⁷ Una simile definizione del

¹⁹³ La traduzione proposta da Ilaria Ramelli del *De nuptiis*, I, 13 è la seguente: «si sprigionava una modulazione di suono con un certo sfregamento di effetto musicale». MARZIANO CAPELLA, *Le nozze* cit., p. 13.

¹⁹⁴ «Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, sui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi». BOETHIUS, *De institutione musica* cit., I, XXXIV, p. 224-225. Come segnala Maria Sofia Lannutti: «il passo di Boezio pone in evidenza lo stretto legame tra la musica, sia essa *ars* o *scientia*, e la poesia» e lo stretto rapporto tra le due dimensioni artistiche è indispensabile affinché si potesse intendere la musica «come forma d'arte». M. S. LANNUTTI, «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*» cit., p. 4. Cfr. N. PIRROTTA, *Dante Musicus: Gothicism, Scholasticism, and Music*, «*Speculum*», XLIII (1968) 2, pp. 245-257.

¹⁹⁵ M. PAZZAGLIA, *Modulazione* cit.

¹⁹⁶ DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in *Opere*, II, Milano, Mondadori, 2014, II XI, 2, pp. 292-294.

¹⁹⁷ «I compositori che ne introdussero per primi l'uso [della 'canzone tornata'] la fecero perché, al termine dell'esecuzione del componimento, nel cantare la "tornata" si ritornasse appunto ad una delle linee musicali». Così Gianfranco Fioravanti realizza una serie di paralleli tra la prassi del «dire» e quella del «cantare», che sarà oggetto anche dei capitoli successivi. DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, pp. 296-297. A tal proposito, rimando di nuovo al commento di Fioravanti, dove «numero» è parafrasato come «verso usato», mentre «nota» è tradotta come «linea musicale», in accordo con quanto scritto da A. FIORI, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla Commedia dantesca*, in «Studi e problemi di critica testuale», LIX (1999), pp. 67-102: 75-76. Il commentatore ricorda che

rapporto tra poesia e musica ritorna anche nel *De vulgari eloquentia*, dove la stessa *cantio* (ben distinta dalle *cantilenae* care a Roncaglia)¹⁹⁸ è descritta come una sorta di “stile multicomprendivo”,¹⁹⁹ *qui* «est coniugatio stantiarum»,²⁰⁰ le cui unità costitutive

«bisogna ancora una volta ricordare che la musica era un elemento intrinseco delle canzoni», rimanendo al commento di Tavoni al *De vulgari eloquentia*. DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, p. 295 e DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in *Opere*, I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1491-1494. Inoltre, il distinguo che Pirrotta riconduce alla lettera di Poliziano indirizzata a Pico della Mirandola riguardo alle abilità musicali di Pietro de' Medici tra il *canere ad notas* e il *carmen ad cytharam* era comune anche al secolo precedente, quando, all'interno dell'*Ars nova*, «una delle meteore più sorprendenti della storia della musica», era evidentemente diffusa «la dicotomia tra musica scritta [...] e il costume diffuso di una poesia cantata che sembra quasi aver intenzionalmente evitate le strettoie di una notazione». N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista italiana di musicologia», I (1966), pp. 3-20.

¹⁹⁸ Secondo Aurelio Roncaglia, la differenza principale tra “canzone” e “cantilena”, fondata sulla tipologia di testualità coinvolta (poetica nel primo caso e musicale nel secondo) e riscontrata nella *Cronica* di Salimbene (SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari, Laterza, 1966, I, p. 508), sarebbe «preziosa testimonianza» del divorzio tipicamente italiano tra poesia e musica. Lo stesso Salimbene citò Manfredo Maletta, musico alla corte di Manfredi, come «optimus in cantionibus inveniendis et cantilenis excogitandis» (SALIMBENE, *Cronica* cit., II, p. 686). A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio”* cit. e DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012, p. 206. I successivi studi avanzati da Carapezza identificano il modello della *cantilena* (con la rispettiva testualità strettamente musicale) con la “canzonetta”, secondo usi ai quali Ziino si era riferito lungo lo studio riguardo alle “rime per musica e danza”, alle quali sarebbe da ricondurre il collegamento a *coblas capfinidas* spesso riscontrabile nelle ballate dantesche. F. CARAPEZZA, *Un “genere” cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999) 2, pp. 221-254; A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Malato, II, Roma, Salerno, 1998, pp. 455-519; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Dante Alighieri, *Opere* I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 172-173. Riguardo al genere della “canzonetta” è indispensabile lo studio di Furio Brugnolo, che rivede l'intera questione. F. BRUGNOLO, *Nota su “canzonetta” nella lirica italiana antica*, in *Das Schöne im Wirklichen - Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, a cura di A. Amend-Söchting et alii, Heidelberg, Winter, 2002, pp. 57-67.

¹⁹⁹ Già Gianfranco Contini vide nel passo di *DVE* II VIII, 6 «ballates et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus» una dichiarazione di generalità nei confronti del modello della canzone, che, in questo caso, comprende anche la ballata e il sonetto. G. CONTINI, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 124. A tal proposito, Gorni scrisse: «con l'esperienza dantesca si attua una decisiva grammaticalizzazione della canzone volgare, di cui verrà mortificato l'impressionante potenziale di polimorfismo vivo nel Duecento, promuovendo canoni e modelli in base illustre». G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, III, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518: 456. Dunque, «*canzon* should be associated with poetry in general [...] nor is Dante's definition unorthodox; similar usages of *cantio/canzone* can be found in a range of Italian writers from Brunetto to Bembo». Z. G. BARANSKI, *The poetics of Meter* cit., p. 15. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. V. Mengaldo, p. 204.

²⁰⁰ La canzone trattata nel *De vulgari eloquentia*, già intesa come «coniugatio stantiarum» (*DVE* II, IX, 1), è sintesi di «cuiuscunque modi verba sunt armonizata», come Dante scrisse nell'ottavo capitolo del secondo libro: «Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012, II VIII, 6, p. 202.

corrispondono a soluzioni formali già complete.²⁰¹ Concorde è la tradizione teorica coeva, nella quale *cantus* e i derivati (quindi anche *cantio*) risultano sempre riferiti anche all'«inflexio vocis» e alla relativa necessità di una struttura proporzionale che permette la predisposizione del testo lirico all'intonazione. Si tratta, cioè, della reciproca coincidenza tra le parti che costituiscono il testo stesso inteso come *fabricatio* attiva e passiva, frutto di metro, ritmo, *modus* e *modulatio*, in un'operazione che almeno in parte è insita già nell'*actio* poetica che racchiude sia la *scientia musicae*, sia l'*ars* ad essa correlata.²⁰²

Il *cantus*, soprattutto in virtù dello stretto rapporto (sinonimico, nel *De vulgari eloquentia*) con l'oda,²⁰³ dimostra già dalla stessa etimologia di essere fondato sulla

Come segnala Fenzi, l'uso generico di *canto* e di *canzone* è «ben attestato» già nella *Rettorica* di Brunetto Latini (BRUNETTO LATINI, *Rettorica*, a cura di F. Maggini, prefazione di C. Segre, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 147-148) e nella *Summa* di Antonio da Tempo (ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, p. 49). Lo stesso Dante impiega *canzone* per «cantica» in *Inf.* XX, 3: «Di nova pena mi conven far versi / e dar materia al ventesimo canto / della prima canzon, ch'è de' sommersi». DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di G. Vandelli, p. 158. Nel commento al *De vulgari*, Mirko Tavoni, pur riconoscendo che «il rivestimento musicale è teleologicamente presente al produttore del testo» (DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. V. Mengaldo, p. 203), segnala che: «curioso che nella *cantio* così definita, che implica *verba modulationi armonizata*, rientri anche il sonetto, componimento che non veniva mai musicato», come già sostenuto da Beltrami, poiché «armonizzare» le parole significa né più né meno che costruire il testo rispettando la metrica appropriata per quel tipo di componimento». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, p. 1477; P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 203.

²⁰¹ «Quia, ut dictum est, cantio est coniugatio stantiarum, ignorato quid sit stantia necesse est cantionem ignorare: nam ex diffinitionum cognitione diffiniti resultat cognitio; et ideo consequenter de stantia est agendum, ut scilicet investigemus quid ipsa sit, et quid per eam intelligere volumus. Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam quemadmodum cantio est gremium totius scientie, sic stantia totam artem ingremiat». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II IX, 1-2, p. 206.

²⁰² «O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però; ma ponete mente la sua bellezza, che è grande sì per [la] costruzione, la quale si pertiene alli gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene alli rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene alli musici». DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, in *Le opere di Dante*, Roma, Polistampa, 2012, II XI, 9, p. 340. Tali «ambigui» impieghi terminologici sono evidenti anche nel già citato passo del *De vulgari eloquentia*: «Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos», dove, come illustra Pazzaglia, Dante non prevede una distinzione tra i vocaboli considerati sinonimici a *modulatio*, a differenza di quanto è possibile riscontrare nei trattati musicali medievali. M. PAZZAGLIA, *Modulazione* cit.

²⁰³ «Libri titulus est: 'Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus'. Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a 'comos' villa et 'oda' quod est cantus, unde comedia quasi 'villanus cantus'». DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, in *Opere di Dante*, a cura della SDI, Roma, Polistampa, 2012, XIII, 28-29, pp. 598-599. Si vedano M. BENT, *Songs without music in Dante's 'De vulgari eloquentia'*, in «Et facciam dolci canti» *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese, I, Lucca, LIM, 2003, pp. 161-181:

modulatio musicale, la quale sostanzia il *cantus* stesso²⁰⁴ e, come vedremo innanzi, diviene caratteristica principale anche della *forma tractatus* della *Commedia* (glossata nell'epistola a Cangrande come «villanus cantus»).²⁰⁵ A questo proposito, *cantio* è la forma lessicale prediletta che porta il *cantus* già nel lessema utilizzato per contraddistinguere la e nella quale la «cantus divisio» è una delle prime caratteristiche formali.²⁰⁶ L'uso termine del *De vulgari eloquentia* è comune anche alla *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* del 1332 compilata da Antonio da Tempo, nella quale, benché l'autore non conoscesse il trattato dantesco,²⁰⁷ la *cantio extensa* è considerata assimilabile «ad doctrinam ballatarum»:²⁰⁸

169-171; V. RUSSO, *Dolze sòno e prosopopea d'amore: "Ballata, Ivo"* (VN, XII 10-15) "Sive cum soni modulatione [...] sive non" (DVE, II 8 4), «Filologia e critica», X (1985) 2-3, pp. 239-254. ID., *Musica / Musicalità nella struttura della «Commedia» di Dante*, in *La musica nel tempo di Dante. Atti del Convegno di Ravenna, 12-14 settembre 1986*, Milano, Unicopli, 1988, pp. 35-54, commentato in modo affatto generoso da Drusi: «al di fuori dell'ambiente specialistico e di ciò che esso poteva offrire all'interpretazione questo squilibrio di proporzioni non ha costituito ostacolo alla diffusione, negli studi letterari, di un'opinione contraria ai rapporti dell'Alighieri con la polifonia; [...] in epoche recenti Vittorio Russo ha parlato con sicurezza di una 'familiarità di Dante con le coeve tecniche musicali più avanzate della polifonia'». R. DRUSI, *Musica polifonica nella Commedia* cit., pp. 25-41.

²⁰⁴ A tal proposito, si veda l'intervento di Maria Sofia Lannutti durante il Seminario di studi *Tracce di una tradizione sommersa*: «La melodia (*modulatio*) sulla quale i componimenti venivano cantati (che Dante definisce anche *sonus*, *thonus*, *nota*, *melos*) costituiva solo una delle possibili realizzazioni sonore della forma musicale o *cantus*». M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta* cit., p. 160. Inoltre, per quanto riguarda le prassi poetico-musicali giullaresche per la definizione della musica ducentesca, nelle «*vidas* si impiega spesso la definizione di *jogolar* in riferimento agli autori, distinguendo, in linea di massima e non senza ambiguità, la produzione poetica (il *trobar*) e l'esecuzione (il *chantar*)». M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata* cit., pp. 167-168. Cfr. M. S. LANNUTTI, «*Ars*», «*Scientia*», «*Actio*» e «*Passio*» cit., pp. 23-24. La capacità del *cantus* di sostanziale la *modulatio* è chiaro anche nella *Commedia*: «in a semantic excursion through the entire Comedy the noun "canto" has an exclusively positive meaning», spesso associato ai salmi e agli inni, parti essenziali per la liturgia che caratterizzano anche il l'intero *Purgatorio*. M. L. LA FAVIA, «...*Ché quivi per canti...* ("Purg." XII 113), *Dante's programmatic use of Psalmus and Hymnus in the "Purgatorio"*, «*Studies in Iconography*», X (1984-1986), pp. 53-55.

²⁰⁵ Dante Alighieri, *Epistole* cit., XIII, 28-29, pp. 598-599.

²⁰⁶ «Tota igitur scilicet ars cantionis circa tria videtur consistere: primo circa *cantus divisionem*, secundo circa *partium habitudinem*, tertio circa *numerus carminum et sillabarum*». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II IX, 4, p. 208. Alla divisione segue, per quanto riguarda la *cantus divisio*, l'affermazione già più volte citata e altrettanto chiosata «Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est». *Ibid.*, II X, 2, p. 210.

²⁰⁷ Per quanto riguarda la conoscenza del *De vulgari eloquentia* da parte di Antonio da Tempo, già il Grion, nell'introduzione all'edizione del 1869, segnalò che l'autore della *Summa* non dovesse conoscere il trattato di Dante, sommo precedente che, per essere riscoperto, dovette attendere il Trissino. «Parvo opuscolo scripsi et tractavi, solum ad apperendum rudioribus vulgariter rithimandi viam duxi infrascripto modo et rithimis compilare». *Ibid.*, p. 70. Evidentemente, Antonio non lesse il *De vulgari eloquentia* e, allo stesso modo, non conobbe gli studi di Guido Cavalcanti, testimoniati, tra l'altro, da un accenno nella *Vita Nova* e dal *Liber de origine Civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* di Filippo Villani. F. BEGGIATO, *Da Tempo, Antonio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani,

In praecedentibus visum est de ballatis universaliter et particulariter; nunc tractandum est de cantionibus extensis. Ad quod sciendum est, quod cantiones extensae dicuntur ad doctrinam ballatarum, de quibus est dictum supra, quae ballatae etiam cantiones vulgariter appellantur, et sic possunt appellari largo modo sumpto vocabulo. Sunt tamen breviores ballatae superiores quam cantiones extensae, ut infra patebit. Nam cantiones extensae sunt prolixiores et earum materia longa. Et ideo dicuntur extensae. Descendunt enim ab aliis, de quibus dictum est supra, sed istarum materia per verba longiora extenditur.²⁰⁹

Dunque, anche secondo Antonio da Tempo le ballate «cantiones vulgariter» *appellantur*, coerentemente con quanto scritto pochi anni prima da Dante: «tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus».²¹⁰

Il conferimento dell'intonazione, che costituisce il riferimento più diretto al *cantus* inteso come manifestazione dell'*ars musica*,²¹¹ non è per nulla estraneo a queste strutture metriche e, soprattutto nel caso della ballata, la natura stessa del modello richiede una testo musicale capace di “rivestire” il componimento poetico.²¹² Si trat-

Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970; V. CRESCINI, *Per la biografia di Antonio da Tempo*, in *Raccolta di studi critici dedicata ad A. d'Ancona*, Firenze, G. Barbera, 1901, p. 577.

²⁰⁸ Tale «doctrina» rimane indissolubilmente legata al canto e alla danza: «Et primo notandum est, quod ideo appellantur ballatae, quia fiunt ut plurimum gratia amoris veneri; et aliquando in ipsis apponuntur per rithimantes verba moralia et notabilia, quod fit ad bene esse et ad prolationem eius quod in sententia ipsarum dicitur. Et tales ballatae cantantur et coreizantur [...]; vocatur autem prima pars ideo repilogatio, quia de consuetudine approbata a tanto tempore, citra cuius non extat memoria, est quod statim finito cantu alterius voltae vel omnium verborum alicuius ballatae cantores reasumunt et repilogant ac repetunt primam partem in cantu et ipsam iterate cantu» (ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., p. 117), in accordo con quanto scritto e già ricordato da Dante nel *De vulgari eloquentia* nel passo riguardo all'«actio completa» della canzone: «cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt – indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt: ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II III, 4, p. 158.

²⁰⁹ ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., p. 128.

²¹⁰ Come scritto sopra, in ogni caso si esclude che Antonio da Tempo potesse conoscere il *De vulgari eloquentia*. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 6, p. 202.

²¹¹ A tal proposito, credo sia sufficiente citare Nino Pirrotta riguardo alla ricezione dell'*ars* tipica *De institutione musica* di Boezio nel *De vulgari eloquentia*: la tradizionale tripartizione della musica (mundana, humana e instrumentalis) lungo la tradizione trattatistica è affiancata anche alla tripartizione delle personalità che nel Medioevo erano considerate strettamente relate con l'arte musicale: i *cantores*, gli esecutori, i *musici*, i veri artisti ossia i teorici della musica, e i *poetae*, dei quali Dante faceva evidentemente parte. BOETHIUS, *De institutione musica* cit., a cura di G. Friedlein, 1867, pp. 224-225. Nel *De vulgari eloquentia*, in particolare, vi è un tentativo di nobilitare l'arte dei trovatori al livello dell'*ars* «as union of words and music, or as purely verbal music, *rhythmica musica*», che a lungo fu una branca della *musica organica* (*instrumentalis*). N. PIRROTTA, *Dante Musicus* cit., 1968, pp. 247-248.

²¹² La *brevitas* che contraddistingue il modello della ballata era già stato considerato da Nino Pirrotta una delle caratteristiche indispensabili per lo sviluppo di un'intonazione musicale riccamente

ta, cioè, di modelli lirici nei quali la compresenza dell'*actio* "poetica" con la *passio* "musicale" si manifesta nell'applicazione tecnica della *modulatio*, e, di conseguenza, nella realizzazione di un *cantus* ben determinato (*id est oda*). Nello specifico caso dantesco è interessante notare come l'intonazione musicale sia evidentemente considerata parte dell'esecuzione del componimento (dunque della *passio*), ma, allo stesso tempo, sia esclusa dai "caratteri" che rendono incompleta l'*actio* ballatistica che, proprio a differenza dell'*ars cantionis*, «indiget enim plausoribus» (*DVE* II VIII, 4).

Dunque, sulla scorta della tradizione trattatistica filosofico-musicale, l'intonazione è considerata ben altro che semplice abbellimento (subordinato, nel caso della danza, a un genere popolare), in apparente contraddizione con il passo successivo del *De vulgari eloquentia*: «tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus» (*DVE* II VIII, 6). Se da un lato la *cantio* si distingue dalla ballata o dal *sonitus* proprio per la sua estrema autonomia, dall'altro il lemma "multicomprendivo" *cantio* designa una famiglia alla quale possono appartenere le forme «quae cantantur et coreizantur», poco prima considerate meno nobili.²¹³ La principale ragione della gerarchizzazione degli stili è, in primo luogo, legata al *plausus*, tradizionalmente inteso come battito delle mani già dall'*Epistola* II di Orazio e la *Naturalis Historia* di Plinio, fino ad Uguccone,²¹⁴ ove la ritmica si configura come forma più popolare della scansione del tempo, talvolta, come in Virgilio, realizzabile anche attraverso il battito dei piedi sul suolo.

In realtà, il già citato estratto nel quale Dante cita i *plausores*, apre a un'ulteriore considerazione lessicale riguardo al ritmo tipico della *modulatio*, cioè dell'intonazione musicale: quando Dante scrive della *passio* come «attualizzazione fruitiva»,²¹⁵ ovvero come «lectio [...] vel actus legendi»²¹⁶ in rilettura della *Summa* di Pietro Elia,²¹⁷ intende l'eventuale «possibilità» dell'intonazione musicale come unica

studiata. Per anticipare la questione, che sarà oggetto delle sezioni seguenti, si veda N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., p. 44.

²¹³ «Quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est, nobilius esse videtur quam quod extrinseco indiget». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II III, 4, p. 158.

²¹⁴ «Palma cum palma collata plausum facit» (PLINIO, *Storia Naturale*, II, Torino, Einaudi, 1983, X, 46) e «pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt» (VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. Paratore, Milano, Mondadori, 1981, VI, 644). Così Uguccone nelle *Derivationes*: «PLAUDO -is -si -sum, idest manus repercutere, manus ex letitia claudere et insimul iungere, manibus sonum facere, gaudere, et ponitur sepe pro iungere vel repercutere». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 984.

²¹⁵ A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio"* cit., p. 381.

²¹⁶ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II, VIII, 3, p. 200.

²¹⁷ Come segnala Fenzi, «il passo, e ancora quanto segue, ha come punto di partenza il concetto così espresso da Pietro Elia» nella *Summa super Priscianus*: «nomina verbalia ut lectio, visio et similia

forma di ricezione (*passio*) oltre alla lettura.²¹⁸ L'opportunità di arricchire il componimento in versi «sive cum soni modulatione, sive non»,²¹⁹ non contempla in alcun modo la danza che, sebbene sia citata in differenti occasioni nella *Commedia*, non trova alcun altro riscontro nel *De vulgari eloquentia*.²²⁰ Credo che, sulla scorta di un suggerimento di Maria Sofia Lannutti, sia possibile sollevare un dubbio riguardo alla natura dei *plausores* citati da Dante, soprattutto in raffronto con la tradizione trattatistica musicale e poetica precedente e coeva. È possibile intravedere un'anticipazione di ciò che alla fine del Cinquecento sarà formalizzato nel *De musica* di Franciscus Salinas, dove la musica ritmica, legata al *plausus*, è ricondotta all'atto di «canere ad numerum»,²²¹ in una concettualizzazione teorica evidentemente ispirata ai grandi modelli della trattatistica medievale, tra i quali si ritrova la «teoria del numero» di Agostino, giunta a Dante anche grazie alla rilettura di San Bonaventura.²²²

significant actionem et passionem». PETRUS HELIAS, *Summa super Priscianus*, a cura di L. Relly, I, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1993, p. 448. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 200. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. V. Mengaldo.

²¹⁸ Di «possibilità» e non di obbligo nell'intonazione musicale dei testi poetici scrisse di nuovo AURELIO RONCAGLIA, *Sul "divorzio"* cit.

²¹⁹ Cito nuovamente il passo di DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 4, p. 200.

²²⁰ Varia è la bibliografia a riguardo, a partire dall'essenziale studio di Alessandra Fiori, *op. cit.*, 1999, pp. 67-102. «Un aspetto che non offre alcun appiglio con la tradizione teorico-musicale, ma solo con l'esperienza concreta è quello della danza; numerosi appaiono i termini usati da Dante e dai suoi esegeti per designare il ballo in tondo: *canzone, caribo, carola, corona, ridda, rota, tripudio*». A. FIORI, *Discorsi sulla musica* cit., p. 95. N. CATELLI, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (Par. X-XIV)*, «L'Alighieri», XXXII (2008), pp. 119-138; R. DE BENEDICTIS, *Musica e ordine nella Divina Commedia*, Tesi di Laurea, Ottawa, University of Toronto, 1996; A. ZIINO, *Rime per musica e danza* cit., pp. 455-519; G. DI BACCO, «Cosa sottile in canto poco muta». Petrarca, Sacchetti e la poesia per musica nel Due e Trecento, in *Musica, storia, cultura ed educazione*, a cura di C. Assenza e B. Passannanti, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 99-108. Cfr. C. SANTARELLI, *La musica nella "Commedia" dantesca*, «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», II (2000), pp. 145-164: 157-162.

²²¹ «Et has tres Musicae partes (si credimus Aristidi) qui perfectionem in cantu assequi volet, observare debet: Harmonicam, vt sciat vocem a loco ad locum mouere, neque eam aut grauiorem, aut acutiorem faciat, quam ratio postulat interualli: Rhythmicam, vt Rhythmos, et eorum plausum intelligat, et canere ad numerum, quem aerem recentiores vocant, apposite norit: Metricam, vt modulationem conuenientem metris coniungat, neque trochaicis iambicorum modos adaptet; sed verba notis, et notae verbis per omnia conueniant». FRANCISCUS SALINAS, *De Musica*, in *Francisci Salinae Burgensis Abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicae Professoris, de Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, et demonstratur*, Salamanca, Mathias Gastius, 1577, f. 3v.

²²² M. PAZZAGLIA, *L'universo metaforico della musica* cit., p. 84. Per quanto riguarda i precedenti nelle *Poetriae* medievali, tra i casi spiccatamente concordi ad una simile interpretazione, vi sono il Carme II in strofi saffiche di Sedulio Scoto: «Cui rependatur tymiama voti, / quem celebremus pietatis actu, / cui melos promat super astra regi / fistula laudis; / gloriae plausus, modulans osanna / per-

Infatti, tra i primi teorici che si interessarono al lessema *plausus* e alle rispettive declinazioni, vi è Agostino, una delle fonti essenziali per il *De vulgari eloquentia* identificate da Mirko Tavoni,²²³ nella cui *Musica* si ritrovano ben 18 occorrenze del termine in oggetto, tutte riferite alla divisione ritmica e alla scissione del tempo in differenti porzioni armonicamente rispondenti «sine ulla fraude vel offensione aurium»:

An tibi non videtur sine ulla fraude vel offensione aurium, sive quod ad plausum ac divisionem pedum, sive quod ad spatium temporis pertinet, pro una longa syllaba duas posse poni breves?²²⁴

Dunque, il *plausus* risulta strettamente dipendente dal *numerus* e, di conseguenza dalla *mensura* indispensabile anche per la *modulatio*, sia nel significato che potremmo definire “diastematico”, sia per quello sincornico e diacronico, dipendente dalla scansione dei tempi e della loro durata.²²⁵ Sebbene il procedimento ritmico possa ovviamente anche riferirsi alla danza, Agostino ne segnala in modo evidente la valenza musicale, legata alla percezione uditiva che Isidoro di Siviglia riprenderà nelle *Etymologiae*, condizionando la tradizione successiva, soprattutto con il passo “organologico” del capitolo XXII del libro III: «Tintinnabulum de sono vocis nomen habet, sicut et plausus manuum, stridor valvarum», ripreso dai trattatisti più tardi fino al secolo XIV.²²⁶

sonet patrem genitumque Christum, / Spiritum sanctum: polus unda tellus, / glorificate» (SEDULIUS SCOTUS, *Carmi*, in *Poetria Nova* 2, a cura di P. Mastandrea e L. Tassarolo, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, II, 65-73) e la *Vita Germani* di Enrico di Auxerre: «Plausus ubique sonat, pulchrae et modulatio laudis; / Christum cuncta boant, Germanum cuncta resultant» (HEIRICUS AUTISSIDORENSIS, *Vita Germani*, in *Poetria Nova* 2, a cura di P. Mastandrea e L. Tassarolo, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, vv. 410-411).

²²³ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, p. 1072. Cfr. Z. G. BARANSKI, *Dante's Biblical Linguistics*, «Lectura Dantis: a forum for Dante research and interpretation», V (1989), pp. 105-143.

²²⁴ AGOSTINO, *De musica* cit., V, 11.

²²⁵ «Le modus qui engendre la modulatio se définit comme un savoir qui a pour objet un mouvement, “movendi quaedam peritia”, et pourrait donc être considérée dans la perspective aristotélicienne du temps “mesure du mouvement”». In tutto il processo artistico riveste un ruolo eccezionale il desiderio e il piacere, «quadam libido» (AGOSTINO, *Confessioni*, I II, 3). M. CRISTIANI, *La notion de mesure* cit., pp. 27.

²²⁶ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie* cit., p. 312. La sezione trascritta è stata ripresa anzi tutto dalle adespote *Sententiae de musica*, tradite dal codice Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini lat. 307, f. 28v, dal *De universo* XVIII, 4 di Rabano Mauro, da Hieronymus de Moravia e da Vincent of Beauvais. HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, a cura di S. M. Cserba, Regensburg, Pustet, 1953, p. 21; VINCENT OF BEAUVAIS, *Speculum doctrinale*, a cura di G. Göller, Regensburg, G. Bosse, 1959, p. 116.

Proprio a riguardo, ricordando il passo già trascritto di *DVE* II III, 4 «cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballatae non faciunt – indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt», Monterosso aveva segnalato la funzione dei *plausores*, «i quali non si limitavano a danzare, ma addirittura improvvisavano la melodia prendendola a prestito, o contraffacendo, da altre fonti».²²⁷ Per quanto, nella possibile realtà dei fatti, possa essersi verificata la diffusione di un intero repertorio solamente improvvisato (è molto più probabile che vi fossero testimoni notati che non sono stati copiati se non nelle più tarde sillogi),²²⁸ è emblematico che Monterosso attribuisca a un'unica figura artistica il compito di elaborare la struttura ritmica comune al canto (*modulatio vocis*) e alla danza. Questa stessa associazione permette di ipotizzare anche una possibile natura alternativa del *plausus*: il suo primo significato potrebbe riferirsi anche al «commisurarsi di grandezze aritmetiche corrispondenti alle durate dei suoni»,²²⁹ cioè alla resa ritmica tipica del canto misurato, uno dei caratteri

²²⁷ R. MONTEROSSO, *Ballata*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Bruce Pattison, in un breve studio del 1936, aveva già in parte introdotto la questione traducendo *plausores* con *performers*. B. PATTISON, *Dante's relation to Music*, «Music and Letters», XVII (1936) I, pp. 47-53.

²²⁸ A tal proposito, si veda l'indispensabile contributo di M. CARACI VELA, *Oralità e scrittura*, in *La filologia musicale*, II, Lucca, LIM, 2005, pp. 3-60: «in ambito letterario il problema dei rapporti fra oralità e scrittura è stato ed è oggetto di un dibattito molto articolato, sviluppatosi da un lato a partire da alcune tipologie testuali in cui l'apporto dell'oralità è più forte (come i poemi omerici, le letterature medievali romanze e germaniche, i testi teatrali) e dall'altro in relazione con i progressi degli studi antropologici, che hanno fatto luce sui meccanismi di trasmissione del sapere e sul funzionamento della memoria nelle società senza scrittura». Si vedano anche EAD., *Introduzione*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, a cura di M. Caraci Vela, D. Sabaino e S. Aresi, Pisa, ETS, 2007, pp. IX-XV, P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 36 e ID., *La Lettre et la voix. De la 'littérature médiévale'*, Paris, Seuils, 1987. Anche Nino Pirrotta scrisse brevemente del problematico rapporto tra oralità e scrittura nel repertorio musicale del primo Trecento. N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., 1966, p. 5. La questione riguardo all'oralità del testo musicale richiama, ovviamente, anche la distanza tra parlato e scritto nella trasmissione delle intonazioni. Fabrizio Della Seta segnala che questa divergenza tra musica trasmessa oralmente e musica notata era minima quasi esclusivamente nei recitativi liturgici impiegati per la salmodia, a differenza di quanto accadeva nei repertori melismatici, dove la sillaba subiva continue dilatazioni in favore dello sviluppo al suo interno di rapidi movimenti ascendenti e discendenti. F. DELLA SETA, *Parole in musica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, I. *Il Medioevo latino*, a cura di G. Cavallo, II, Roma, Salerno, 1994, pp. 537-569: 544.

²²⁹ M. PAZZAGLIA, *L'universo metaforico* cit. 1986, p. 80. Non si tratta, dunque, della semplice disposizione di toni e semitoni che rispecchiano la struttura dell'Universo, ma anche della *mensura* di ciascun valore musicale. L'importanza del «numero che alla nota è necessario» (*Conv.* II v, 13) è ribadito anche da Iannucci, durante una chiosa a Giacomo della Lana («or dunque se quel romore è senza tempo, seguesi che è senza ordine, per consequens senza alcun diletto», IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, in *Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi*, a cura di M. Volpi, III-IV, Roma, Salerno, 2010, ad loc.): «senza tempo non vi è musica, poiché la distanza proporzionata delle note, governata dai numeri, viene espressa, per la *musica instrumentalis* almeno, dentro il tempo». A. A. IANNUCCI, *Musica e ordine nella "Divina Commedia"* cit., p. 94.

musicali dell'*Ars Nova* e di quello storico connubio tra *Ars Nova* e *Stil Novo* che già Nino Pirrotta aveva messo in evidenza.²³⁰

Alla luce di quanto appena scritto, dunque, l'unica differenza formale manifesta tra canzone e ballata, per la quale «cantionem per se totum quod debent efficiunt» (*DVE* II VIII, 6), risiede nella particolare nobiltà della *cantio extensa*, la cui materia è trattata con più ampiezza rispetto alla breve ballata e la cui arte Dante divide in tre sezioni, rispettivamente dedicate a «cantus divisionem», «partium habitudinem» e «numerum carminum et sillabarum», tralasciando il *rithmus* (inteso come rima)²³¹ «quia de propria cantionis arte non est» (*DVE* II IX, 4-5).²³² Benché la poesia richieda l'artificio proporzionale e ritmico all'origine della più volte citata definizione di «fictio rhetorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 2),²³³ la canzone, proprio per l'estensione non trascurabile della materia, oltre a incarnare con più facilità la volontà sperimentale dei poeti, limita molto più la capacità musicale rispetto al più breve genere lirico della ballata (è ben chiaro, infatti, il ruolo della stanza isolata di canzone).²³⁴ A tal proposito, Pirrotta avanzò l'ipotesi secondo cui, proprio nel lungo corso

²³⁰ Cfr. N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., pp. 3-19.

²³¹ Come segnala Fenzi, «Nel trattato *rithimus* significa sempre 'rima', in tutte le 27 occorrenze». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, pp. 202-3. La rima rimane estranea all'*ars cantionis* perché «non stabilisce schemi razionali e vincolanti», se non per quanto essa possa condizionare la struttura strofica, dunque, «appartiene all'arte poetica in genere». M. PAZZAGLIA, *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 200. Cfr. M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali* cit., p. 20.

²³² Per quanto riguarda la brevità della materia della ballata come componimento messo in musica, essa sarebbe solo «secondo un punto di vista pregiudiziale» inferiore a quella che Stefano La Via definì «poesia pura». S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma, Carocci, 2006. Cfr. N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, «Yearbook of Italian Studies», IV (1980), pp. 5-12. Alla luce di questo e degli studi di Pirrotta, si domanda retoricamente Maria Sofia Lannutti, «si può davvero ritenere che al diverso rapporto tra parola e musica in polifonia e alla brevità dei testi debba necessariamente corrispondere una minore qualità testuale?». M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit., p. 61. Vi sono, inoltre, numerose coincidenze teoriche con il prologo alle opere poetiche di Machaut, dove, tra le componenti essenziali per la poesia si ritrovano: «scens», la struttura formale e proporzionale, *rethorique* che corrisponde all'«habitus partium» dantesca e «musique», corrispondente, nel *De vulgari eloquentia*, alla *modulatio*, intesa come realizzazione sensibile del fenomeno musicale. M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit., p. 57.

²³³ Da segnalare è il dibattuto e complicato impiego di una *derivatio* dal greco *poiesis*, che complica il significato del periodo. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, pp. 1412-1413. Mengaldo intese questa definizione dantesca come completamente esterna alla musica «pratica», solamente relata alla musicalità intrinseca alla poesia, dunque alla ritmica. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. V. Mengaldo, p. 163. Cfr. V. RUSSO, *Dolze sono e prosopopea d'amore* cit., pp. 246-247.

²³⁴ È evidente che, in vista della più agevole intonazione di testi lirici brevi, i musicisti decidessero di musicare singole stanze di canzone. Cfr. I. BALDELLI, R. MONTEROSSO, *Canzone*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Non è forse un caso che fino alla metà del Trecento fosse ben diffuso l'uso di comporre stanze isolate, forse a causa dell'ancora distante

della canzone, il *ductus* melodico melismatico che caratterizzava i testi musicali dell'*Ars Nova* italiana²³⁵ si sarebbe trasformato in canto sillabico recitativo²³⁶ a causa della lunghezza della materia e della complessa costruzione metrica e ritmica che rendevano difficoltosa l'elaborazione di un'intonazione musicale.²³⁷

Eppure, vista l'estrema raffinatezza stilistica e formale delle composizioni stilnovistiche (e in particolare dei testi danteschi), è altrettanto difficile poter credere a un repertorio musicale solamente orale e improvvisato, come nel caso del canto di Ca-

«mutato rapporto tra poesia e musica». G. LAVEZZI, *I numeri della poesia: guida alla metrica italiana*, Bologna, Carocci, 2006, pp. 102-105. «La stanza isolata di canzone non cambia morfologia, ma se mai tende a semplificarla e a divenire una forma di poesia per musica». M. PAZZAGLIA, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 100. La possibilità che le stanze isolate di canzone fossero destinate all'intonazione musicale è ancor più interessante non appena si consideri lo sviluppo del modello nei confronti dei generi lirici: «nessuno degli autori di stanze è autore di "canzonette", ovvero dello specifico sottogenere della canzone forse destinato a una fruizione musicale». M. C. CAMBONI, *Canzoni Monostrofiche*, in EAD., *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, ETS, 2011, pp. 21-52: 45. Per quanto riguarda la "canzonetta" si veda F. CARAPEZZA, *Un genere cantato* cit., pp. 321-54. Cfr. F. BRUGNOLO, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, I, Roma, Salerno, 1994, pp. 265-337: 326.

²³⁵ Se, nell'analisi di un testimone notato, ogni neuma non possa in alcun modo esse scisso per "musicare" più sillabe, il caso opposto in cui a una sola sillaba corrispondano più neumi è perfettamente compatibile con la coordinazione tra testo e musica. «Ogni neuma 'nucleare' non supporta più di una sillaba». D. SABAINO, *Intonazioni d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Riflessioni e ipotesi sul rapporto musica-poesia nella Carta Ravenne 14118ter e nel Frammento Piacentino Archivio Capitolare di Sant'Antonio*, Cass. C. 49, fr. 10, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 85-122: 89. Unica 'eccezione alla regola' è la tesi di T. KRAP, *The Poliphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, Oxford, Clarendon, 1992, secondo cui l'articolazione sillabica dei versi intonati polifonicamente limosiani coincida con l'ultimo suono di ogni gruppo neumatico 'melismatico'.

²³⁶ N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., p. 44. Cfr. VITTORIO RUSSO, *Dolze sòno e prosopopea d'amore* cit., p. 245. Marrocco osserva che, a fronte di una lunghezza massima di 8 o 10-12 versi dei componimenti intonati, i 158 versi della canzone avrebbero creato non pochi problemi al *cantor* che avrebbe dovuto arricchire di note la composizione in versi. T. W. MARROCCO, *The enigma of the Canzone*, «Speculum», XXXI (1956), pp. 704-713: 711.

²³⁷ Il valore musicale nella poesia è ben più forte di quanto si pensi. Anche in ambiente trobadorico la prima ispirazione poetica era «di esigenza lirica e trovava la più diretta e necessaria espressione nel puro testo verbale e nella laboriosa tela della strofa». S. BATTAGLIA, *La scuola dei trovatori: Il commento musicale*, in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, p. 189. Proprio nella completezza offerta dalla veste melica, quella «prima aspirazione» può dirsi coronata, con la più pura espressione musicale di ciò che il trovatore avrebbe voluto trasmettere a parole (*ibid.*, pp. 192-193). Sebbene questo dovesse essere l'iter consueto nella realizzazione di "testi per musica", con la preliminare elaborazione poetica e, solo in un secondo tempo, con l'elaborazione musicale, dovette essere diffuso anche l'atteggiamento opposto, per reimpiegare una veste musicale «ch'altrui fu data» (DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, pp. 172-181). Cfr. G. AUZZAS, *Per una ghirlandetta*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

sella,²³⁸ ma è probabile che tali intonazioni fossero tramandate al di fuori delle sillogi convenzionali. È il caso di ricordare che, tra le composizioni francesi citate nella *Commedia*, di due canzoni sono a oggi pervenuti anche i rispettivi testi musicali: *Tant m'abellis l'amoros pessamens* di Folquet de Marseilla e di *Ire d'amor qui en mon cor repaire*, attribuita da Dante a Thibaut de Champagne, benché fosse stata composta da Grace Brulé.²³⁹ Chiaramente, le citazioni non possono motivare l'estensione delle

²³⁸ Il caso dell'attività musicale di Casella è stato oggetto di numerose contestazioni. Tra gli altri, si ricordi l'intervento del Marti, che dubitò fortemente della corrispondenza nella realtà storica di un rapporto artistico così stretto tra Dante e il musicista. In realtà, nulla di quanto affermato nella *Commedia* risulta intenzionalmente scorretto o inesatto, soprattutto in vista dell'attenta costruzione morale dell'opera. M. MARTI, *Il canto II del Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1963, p. 258. Cfr. I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione: l'amore di Catone, Casella, di Carlo Martello e le canzoni del Convivio II e III*, in *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, a cura di P. Cipriano, P. Di Giovine, M. Mancini, Roma, Il Calamo, 1994, pp. 535-555: 542. Casella, in ogni caso, non fu l'unico musicista di Dante. «Sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe sua usanza; e assai cose, da questo diletto tirato, compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire» (GIOVANNI BOCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Milano, Garzanti, 2007, XX), ricordo boccacciano che si completa con le indicazioni del più tardo Niccolò de Rossi: «Io vidi ombre e vivi al paragone / provarsi di cantar meglio e plu bello: / ço fu Casella, el Guerço e Quintinello, Mino, Lippo, Segna lor compagnone, / el buon Scochetto, Giovanni e Nerrone, Parlatino, Bertuci e Cecarello, Marchetto e Confortino, Agnol cum ello. Blasio, Floran, Petro mastro, Garçone». NICCOLÒ DE ROSSI, *Il Canzoniere*, a cura di F. Brugnolo, Padova, Antenore, 1974, p. 176. Vari sono gli studi e le *Lecturae Dantis* nelle quali l'episodio di Casella è riletto secondo i più svariati punti di vista. Stefania Plona, sull'orma del Marigo (DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di A. Marigo, Firenze, Le Monnier, 1948, pp. CXLII-CXLIV) e del Momigliano (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. Momigliano, Firenze, Sansoni, 1958), contempla con sicurezza la possibilità che «Casella non cantò»; secondo lo studio, l'unica stanza di canzone italiana musicata sarebbe Lontana dimoranza di Lemmo Orlandi. S. PLONA, *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», MCCMXXXIII (1953), pp. 93-96. Numerose furono le letture seguenti, tra le quali, il recente contributo di G. CAVALLINI, *Il canto II del Purgatorio e il rito di riconoscimento*, «Rivista di letteratura italiana», XX (2002) 1, pp. 9-23 e C. CREVENNA, *La dolcezza del canto tra memoria e oblio*, in *Stella Forte. Studi Danteschi*, a cura di F. Spera, M. D'Auria, Napoli, 2010, pp. 107-130. Si vedano inoltre gli studi strattamente a riguardo della problematica musicale nei confronti del dibattito musicale: A. A. IANNUCCI, *Casella's Song* cit., 27-46; M. MARTI, *La tematica del canto di Casella*, in *Dal certo al vero: studi di filologia e storia*, Roma, dell'Ateneo, 1962, pp. 75-100; R. MONTEROSSO, *Problemi musicali danteschi*, «Cultura e Scuola», IV (1965), pp. 207-212. Marrocco identifica con il musicista amico di Dante Pietro Casella da Pistoia, «immortalized by Dante for having intoned one of the poet's canzoni, but ignored by music historians», colui che Ettore Li Gotti considerò una sorta di menestrello che, come tale, non faceva parte della categoria dei musicisti professionisti. T. MARROCCO, *The enigma of the canzone* cit., p. 70; E. LI GOTTI, *La poesia musicale italiana del secolo XIV*, Palermo, Palumbo, 1944, p. 14. Sull'identificazione di Casella, si veda anche G. SAROLLI, «Purgatorio» II: dal «Convivio» alla «Commedia», in ID., *Prolegomena alla "Divina Commedia"*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 55-74.

²³⁹ Cfr. R. MONTEROSSO, *Canzone*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 804-807. Fu musicata anche la sestina di Arnaut Daniel, metricamente e ritmicamente difficoltosa per ricevere una veste musicale. I. Baldelli, *Linguistica e interpretazione* cit., p. 543. Tra le fonti dantesche vi sono Arnaut Daniel, di cui «purtroppo solo due canzoni sono giunte a noi accompagnate dalla musica», «Bertran de Borm, Folchetto da Marsiglia e Sordello, autori di

prassi d'intonazione anche per il repertorio italiano, ma mettono in evidenza l'importanza della musica nella *fabricatio verborum*: Dante cita come esempi del «gradus constructionis excellentissimus» due testi lirici che, nella loro disposizione all'intonazione, confermano i risvolti pratici dell'*ars cantions* esposta in *DVE* II, al di là della datazione delle intonazioni musicali trascritte nei canzonieri occitani e oitani.²⁴⁰

In questa sede, dunque, è utile soffermarsi sulla predisposizione del testo poetico all'intonazione prima ancora che sulle effettive melodie pervenute in modo disomogeneo per la tradizione provenzale e per la tradizione francese. Se, infatti, per la prima sono pervenuti pochi canzonieri con notazione musicale (con 342 melodie totali conservate), nel caso del repertorio in lingua d'oïl disponiamo di un ben più cospicuo *corpus* di testi lirici intonati (tràditi da circa l'80% dei canzonieri francesi).²⁴¹ In entrambi i casi, benché la tradizione del testo verbale e la tradizione del te-

opere spesso accompagnate anche da un'intonazione musicale notata. [...] Arnaldo è il primo che fa corrispondere la morfologia musicale indivisa e dissoluta della sestina, pur essa affatto dissoluta: e questa fu la novità che colpì Dante, in quanto esempio di una doppia e parallela libertà compositiva, poetica e musicale a un tempo». R. MONTEROSSO, *Problemi musicali danteschi* cit., p. 210.

²⁴⁰ Per quanto riguarda l'influenza delle prassi trobadoriche e trovieriche sulla poetica dantesca, «la conoscenza da parte sua delle lingue e delle letterature galloromanze è forse un postulato che non necessita di alcuna dimostrazione». P. GRETI, *Dante e i trovatori: qualche riflessione*, in «Testo», LXI-LXII (2011), pp. 175-190. Cfr. S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, Slatkine, 1982; M. BOWRA, *Dante and Arnaut Daniel*, in «Speculum», XXVII (1952) 4, pp. 459-474; M. PICCHIO SIMONELLI, *La sestina dantesca fra Arnaut Daniel e il Petrarca*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», XCI (1973), pp. 131-144; T. BAROLINI, *Dante and the Troubadours: An Overview*, in «Tenso», V (1989) 1, pp. 3-10; K. KROPFINGER, *Dante, die Kunst der Troubadours und Arnaut Daniels Sestine 'Lo ferm voler'*, in *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, a cura di J. Kuckertz, H. de la Motte-Haber, M. C. Schmidt e W. Seidel, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, pp. 25-53. Rimane, in ogni caso, «difficile precisare quali possano essere state le fonti di Dante per la conoscenza dei trovatori e dei testi citati. La posizione assegnata a Peire d'Alvernhe tra gli «*antiquiores doctores*» [...] ha spinto a ritenere che Dante avesse a disposizione un canzoniere affine a quelli della famiglia ADIK, aperto cioè alle poesie del trovatore alvergnate; tanto più è probabile che la fonte di questa famiglia (a cui si aggiunge il canzoniere B) contenesse le *vidas* (biografie) trovadoriche ora assenti in D, la maggior parte delle quali di origine italiana». L. FORMISANO, *Le rime francesi*, in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 267.

²⁴¹ «Non è pertanto un caso che nella lirica d'oïl su un totale di circa trenta canzonieri ben ventiquattro, cioè l'80% circa, presentino la musica (irrilevante ai nostri fini il fatto che essa possa dipendere da una tradizione diversa rispetto a quella del testo verbale), anche se in alcuni codici pur provvisti di rigatura musicale non c'è stato il successivo inserimento della notazione». C. PULSONI, *Appunti per una descrizione storico-geografica della tradizione manoscritta trobadorica*, «Critica del Testo», VII (2004) 1, pp. 357-389: 369. Cfr. M. C. BATTELLI, *Le antologie poetiche in antico francese*, «Critica del testo», II (1999) 1, pp. 141-180. Nel caso, invece, dei canzonieri della lirica in lingua d'oc molte meno sono i testimoni dotati anche di notazione musicale. Se, come segnala Battelli, si considerano i codici «nella loro interezza», la situazione è ben differente, soprattutto se si considerano i codici W e X (entrambi copiati in Francia), nei quali è evidente una più meticolosa ricerca delle fonti musicali: «circa l'88% delle *èpies* provenzali è dotata di melodia, rispetto a una media del 66% dei testi france-

sto musicale rimangano di norma indipendenti,²⁴² lo studio dell'*applicatio* della melodia sul testo in versi realizzato secondo le norme della *proportio* e dell'*harmonizatio* mette in luce l'influenza osmotica (secoli XIII e XIV) tra la cultura italiana e quella franco-provenzale.²⁴³ Nelle *Leys d'Amors* e nella *Doctrina de compondre dictatz*, ad esempio, per i modelli più aulici del *vers* e della *canço* è prescritta un'intonazione appositamente composta, non ripetitiva,²⁴⁴ completamente opposta allo stile modulare, sillabico e "recitativo" ipotizzato da Nino Pirrotta per i componimenti prolissi.²⁴⁵

si». C. BATTELLI, *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (B.N.f.fr. 844) e U (B.N.f.fr. 20050): alcune considerazioni*, in *Contactes de langues, de civilisations et intertextualité*, IIIème Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, a cura di C. Gouiran, II, Montpellier, Centre d'études occitanes de l'Université de Montpellier, 1992, pp. 595-606: 596. Si vedano, inoltre, C. PULSONI, *Appunti per una descrizione cit.*, p. 369 e A. ZIINO, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, a cura di M. Tyssens, Liège, Université de Liège, 1991, pp. 85-218: 95.

²⁴² «L'impressione che si ricava dall'esame dei codici notati di lirica francese è che, almeno allo stadio testuale da essi testimoniato, la tradizione del testo verbale e la tradizione del testo musicale siano di norma sostanzialmente indipendenti l'una dall'altra. La trascrizione del testo musicale era successiva a quella del testo verbale. Molto spesso il notatore aggiungeva le melodie attingendo da fonte diversa da quella utilizzata per il testo verbale e non necessariamente unica». M. S. LANNUTTI, *Versificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale*, in *Studi di filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 185-215: 189.

²⁴³ Per quanto riguarda l'importanza dell'Italia nei canzonieri trobadorici, si veda C. PULSONI, *Appunti per una descrizione cit.*, p. 360. Dei manoscritti copiati in Italia, solo il canzoniere G è corredato dalla notazione musicale. Secondo Avalle questo sarebbe avvenuto a causa di «distruzioni cioè più massicce e radicali di quelle cui è andata soggetta ad esempio la parallela tradizione manoscritta italiana». D'A. S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a cura di L. Leonardi, Torino 1993, p. 104. Inoltre, come segnala Luciano Formisano, non solo la poesia trobadorica, ma anche quella trovierica (spesso liquidata come mera imitazione dell'arte dei trovatori, nonché come influente per la formazione della poesia italiana) trova in Dante un'importante esaltazione: «Il *De vulgari* dimostra il contrario, adunando sotto un unico nome, quello più famoso, due esemplari poetici di alta fattura, opera di due capiscuola quali Grace Brulé e Thibaut de Champagne». L. FORMISANO, *Le rime provenzali e francesi*, in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012, pp. 268-269. In Italia, i trovatori viaggiarono passando attraverso le maggiori corti, da Monferrato in Piemonte ai Malsapina, presso gli Este ferraresi fino alle Puglie sotto il dominio federiciano. Numerosi furono anche i trovatori nel nord Italia, tra i quali Lanfranco Cigala, Bonifacio Calvo e il grande Sordello. H. I. MARROU, *I trovatori*, trad. a cura di A. M. Finoli, Milano, Jaca Book, 1983, pp. 173-174. Viste le numerose riprese tematiche e stilistiche, riscontrabili Dante durante gli incontri con Bertram dal Bornio (*Inf.* XXVIII), Sordello, Arnaldo Daniello (*Purg.* VI-IX e XXVI) e Folchetto da Marsiglia (*Par.* IX), non si può escludere la volontà dell'Alighieri di riprendere i modelli anche nella particolare configurazione del rapporto poesia-musica. *Ibid.*, pp. 175-177.

²⁴⁴ «Per i componimenti più aulici, il *vers* e la *canço* si raccomanda l'uso di melodie appositamente composte, lente, non iterative e fiorite; per i meno aulici, come la *pastorela* o la *dansa*, di melodie più vivaci, brevi e ripetitive». M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali nella versificazione cit.*, p. 21. L'autrice segnala anche il passo specifico delle *Leys d'Amors*: «lonc so e pauzat e noel [...] so pauzat, ayssi quo vers» «noel so e plazen e gay; no pero ta lonc cum vers o chansos, ans deu haver so .I. petit cursori e viacer». B. FEDI, *La prima redazione in prosa delle Leys d'Amors: edizione critica delle due prime parti secondo i mss. T (Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.007) e B (Barcelona, Arxiu de la Co-*

In Italia, invece, le uniche testimonianze teoriche d'inizio secolo XIV che dimostrano l'interesse dei poeti per la melodia e per la predisposizione dei testi lirici all'intonazione sono proprio il *De vulgari eloquentia* e il *Capitulum de vocibus applicatis verbis*.²⁴⁶ Tuttavia, solamente il secondo contiene alcune indicazioni riguardo all'intonazione musicale dei generi lirici del periodo e in particolare per le ballate (che in *DVE* II III, 6 «indigent enim plausoribus») offre interessanti ma approssimative istruzioni per l'esecuzione musicale e per l'utilizzo delle *divisiones temporum* «de aere ytallico» oppure «de aere gallico».²⁴⁷

Ballade sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia ballantur. [...] Volunt etiam esse de tempore perfecto et de aere ytallico, et in aliquibus locis vel punctis de gallico, sed non in principio nec in fine. Si quis vult quod trottetur faciat in simili aere, sed de tempore imperfecto; volta autem pedis vel pedum vult esse trium et non diverse.²⁴⁸

Disponiamo così di alcune indicazioni riguardo al *rythmus* che Beda identificò con la «modulatio sine ratione»,²⁴⁹ nonché con il procedimento di armonizzazione comune a poesia e musica.²⁵⁰ Per intonare le ballate «quae cantantur et coreizantur»

rona d'Aragó, *S. Cugat del Vallés 13*), tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, pp. 214-215, 219. Cfr. M. S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica* cit., pp. 145-168.

²⁴⁵ N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., p. 44.

²⁴⁶ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, da «Studi Medievali», II (1906-1907), pp. 79-80.

²⁴⁷ Nel Trecento, l'*Ars Nova* fece della misura dei tempi (dunque, del ritmo inteso come giustapposizione di valori di differente lunghezza) il principale ambito di sperimentazione, perfezionando una notazione mensurale nella quale ai valori musicali potessero essere attribuite durate proporzionalmente perfette secondo «via naturae», in base cioè alla *naturalis perfectio* conferita al primo o all'ultimo valore di una serie, o secondo «via artis», con l'aggiunta, dunque, di segni «artificiali» come *caudae*, *ligaturae*, *puncta* e *pontelli*. «Sciendum est autem quod inter Italicos et Gallicos est magna differentia in modo proportionandi notas semibreves in modo cantandi de tempore imperfecto. Nam Italici semper attribuunt perfectionem a parte finis, sicut fit proportionando eas ad invicem in modo cantandi de tempore perfecto; Gallici vero attribuunt perfectionem a parte principii». MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium - Pomerium*, a cura di M. Della Sciucca, T. Sucato e C. Vivarelli, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 390. Tra i due *modi cantandi*, Marchetto predilige quello francese, poiché attribuisce l'imperfezione all'ultima nota. Evidentemente, l'anonimo compilatore del *Capitulum* non volle cambi tra i *tempora* né all'inizio, né alla fine proprio per evitare lo scontro tra i due modelli. Cfr. O. HUCK, «Modus cantandi» und Prolatio. «Aere ytalico» und «Aere gallico» im Codex Rossi 215, da «Die Musikforschung», LIV (2001), pp. 115-130.

²⁴⁸ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello* cit., p. 80.

²⁴⁹ BEDA VENERABILIS, *De Arte Metrica* cit., coll. 174-175.

²⁵⁰ Le *divisiones* proporzionali italiane si distinguono da quelle francesi per l'aggiunta dell'ottonaria e della duodenaria, entrambe non ottenibili con il sistema proporzionale gallico fondato sulla *perfectio temporum* e sulle *prolationes*.

è consigliato l'impiego del *tempus perfectum* (in cui una *brevis* è divisa in tre *semibreves*),²⁵¹ probabilmente anche con più testi musicali.²⁵²

Per quanto riguarda invece i «soni sive sonetti», un ulteriore modello ballatistico realizzato per la recitazione o per il canto (o, meglio, per la *modulatio vocis*), ma non per la danza, l'anonimo compilatore accorda maggiore libertà nella scelta dei *tempora* «de aere ytallico» o «gallico», completando la descrizione con il tipico discernimento teorico e pratico tra *cantus* e *sonus*. Dunque, anche il *Capitulum* testimonia l'applicazione pratica della *modulatio* al *cantus* secondo le norme della *scientia musicae* arricchite, nel periodo di Dante,²⁵³ dai nuovi sistemi proporzionali e mensurali «ut cantus alte et submisce a cantoribus cantaretur».²⁵⁴ Inoltre, si possono completare le

²⁵¹ L'anonimo autore del *Capitulum* specifica che la *divisio temporum* dovrà essere «de aere ytallico» (S. DEBENEDETTI, *Un trattatello* cit., pp. 79-80), che, a differenza di quello gallico, considera la *brevis* come principale nucleo di pulsazione, mantenendo inalterate le indicazioni offerte da Franco da Colonia, dunque, mantenendo l'originario valore del «minimum» che, nell'*Ars cantus mensuratus*, corrisponde proprio con la *brevis*. Philippe de Vitry, storico fondatore dell'*Ars Nova* francese, storicizzò il concetto franconiano di «minimum» (FRANCO DA COLONIA, *Ars cantus mensuratus*, V, 12) affermandone la corrispondenza con un terzo del *tempus perfectum cum prolatione maiore*, nel quale la divisione perfetta in tre brevi è ripetuta nella suddivisione in nove semibrevis. PHILIPPE DE VITRY, *Ars Nova*, a cura di G. Reaney, a Gilles e J. Maillard, in *Corpus scriptorum de musica*, VIII, Roma, American Institute of Musicology, 1964, p. 29. In tal modo, la *semibrevis* francese svolse la funzione della *brevis* franconiana, con la conseguente sostituzione della *longa* con la *brevis* per quanto concerne l'unità di misura. Cfr. O. HUCK, «*Modus cantandi*» und *Prolatio* cit., 115-116. Marchetto mantiene, invece, la teorizzazione di Franco: «Item contra praedictam diffinitionem ipsius temporis, applicando ipsum aliter quam debeant, dicunt quidam asserentes ipsam esse diffinitionem temporis imperfecti in musica et non perfecti; et hoc asserunt fuisse de intentione magistri Franconis, et rationem assignant talem: Illud quod est primum tempus in musica est mensura omnium aliorum temporum, et prius debet per consequens diffiniri; sed tale est tempus imperfectum quod est in semibrevis, quoniam est primum eo quod minimum; igitur tale tempus debet esse mensura omnium aliorum et per consequens primo debuit diffiniri. Sed ipsum est tempus imperfectum; ergo talis diffinitio primo data de tempore per magistrum Franconem debet intelligi fuisse temporis imperfecti et non perfecti»; MARCHETTO DA PADOVA, *Pomerium* cit., p. 286. Anche se, dalla testimonianza di Jacques de Liege, in area italiana la velocità di pulsazione di una *semibrevis* del 1320 corrispondeva a quella di una *brevis* attorno al 1280.

²⁵² «Ballade sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia ballantur».

²⁵³ Dagli studi avanzati riguardo al rapporto tra intonazione musicale e poesia nel *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, oltre a considerare questi usi musicali diffusi nel periodo di Dante, potremmo considerarli conosciuti dalla stesso Poeta. Santorre Debenedetti intuì la preesistenza della musica alle parole nel caso della ballata e dei *soni* a partire dalle descrizioni ritrovate nel *Capitulum*: «Ballade sunt verba applicata sonis» e «soni sive sonetti sunt verba applicata solum uni sono» sarebbero così prova «della preesistenza della musica alle parole e per conseguenza giustifica il giudizio che Dante dà di questa forma metrica». S. DEBENEDETTI, *Un trattatello* cit., p. 67. N. PIRROTTA, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 90-102: 97.

²⁵⁴ La citazione è tratta dal *Pomerium* di Marchetto da Padova, dal capitolo dedicato alle *caudae*: «Nos enim iuxta nostrum modulum sic demonstramus omnia supradicta, et assumimus nobis duo principia: primum est quod diversitas notarum oportuit esse per diversas lineas et spatia, ad hoc ut

preziose indicazioni offerte dal *Capitulum* facendo riferimento a un ulteriore testimone che offre alcuni indizi riguardo alla modalità di realizzazione della melodia tipica dell'oda: il *Codex Rossi* 215 della Biblioteca Apostolica Vaticana.²⁵⁵ In questo testimone manoscritto (la più antica silloge di testi lirici italiani con intonazione arsnovista)²⁵⁶ sono trascritte ben cinque ballate monodiche,²⁵⁷ come da norma (e se-

cantus alte et submisce a cantoribus cantaretur. Si enim omnes notae essent in una linea vel in uno spatio, non consurgeret ex talium prolatione notarum cantare sed potius ululare». MARCHETTO DA PADOVA, *Pomerium* cit., pp. 254-256.

²⁵⁵ I testi conservati nel codice presentano una patina linguistica veneta che aiuta a considerare il codice geograficamente prodotto all'interno di un'area delineabile in un quadrilatero compreso tra Garda, Mantova, Ferrara e Verona. Sesini giunse a delineare la possibile area di produzione del codice dopo un'attenta disamina linguistica, in seguito anche al lavoro di Liuzzi. U. SESINI, *Il canzoniere musicale trecentesco del Cod. Vat. Rossiano 215*, «Studi Medievali», XVI (1943-1950), pp. 212-36: 224. Cfr. F. LIUZZI, *Musica e poesia del Trecento nel codice Vatica Rossiano 215*, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1937. G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1970, pp. LXXIII-LXXIV. Cfr. N. PIRROTTA, *Il Codice Rossi 215: Studio introduttivo ed edizione in facsimile*, Lucca, LIM, 1992, p. 39. Difficile è la precisa contestualizzazione geografica del testimone e altrettanto complessa è la sua datazione, sebbene, tra i criteri impiegati per le ipotesi, vi sia l'analisi delle forme musicali delle ballate, la cui natura monodica suggerisce che la silloge possa essere stata raccolta non oltre il 1370, anno nel quale fu realizzato il *Codex Reina* (Paris, Bibliothèque National, Nouv. Acq. Frç. 6771), primo testimone contenente ballate polifoniche. N. PIRROTTA, «Arte» e «non arte» nel frammento Greggiati, in *L'Ars Nova italiana del Trecento V*, a cura di A. Ziino, Enchiridion, Palermo, 1985, pp. 200-216, p. 211. Altri criteri di datazione contemplano anche gli avvenimenti storici citati all'interno dei testi. Nel madrigale quarto (*Del bel chastel se parte de Peschiera*) è citato Niccolò II d'Este, signore di Ferrara e Modena dal 1361, e Verde della Scala, figlia di Mastino II e data in sposa allo stesso Niccolò nel 1362. Pirrotta riferisce il testo del madrigale a Mastino II, diversamente da Sesini. N. PIRROTTA, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, «Musica Disciplina», IX (1955), pp. 57-78: 78. Altra allusione, avvicina il ventiquattresimo componimento (madrigale *Cum altre ucele fuor del dolce nido*) a un ciclo di sonetti riconducibili alla corte di Antonio della Scala ad opera di Vannozzo e Antonio Gaio. N. PIRROTTA, *Il Codice Rossi 215* cit., p. 41. Per il *Codex Reina*, si vedano K. VON FISCHER, *The manuscript Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, «Musica Disciplina», 9 (1957), pp. 38-78 e NÄDAS, J., *The Reina Codex revisited*, in *Essays in Paper Analysis*, a cura di S. Pector, Washington, Folger, 1987, pp. 69-114. Recenti studi fissano la data di redazione del codice non oltre la metà del secolo XIV: «La struttura delle musiche e la particolarità della notazione impediscono di fissare una data di redazione che superi di molto la metà del secolo». F. ALBERTO GALLO, *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, «Studi e problemi di critica testuale», XII (1976), pp. 40-45: 42-43.

²⁵⁶ Il codice, realizzato presso la corte veneta, è datato attorno al 1370. Uno degli indizi che la tradizione offre per la datazione e per la comprensione delle dinamiche musicali del primo Trecento presso le corti venete (anche durante il soggiorno di Dante presso la corte scaligera), è costituito dalla discussa miniatura tradata dal codice giuridico bolognese della prima metà del secolo XIV ora conservato presso la Landesbibliothek di Fulda (Fulda, Landesbibliothek, Hs. D23, f. 302),²⁵⁶ dove, accanto agli identificati Jacopo da Bologna e Giovanni da Firenze, Magister Petrus (l'autore di due madrigali e di una caccia tra le composizioni del *Codex Rossi*), la cui identificazione è facilitata dai nomi trascritti in calce alla miniatura, è ritratto visibilmente più anziano. Si vedano K. VON FISCHER, «Portraits» von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser Handschrift des 14. Jahrhunderts?, «Musica Disciplina», XXVII (1973), pp. 61-64; N. PIRROTTA, *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento I*, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1959, pp. 57-74. Si ipotizza la morte di Magister Petrus attorno agli anni Cinquanta del Tre-

condo le indicazioni trādite dall'adespoto *Capitulum*) composte in *divisio* duodenaria eminentemente italiana.

Altre fonti che testimoniano la diffusione dell'intonazione musicale per i testi lirici italiani delle Origini sono il Frammento piacentino studiato da Claudio Vela²⁵⁸ (Piacenza, Archivio Capitolare di Sant'Antonio, Cass. C. 49, fr. 10) e la Carta ravennate (Ravenna, Archivio Storico Arcivescovile, 15118ter),²⁵⁹ prime testimonianze di un testo poetico dotato di notazione musicale (nonché vere e proprie «tracce di una tradizione sommersa»)²⁶⁰. Benché la melodia della Carta Ravennate sia stata trascritta successivamente al testo poetico,²⁶¹ è indispensabile notare le scelte musicali adottate

cento. I lavori di Pietro sono in gran parte conservati all'interno del famoso *Codex Panciatichi* (Firenze, Biblioteca Nazionale, Pan. 26). Cfr. J. NÁDAS, *The Structure of MS Panciatichi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV (1981) 3, pp. 393-427. La sua produzione fu precedente al periodo di compilazione del codice e, probabilmente insieme alle ballate monodiche, fu trascritta da un antigrafo non conservato, che dovette essere ben noto attorno agli anni Trenta del Trecento per esser considerato degno di copia. In realtà, ancora per quanto riguarda la miniatura in oggetto, varie sono le problematiche coinvolte nel considerarla valido testimone per gli studi musicologici: oltre ad essere inserita in un codice giuridico, quanto meno apparentemente distante dagli interessi musicali, i nomi in calce alle tre figure (diffusissimi, tra cui «Petrus»), potrebbero benissimo riferirsi a omonimi, sebbene vi siano strumenti musicali nelle mani degli altri due personaggi, alla destra e alla sinistra del discusso *Petrus*.

²⁵⁷ Le cinque composizioni in oggetto sono: tre ballate piccole (*Che ti çova nascondere l' bel volto?*, *Amor mi fa cantar a la francescha* e *Per tropo fede talor se perigola*), una ballata mezzana (*Lucente stella che l' mio cor desfay*) e una ballata minore (*Non formò Cristi nato de salute*). N. PIRROTTA, *Il Codice Rossi 215 cit.*; T. SUCATO, *Il Codice Rossiano: madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa, ETS, 2003.

²⁵⁸ C. VELA, *Nuovi versi d'amore delle Origini con notazione musicale in un frammento piacentino, in Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 3-29. Il frammento fu ritrovato in seguito alla consultazione del volume di A. RIVA, *La Biblioteca Capitolare di S. Antonio di Piacenza (secoli XII-XV)*, Piacenza, Le.Co, 1997 e mise in luce anche «l'ipotesi di un influsso diretto della poesia d'oc (e forse anche d'oïl) sul nostro testo», a causa dei numerosi gallicismi, il che «non contraddice la possibilità, anzi mi pare la rafforzi, dell'idea che il suo autore abbia pescato in un 'serbatoio' (mi si passi l'immagine), che solo ora cominciamo a malapena a intravedere, di linguaggio di sì in via di codificazione, e di specializzazione per generi di registro diverso». C. VELA, *Nuovi versi d'amore cit.*, p. 18. Cfr. F. BRUGNOLO, «*Eu ò la plu fina druderia*». *Nuovi orientamenti sulla lirica italiana settentrionale del Duecento*, «Romanische Forschungen», CVII (1995), p. 47. M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata cit.*, pp. 157-197.

²⁵⁹ Il primo studio fu quello di A. STUSSI, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, «Cultura Neolatina», LIX (1999), pp. 1-69.

²⁶⁰ Dopo il Seminario di studi che ebbe luogo a Cremona, presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia, il 19 e il 20 febbraio 2004, furono raccolti gli atti nel volume: *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005. Per quanto riguarda la ricezione dell'indagine, si veda R. ANTONI, M. S. LANNUTTI, D. SABAINO, *De nuptiis musicae et carminis. Sulle tracce di una tradizione sommersa*, «Il saggiautore musicale», XIV (2007) 2, pp. 369-403.

²⁶¹ Daniele Sabaino, dopo l'attentissima trascrizione critica del testo neumatico della Carta Ravennate, «musica per un testo», con la resa musicale di una chiusura di strofe *ouvert* e *clos*, analizza il Frammento Piacentino, «testo per musica»: «Pur non presentando, in sé, minor interesse della per-

in concomitanza con il finire della strofe, dove si inaugurano due differenti realizzazioni neumatiche in campo aperto,²⁶² una per il finale *ouvert* e una per il *clos*, «un'occorrenza non solo tipica ma anzi costitutiva, guarda caso, proprio dell'intonazione delle forme profane *fixes*».²⁶³

Non a caso, tra tali forme fisse profane con ritornello (o ripresa) e due finali per differenziare la prima esecuzione del testo musicale dalla seconda (nella quale è innestato sul *piede* antecedente alla *volta* della medesima strofe) si riconosce la ballata, quella forma che già Pirrotta aveva identificato come punto di possibile incontro tra *Stil Novo* e *Ars Nova*.²⁶⁴

Al di là, dunque, della distanza cronologica e di notazione tra le due fonti musicali, è di nuovo confermata la prassi di “applicazione” (per utilizzare il lessico del *Capitulum*) di melodie su testi lirici armonizzati e predisposti per l'intonazione già in decenni precedenti al periodo di produzione dantesca.²⁶⁵ In simili circostanze e in contesti culturali tanto vivi, è interessante notare come Dante si sia soffermato più volte sui principali concetti musicali attraverso rimandi più o meno diretti alle prassi

gamena di Ravenna, il foglio mutilo di Piacenza pone infatti assai meno problemi e di lettura musicale e d'interpretazione del rapporto testo/musica. Che testo musicale e testo letterario, in esso, siano indissolubilmente legati, è in effetti fuor di dubbio, posto che le sillabe di quello che appare come il ritornello appaiono perfettamente coordinate, anche a uno sguardo ‘ingenuo’, alle figure neumatiche della soprastante linea melodica». D. SABAINO, *Intonazioni d'amore in volgare* cit., p. 117.

²⁶² I neumi sono notati secondo un ordine scalare, con un'attenzione alla diastemazia, benché ci si ritrovi in una scrittura ancora in campo aperto. M. LOCANTO, *Le notazioni musicali della Carta Ravennate e del Frammento Piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 123-156: 126.

²⁶³ D. SABAINO, *Intonazioni d'amore in volgare* cit., p. 88. Il rapporto musica-poesia è chiarito anche dalle «sbarre verticali che si notano nella prima e nella terza linea», che paiono delimitare le varie sezioni e definire con più sicurezza i blocchi di testo poetico e notazione. Per la terminologia *ouvert* e *clos*, si veda E. ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, Reineck, 1943, p. 53.

²⁶⁴ N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., pp. 3-20. Ovviamente l'asserzione è da contestualizzare: anticipo in questa sezione che il “possibile incontro” avvenne molto prima della formalizzazione dei grandi trattati teorici dell'*Ars Nova* (per il *Pomerium* di Marchetto si dovrà attendere gli anni tra il 1317 e il 1319) o, al massimo, durante gli ultimi anni della produzione dantesca. Eppure, una così imponente rivoluzione notazionale dovette avere non pochi precedenti e sviluppi anche nei decenni precedenti.

²⁶⁵ Il Frammento piacentino è datato tra il secondo e il terzo decennio del XIII secolo, mentre la Carta ravennate tra la fine del secolo XII e l'inizio del successivo. C. VELA, *Nuovi versi d'amore* cit., p. 17; A. STUSSI, *Versi d'amore in volgare* cit. Nella Firenze tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, lo slancio culturale che favorì lo sviluppo di grandi personalità artistiche come Dante e Guido Cavalcanti sopra alle già avanzate esperienze precedenti della scuola siciliana e di Guittone d'Arezzo, come se si trattasse di un'avanguardia letteraria (cfr. V. RUSSO, *Dolze sono* cit., 1985, pp. 243-244), corrispose con l'altrettanto forte innovazione in ambito musicale che portò Marchetto da Padova, a partire dalla teoresi di Francone da Colonia e di Petrus de Cruce, alla realizzazione del fondamentale trattato per la musica misurata italiana: il *Pomerium in arte musice mensurate*.

monodiche e polifoniche,²⁶⁶ nonché attraverso l'impiego coerentissimo del vocabolario tipico della *scientia* e dell'*ars musicae*, tra cui, di nuovo, *modulatio* e *cantus*. Quest'ultimo lemma, riconducibile fin da Agostino allo *jubilus*,²⁶⁷ è connesso strettamente all'*adulatio* menzionata da Boncompagno da Signa nella *Rethorica novissima*: «in cantu quidem fit adulatio multiformis, quia melodia est umbrosum adulationis velamen, ex eo quod cantus demulcet et verba suadent».²⁶⁸ Come vedremo, la grande diffusione del lemma *cantus* nei testi lirici italiani delle Origini è dovuta, oltre alla particolare connotazione “emotivo-affettiva”, anche al significato musicale che veicola e che sostanzia la stessa etimologia.²⁶⁹ Basti ricordare che proprio a questo vocabolo Dante attinge per elaborare la terminologia tipica della *forma tractatus* della *Commedia*, ulteriore prova della «combinazione» (e non della «contaminazione») tra poesia e musica.²⁷⁰

²⁶⁶ Come vedremo nelle successive sezioni, la “questione polifonica” in Dante Alighieri è terreno di dibattito e di differenti posizioni critiche. Per anticiparne la complessità, attuale e interessante studio a riguardo è proposto da R. DRUSI, *Musica polifonica nella Commedia* cit., pp. 7-58. A una più o meno definitiva conclusione riguardo alla possibile conoscenza di Dante nei confronti della polifonia («che Dante potesse non sapere di polifonia, al di là delle congetture concesse da suo curriculum, è conclusione compatibile con l'opacità di quasi tutti i riferimenti presunti, e con la genericità dei pochi sicuri; che sapesse, a un pur minimo livello teorico, rimane indimostrabile per queste stesse ragioni e per l'assenza di testimonianze esterne»; *ibid.*, p. 27), l'autore aggiunge alcune considerazioni riguardo alcune problematiche questioni: la prima delle quali riguarda uno dei pochi e sicuri riferimenti alla polifonia di Par. VIII, che D. riconduce, con un'audace ipotesi, alla tecnica del madrigale, «un genere musicale coerente con il passo dantesco» che anche i commentatori coevi trascurarono completamente forse a causa, procede l'autore, della provenienza geografica dei primi commenti fiorentini e bolognesi, che, distanti dalle prime prassi madrigalistiche venete, «si sarebbero trovati nell'imbarazzo di rinvenire un referente a loro ancora poco familiare». *Ibid.*, p. 16.

²⁶⁷ S. M. BENEDETTA ZORZI, *Melos e iubilus nelle 'Enarrationes in Psalmos' di Agostino d'Ippona. Una questione di mistica agostiniana*, «Augustinianum», XLI (2002), pp. 383-413. Cfr. J. A. MAZZEO, *The Augustinian Conception of Beauty and Dante's Convivio*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XV (1957) 4, pp. 435-48; E. T. MONETA CAGLIO, *Lo Jubilus e le origini della salmodia responsoriale*, Venezia, Jocunda Laudatio, 1977; G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991, pp. 213-14.

²⁶⁸ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rethorica novissima*, in *Bibliotheca juridica medii aevi. Scripta anecdota glossatorum*, a cura di A. Gaudenzi, II, Bologna, P. Virano, 1892, p. 287. Sull'influenza della *Rethorica* di Buoncompagno nelle opere dantesche, si vedano: F. TATEO, *Boncompagno da Signa*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970; J. J. MURPHY, *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, London, University of California Press, 1974, pp. 254-60. L. MARCOZZI, *La 'Rethorica novissima' di Boncompagno da Signa e l'interpretazione di quattro passi della 'Commedia'*, «Rivista di studi danteschi», IX (2009), pp. 370-89.

²⁶⁹ Per quanto riguarda il significato di *cantus* in rapporto alle *causae cantandi* (*adulatio*, letitia, *jubilus*,...) nella trattatistica mediolatina e nella lirica italiana delle Origini, rimando a J. SCHULZE, *Causae cantandi. Wie man in der frühen Italienischen Lyrik das Singen begründet hat*, «Studi musicali», V (2014) 1, pp. 7-39.

²⁷⁰ Vincenzo Dante segnala l'interessante opposizione verificatasi negli studi musicologici e filologici tra i concetti di “combinazione/contaminazione” tra poesia e musica. Se, infatti, il legame tra

4. *Forma tractatus della Commedia e origine del cantus nella Vita Nova*

Se si osservano le frequenze e le varianti delle occorrenze derivate dalla radice lessicale *cant** semanticamente afferenti all'azione del cantare (dopo aver filtrato i casi estranei di polisemia) risulterà chiara l'evoluzione dell'uso del lessico tecnico nella produzione dantesca, a partire dalla *Vita Nova* fino alla *Commedia*.²⁷¹ Si manifesta, cioè, l'accorpamento dei vocaboli “dico / parlo” e la loro sostituzione con i lemmi “canto”, “cantare” e derivati.

Questa particolare sostituzione è facilmente intuibile raffrontando i passi delle opere giovanili di Dante nei quali tali estremi lessicali sono utilizzati per identificare l'*actio* poetica più pura,²⁷² dunque, la composizione lirica prima di qualsiasi fenomeno di ricezione.

In particolare, nella *Vita Nova* sono prevalenti le voci verbali “dico” e “parlo”, spesso preferite, quanto meno nel periodo giovanile della produzione dantesca, alla forma “canto”. Il lessico *cant** è invece utilizzato per indicare i fenomeni esclusivamente uditivi e musicali descritti nel prosimetro, secondo quegli equilibri estetici che saranno perfezionati lungo la stesura della *Commedia*.²⁷³ Ne è un esempio la

poesia e musica «si presenta, nelle sue linee generali, apparentemente ovvio e scontato» (p. 131), in epoca moderna questa relazione è stata messa in discussione probabilmente a causa dello scarto tra la tradizione didascalica medievale e quella moderna. V. DENTE, *Poesia e Musica tra Medioevo e Rinascimento: interferenze e tradizione*, «Misure Critiche», IX (2010) 1, pp. 131-162: 136. Si veda, inoltre, il contributo di Fabrizio Della Seta riguardo alla parole in musica: «nell'Antichità la musica, nel nostro senso di linguaggio di suoni, era assorbita nel più ampio concetto di mousiké, unità inscindibile di parola ritmicamente organizzata e intonata». F. DELLA SETA, *Parole in musica* cit., p. 537.

²⁷¹ Sono ovviamente escluse le frequenze di *canto* che si discostano dal significato “pratico” riferibile all'azione del cantare. Ad esempio: «Quest'è Megera dal sinistro canto» (*Inf.* IX, 46) o «Mostrocchi un'ombra da l'un canto sola» (*Inf.* XII, 118). È interessante notare che nella voce “canto” dell'*Enciclopedia Dantesca* sia incluso solo il significato “musicale”: «il termine torna frequentemente nell'opera di Dante a indicare il movimento della voce umana che segue o imita uno strumento musicale e passa armoniosaente da una nota all'altra della scala dei suoni». L. ONDER, *canto*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

²⁷² Come anche nel *De vulgari eloquentia*, «Dante intende offrire le norme della creazione poetica, non quelle della sua esecuzione». M. S. LANNUTTI, «Ars», «Scientia», «Actio» e «Passio» cit., p. 19.

²⁷³ Dalle indagini di Valentina Atturo, risulta ben chiara anche la volontà di discernere, attraverso la terminologia specifica, le percezioni sensoriali, mostrando una netta predilezione per il binomio vista-udito, «il vettore portanti del viaggio ultramondano», a cui Dante riserva ben il 46% e il 31% delle occorrenze verbali. V. ATTURO, *Il 'Paradiso' dei sensi. Per una metaforologia sinestesica in Dante*, «Critica del testo», XIV (2011) 2, pp. 425-464: 434. Dunque, riservando il 77% della stimolazione sensoriale del poema a vista-udito e lasciando solamente il 23% alle dimensioni tattile, gustativa e olfattiva, Dante propone la modalità privilegiata per l'avvicinamento a Dio perseguibile solo attraverso l'ausilio della coppia di sensi cognitivi. Il *sentire* descritto nel *Paradiso* si configura, inoltre, come *coniunctio* amorosa e generante dominata dall'*affectio* derivata dalla percezione sensibile: «il congiungimento, *hapax* nel *Convivio*, sancisce nell'accezione di “contatto”, “unione”, l'indicibilità assoluta tra il perfetto e l'imperfetto». *Ibid.*, p. 443.

chiosa in prosa al componimento *Ballata, i' vo' che tu ritrovi amore*, dove, oltre a raccomandare la novella composizione a Fortuna e a licenziarla «del gire quando vuole» (immagine del vagare riscontrabile anche nel *Tesoretto* di Brunetto Latini²⁷⁴ e che richiama il sonetto a Lippo, *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*),²⁷⁵ Dante risponde preventivamente alla possibile obiezione del lettore relativamente all'utilizzo della prosopopea, o personificazione, già analizzata in *Conv.* III IX, 1-2:²⁷⁶

Potrebbe già l'uomo opporre contra me e dicere che non sapesse a cui fosse lo mio parlare in seconda persona, però che la ballata non è altro che queste parole che io parlo. E però dico che questo dubbio io lo 'ntendo solvere e dichiarare in questo libello ancora in parte più dubbia; e allora intenda qui chi qui dubita o chi qui volesse opporre in questo modo.²⁷⁷

²⁷⁴ Riguardo al timore e al desiderio che inibiscono la capacità di *gire* e *ardire*: «E ciascuna in disparte / adovera su' arte / e la forza e 'l sapere, / quant' ella può valere: / ché Desianza punge / la mente e la compunge / e sforza malamente / d'aver presentemente / la cosa disiata, / ed è sì disviata / che non cura d'onore, / né morte né romore / né periglio ch'avegna / né cosa che sostegna; / se non che la Paura / la tira ciascun' ora, / sì che non osa gire / né solo u' motto dire / né far pur un semblante, / però che 'l fino amante / riteme a dismisura. / Ben ha la vita dura / chi così si bilanza / tra tema e disianza; / ma Fino Amor solena / del gran disio la pena, / e fa dolce parere, / e leve a sostenere, / lo travaglio e l'afanno / e la doglia e lo 'nganno». BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, in *Poeti del Duecento II*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, v. 2299-2323.

²⁷⁵ Già in *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* (DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di D. De Robertis, V) l'Alighieri aveva scritto riguardo al «gire» secondo la volontà della composizione, in quel caso detta «pulcella», sia nel settenario della prima terzina tipico del sonetto rinterzato, sia nell'ultimo verso della seconda terzina: «Lo qual ti guido esta pulcella nuda / che vien dirieto a me sì vergognosa / ch'atorno gir non osa / perch'ella non ha vestita in cui si chiuda» (vv. 13-16) e «e prego il cor gentil che 'n te riposa / che la rivesta e tagnala per druda, / sì che sia cognosciuta / e possa andar là 'vunque è disiosa» (vv. 17-20). Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, p. 123. Tra l'altro, questi sono i versi dai quali emerge anche la problematica già brevemente affrontata della «vestizione» della ballata. PIETRO BEMBO, *Prose e rime* cit.; G. P. BELTRAMI, *La metrica italiana* cit., p. 251. «La trepida creatura novella in attesa di ricevere dal musicista il completamento e cornamento di una veste musicale» (N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, p. 42), soprattutto nell'immagine della *pulcella* «va dunque considerata insieme alle altre analoghe che si trovano nella poesia tardo-duecentesca», dalla «figliola» in *Donne ch'avete* (DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, p. 900) e *Gli occhi dolenti* (*ibid.*, p. 996), alle *pulzelle* di Brunetto, di Gianni Alfani e di Giovanni Quirini. *Ibid.*, p. 127.

²⁷⁶ Si veda, a tal proposito, il passo relativo dell'edizione a cura di Luca Carlo Rossi: «Motivo del rimprovero sarebbe l'uso della prosopopea, o personificazione». DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di L. C. Rossi, p. 55. «L'ordine del presente trattato richiede – poi che le due parti di questa canzone per me sono, secondo che fu la mia intenzione, ragionate – che a la terza si proceda, ne la quale io intendo purgare la canzone da una riprensione, la quale a lei potrebbe essere istata contraria, e a questo che io parlo. [...] E però mi volgo alla canzone, e sotto colore d'insegnare a lei come scusare la conviene, scuso quella: ed è una figura questa, quando a le cose inanimate si parla, che si chiama da li rettorici prosopopeia; e usarla molto spesso li poeti» (*Conv.* III IX, 2). Cfr. B. KUHN, *Beatrice und die anderen Engel: die Musik (in) der "Vita Nova"*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. 77-109: 85-87.

²⁷⁷ VN V, 24. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di L. C. Rossi, pp. 55-56.

Benchè la puntualizzazione appena trascritta sia da contestualizzare in uno dei passi della *Vita nova* dominati dall'*ars rethorica* a cui Dante aveva affidato l'ordine del sermone (complementare a «lo numero delle sue parti, che si pertiene alli musici», *Conv.* III XI, 9),²⁷⁸ è interessante notare l'impiego del lemma “parlo” relativamente al *genus ballatarum* che tradizionalmente erano destinate al canto, alla danza («ballatae cantantur et coreizantur»)²⁷⁹ e al *plausus* per la loro spiccata natura ritmica e musicale.²⁸⁰ Questa particolare valenza della ballata intesa primariamente attraverso le «parole che io parlo» trova ulteriore conferma in altri passi della *Vita Nova*, nei quali l'*actio* poetica è effettivamente discostata dal *cantus*.²⁸¹

Una delle occorrenze più caratteristiche si ritrova in *VN* I, 20, dove l'arte del poetare in volgare,²⁸² attraverso il provenzale riferimento al *trobar*, fa riferimento all'azione (in senso grammaticale)²⁸³ di «dire parole per rima»²⁸⁴ che la tradizione discosta dal “dire parole per versi” in lingua latina.²⁸⁵

²⁷⁸ Si veda M. PAZZAGLIA, *Modulazione* cit.

²⁷⁹ ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* cit., a cura di R. Andrews, p. 117.

²⁸⁰ Per quanto riguarda il *plausus*, che sarà studiato nelle successive sezioni di questo lavoro, si veda DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012, p. 158.

²⁸¹ Alcuni di questi sono i passi danteschi presi come esempio dai sostenitori della “musicalità poetica” nelle opere dantesche, coloro che, in particolare, intendono la musica della poesia dell'Alighieri come applicazione meticolosa delle norme della *convenientia* armonica. Tra questi indirizzi di ricerca si riconosce il saggio di F. COASSIN, *L'ideale della “armonia”* cit., p. 412, che propone una rilettura sistematica dei passi danteschi nei quali si affronti il tema della musicalità e dell'armonia, a partire dall'imprescindibile comprensione della «musicalità che investe la poesia», ma anche la posizione di Vittorio Russo, per la quale il termine “musicalità” sarebbe utilizzato in modo generico. V. RUSSO, *Musica/Musicalità nella struttura della ‘Commedia’* cit., p. 33. Per questa via, «la poesia ispirata nasce come ‘modo’, non come tema da ornare; cioè come materia già informata e, voglio ora aggiungere, come canto» (F. COASSIN, *L'ideale della “armonia”* cit.), in una presa di posizione che ricorda Pagnini: «il linguaggio della poesia si distingue da quello naturale perché ‘canta’». M. PAGNINI, *Il testo e la sua musicalità*, «Linguistica e Letteratura», II (1997), pp. 203-221. Cfr. V. RUSSO, *Dolze sòno e prosopopea d'amore* cit., pp. 239-254.

²⁸² Già il volgare assunto da Dante come lingua letteraria è caratterizzato da una non trascurabile musicalità, dovuta anche all'estrema armonia formale che ne costituisce il linguaggio, la cui sonorità “illustre” è costituita da *pulchritudo* e *claritas*, essenza della bellezza nonché «perfetta integrità ed armonica proporzione tra le parti». A. PICCHI, *La musicalità dantesca* cit., p. 157. A tal proposito, scrive Flavia Coassin: «In questo senso permane anche la musica; al tempo di Dante, essa era infatti concepita essenzialmente come armonia, come percezione intellettuale, extra-sonora, delle relazioni e proporzioni numeriche». F. COASSIN, *L'ideale della “armonia”* cit., pp. 412-414. Cfr. V. RUSSO, *Musica/Musicalità* cit., p. 33. Dunque, attraverso una raffinatissima ricerca musicale a più livelli, Dante offre quella che Pazzaglia definisce «una modulazione che esprima il flusso profondo del sentimento con arcature melodiche piuttosto che concettuali». M. PAZZAGLIA, *L'universo metaforico della musica* cit., p. 91.

²⁸³ La specificazione del senso grammaticale dell'*actio* è indispensabile in vista del significato di *actio* e *passio* nel *De vulgari eloquentia*. M. S. LANNUTTI, «*Ars*», «*scientia*», «*actio*» e «*passio*» cit., pp. 18-20. Secondo Mirko Tavoni si tratterebbe di un'eccessiva “contorsione” teorica e grammaticale: «da notare che si affaccia qui il tema del rapporto fra testo poetico e musica, che non è affatto estraneo

E pensando a'ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo a molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo: e con ciò fosse cosa che io avessi già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare un sonetto, nel quale io salutasse tutti i fedeli d'Amore.²⁸⁶

Il «dire parole per rima», proposto dai «molti trovatori in quel tempo»,²⁸⁷ si completa con l'azione poetica del «fare un sonetto», pur restando ben distinta dal *cantus* e dalle forme lessicali ad esso correlate. Molti altri sono gli esempi disseminati lungo la *Vita Nova*; basti citare l'azione di «fare una ballata»²⁸⁸ o di «fare uno sonetto»,²⁸⁹ più spesso sostituita dall'azione di «dire» un sonetto a causa del significato prettamente poetico dell'*actio* medesima, ossia della realizzazione del testo in versi. Questa scelta terminologica, che potrebbe apparire casuale o «poligenetica», ossia non strettamente riconducibile a scelte lessicali consapevoli, si ripresenta nella *Vita Nova* con differenti forme e varianti, a partire dalla costruzione «feci / dissi questa

alla contorsione impressa da Dante al ragionamento su *actio* e *passio*, anzi credo che ne sia precisamente la causa». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, pp. 1472-3.

²⁸⁴ La designazione di un procedimento poetico attraverso il «dire» si ripresenta in svariate occasioni e con sufficienti varianti nella *Vita Nova*. È il caso in VN. II, 13; III, 2; V, 16; VII, 10; VIII, 3; X, 11; XI, 2; XIII, 7; XIV, 16; XV, 6; XVII, 4-9; XVIII, 2; XX, 1; XXI, 3; XXIV, 4; XXVI, 3; XXVIII, 6; XXIX, 5; XXX, 1. DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, p. 817.

²⁸⁵ A tal proposito, si veda VN. 16, 6, con la descrizione della «che alquanti grossi ebbero fama di sapere dire»: «E non è molto numero d'anni passati che apparirono prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna propotione. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d'oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per .cl. anni», con una doverosa precisazione riguardo alla finalità dello stesso volgare, «lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere i versi latini». DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di L. C. Rossi, p. 136.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 137-138.

²⁸⁷ Il «collegamento con la fondamentale lirica occitanica» si completa con una precisazione riguardo ai «risponditori», ossia a «li fedeli d'amore» e ai «trovatori in quel tempo», coloro che nel capitolo successivo sono identificabili con Terino da Castelfiorentino, Cino da Pistoia, Dante da Maiano, Guido Cavalcanti. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di L. C. Rossi, p. 23.

²⁸⁸ Riguardo alla già citata *Ballata i' vo'*, Dante scrisse (VN V, 6): «Onde io, ricordando-mi, trovai che questa visione m'era apparita nella nona ora del die. E anzi che io uscisse di questa camera, propuosi di fare una ballata, nella quale io seguitasse ciò che lo mio signore m'avea imposto; e feci poi questa ballata che comincia *Ballata, i' vò*».

²⁸⁹ È il caso di: «fare uno sonetto» di *Vita Nova* I, 20 «io avessi già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto»; XXI, 3 «onde poi, pensando a'ciò, propuosi di fare uno sonetto»; XXVI, 3 «E acciò che questa battaglia che io avea meco non rimanesse saputa pur dal misero che la sentia, propuosi di fare uno sonetto e di comprendere in esso questa orribile condizione»; XXVIII, 6 «Onde io, volendo che cotale desiderio malvagio e vana tentazione paresse distrutto sì che alcuno dubbio non potessero indurre le rimate parole che io avea dette dinanzi, propuosi di fare uno sonetto, nel quale io comprendesse la sententia di questa ragione»; XXIX, 5 «Onde, passati costoro dalla mia veduta, propuosi di fare uno sonetto nello quale io manifestasse ciò che io avea detto fra me medesimo», ma anche di VN XVII, 4 «Allora dissi questo sonetto *Tanto gentile*».

ballata / canzone»²⁹⁰ fino alla più diffusa forma «fare / feci un sonetto». Al di fuori dell'episodio isolato della chiosa a *Ballata i'vo'*, è necessario attendere il *Convivio* per osservare un decisivo cambiamento di rotta nella scelta del lemmario delle *actiones* poetiche: già a partire dal capitolo II il «dire la canzone» è sostituito con «cantare la canzone», addirittura con l'implementazione ulteriore «perché [...] con certa parte del canto ad essa si ritornasse» per la canzone con congedo.

E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone 'tornata', però che li dicitori che prima usaro di far-la, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse.²⁹¹

All'interno, dunque, del procedimento poetico dominato da *ars* e *scientia* che pervade l'intera tradizione filosofico-musicale medievale²⁹² (contrapposto all'*instinctum* già ricordato da Severino Boezio),²⁹³ l'«actio» del poeta «secundum quod fa-

²⁹⁰ Per quanto riguarda la ballata, le occorrenze interessanti si ritrovano in *VN* V, 16 «propuosi di fare una ballata [...] e feci poi questa ballata» e il già citato passo di *VN* V, 24 «però che la ballata non è altro che queste parole che io parlo», per quanto riguarda la canzone, si veda *VN* XX, 1 «E però propuosi di fare una canzone», *VN* XIV, 16 «E però ne dissi questa canzone» e *VN* XXII, 2 «dissi due stanze d'una canzone». *Concordanze delle Opere volgari e delle Opere latine di Dante Alighieri*, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Opera del Vocabolario Italiano, in *Le opere di Dante*, Roma, Polistampa, 2012.

²⁹¹ *Conv.* II XI, 2.

²⁹² Nella monografia *Ars Musica*, Sergio Ernesto Mainoldi analizza la struttura gerarchica delle discipline a partire dai concetti di *ars*, *scientia* e *disciplina*, fondamentali per l'elaborazione del sistema interdisciplinare che caratterizzò i *curricula studiorum* medievali. Sulla scorta di Agostino, la scienza del Medioevo prevedeva l'applicazione della *theoria* lungo l'intero percorso conoscitivo (finalizzato alla conoscenza di Dio), suddiviso in *artes liberales* e *artes mechanicae*, tra le quali «la musica racchiudeva in sé il sapere di tutte le discipline liberali, accogliendo i principî della scienza dei numeri [...], e della scienza delle proporzioni, riflettendo l'armonia del sistema celeste e riprendendo i principî del metro e del ritmo delle parole». E. S. MAINOLDI, *Ars Musica* cit., pp. 55-63. Cfr. C. FROVA, *La musica nell'insegnamento delle arti liberali* cit., pp. 377-388; AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De musica*, a cura di M. Bettetini, Milano, Rusconi, 1997, I IV, 7.

²⁹³ Richiamo le parole di Maria Sofia Lannutti riguardo alle caratteristiche formali e teoriche del componimento poetico: nel *De vulgari eloquentia* «all'inizio della sezione dedicata alla descrizione dell'*ars cantionis*, cioè delle strutture formali della canzone aulica, ritroviamo il concetto di casualità ("casu", "casualiter"), che abbiamo già incontrato in Antonio da Tempo ("accidentaliter") e nelle *Leys d'Amors* ("per avventura") e che è molto vicino all'*instinctum* boeziano. Esso viene contrapposto al concetto di *ars*, che non può prescindere dalla *scientia*». M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento* cit., p. 13. Come segnala di nuovo l'autrice, sono vari i riferimenti alla musica che si possono ritrovare nella *Summa* di Antonio da Tempo a proposito del sonetto, della ballata e del madrigale (ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* cit., pp. 8, 48-49, 70-71) e altrettanti sono i riferimenti alle prassi musicali riscontrabili nel più tardo volgarizzamento di GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithimi volgari: riproduzione fotografica del Cod. CCCXLIV della Biblioteca capitolare di Verona*, a cura di G. P. Caprettini, Verona, La Grafica, 1993, pp. 101-102, 127-128, 134-135). N. PIRROTTA, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in

bricatur ab autore suo» (*DVE* II VIII, 4) rimanda in primo luogo al processo di armonizzazione verbale e non secondariamente al *cantus* che, come già precedentemente esposto, partecipa alla natura dell'*oda* e, di conseguenza, alla conformazione della *modulatio*. Vi sono in realtà occorrenze ben distinte di “armonizzare” nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio* che paiono indispensabili per comprendere il significato di questa *armonia cantus*: «pexis [...] armonizanda per metra»²⁹⁴ e «parole armonizzate e canti» (*Conv.* II XIII, 23), due valenze piuttosto distinte, ma comuni alla definizione di «cantio» come «fabricatio verborum armonizatorum» (*DVE* II VIII, 5).²⁹⁵

Vista, dunque, la duplice e ben definita valenza di *armonia*, intesa come indispensabile componente della metrica e, allo stesso tempo, come «numero» delle parti della canzone «che pertiene alli musici»²⁹⁶ (cioè che rimane indispensabile per la *modulatio* e per il *cantus* inteso, come vedremo, come *modulatio vocis*), è agevolmente intuibile anche il sottile discernimento operato da Dante in *DVE* II VIII, 4 riguardo alla «cantio Petri»:

ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 90-102. Per quanto riguarda l'area francese e, in particolare, per quanto concerne il rapporto dei modelli poetici con le fonti trattatistiche, indispensabili sono gli studi di P. CANETTIERI, *I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema*, in *Actes du XXe Congrès international de Linguistique et Philologie romanes*, Zurich (6-11 avril 1992), a cura di G. Hilty, V, Basel - Tübingen, Francke, 1993, pp. 73-88 e G. GONFROY, *Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne*, in *Actes du XVIIIe Congrès international de Linguistique et Philologie romanes*, a cura di D. Kremer, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 121-133.

²⁹⁴ Si veda *DVE* II VIII, 7: «Quomodo autem pexis yrsuta huiusmodi sint armonizanda per metra, inferius instruendum relinquimus. Et que iam dicta sunt de fastigiositate vocabulorum ingenue discretionis sufficiant». Tavoni segnala la prima occorrenza di *metrum* con il significato di “verso”, diversamente dal generico *carmen*, «con specifico riferimento alla misura sillabica». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, pp. 1468-1469. Si invita, dunque, a confrontare la scelta lessicografica con la *derivatio* di Uguccione: «metrum dicitur quicquid mensura sillabarum perficitur ut in rithimis, et secundum quamlibet eius significationem competenter dicitur a metros, quia mensuris pedum vel sillabarum fit, idest mensurando sillbas longas et breves vel numerum sillabarum in constructione eius». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, II, a cura di E. Cecchini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, p. 764.

²⁹⁵ A tal proposito, Mirko Tavoni osserva che «la risposta alla domanda è in realtà già implicita in quanto precede», dunque, già l'opposizione tra il processo di “armonizzazione” e la *modulatio* dovrebbero aver chiarito la differente valenza tra i due lessemi. Di nuovo si rinvia a Uguccione: «modulor -aris, cantare dulciter», mentre l'armonizzazione è un procedimento quasi esclusivamente metrico. UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., a cura di E. Cecchini, II, pp. 782-783. La limitazione al “quasi” mi pare doverosa, vista la già citata presa di posizione dantesca riguardo al ruolo dei musici nella composizione poetica: la canzone «è sì grande [...] per lo numero delle sue parti, che si pertiene alli musici» (*Conv.* II XI, 9). Si veda lo studio di M. PAZZAGLIA, *Musica e metrica nel pensiero di Dante* cit., pp. 259-260.

²⁹⁶ DANTE ALIGHIERI, *ibid.*

Et quia prius agitur ipsa quam agat, magis, immo prorsus denominari videtur ab eo quod agitur, et est actio alicuius, quam ab eo quod agit in alios. Signum autem huius est quod nunquam dicimus «Haec est cantio Petri» eo quod ipsam proferat, sed eo quod fabricaverit illam.²⁹⁷

Benché per comprendere il passo appena trascritto sia necessario rimandare, insieme a tutta l'argomentazione riguardo all'*actio* e alla *passio*, alla tesi del Roncaglia sul "divorzio" tra poesia e musica,²⁹⁸ è interessante citare Enrico Fenzi, che nel commento al *De vulgari eloquentia* non nasconde la sua perplessità nei confronti di «proferat» per la canzone composta (*fabricata*) da Pietro: «Dante sfrutta la distinzione grammaticale tra senso attivo e passivo del fare del *cantare* del poeta un *fabricare*»,²⁹⁹ in modo da relegare la pura intonazione musicale alla *passio*.³⁰⁰ Proprio in concomitanza con la «contorsione» teorica e grammaticale intravista da Mirko Tavoni³⁰¹ la sostituzione di *Petrus cantat* con *Petrus proferat* nella «fabricatio verborum armonizatorum» non pare affatto casuale, soprattutto se si considera la valenza del *cantus* intrinseca nell'*ars cantionis*. Dunque, come vedremo, l'uso della terminologia afferente al *cantus* era tutt'altro che casuale, soprattutto nelle disquisizioni teoriche affrontate nel trattato sull'eloquenza del volgare.

Nel *De vulgari eloquentia* le cinque occorrenze di *cantus* sono infatti riferite in tre casi alla «cantus divisio»,³⁰² ossia alle consuetudini musicali relative all'intonazione melodica,³⁰³ e nei restanti due casi alla «cantus repetitio» vel «ingemi-

²⁹⁷ DVE, II VIII, 4.

²⁹⁸ «Indipendente e secondaria rispetto alla canzone (*actio*) è l'attualizzazione fruitiva (*passio*) [...] e che l'esecuzione sia cantata è una possibilità, non un obbligo, essendo ugualmente ammessa un'esecuzione soltanto declamata». A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia"* cit., p. 381.

²⁹⁹ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 201.

³⁰⁰ Per quanto riguarda la decisa superiorità dell'*actio*, già il Marigo fece riferimento a Tommaso d'Aquino (*Summa theologiae*, I q. 25, art. 1 resp.): «duplex est potentia: scilicet passiva, quae nullo modo est in Deo; et activa, quam oportet in Deo summe ponere». A. MARIGO, *Il testo critico del 'De vulgari eloquentia'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVI (1925), pp. 289-338.

³⁰¹ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, pp. 1472-3.

³⁰² Le tre occorrenze sono rispettivamente tratte da *De vulgari eloquentia* II IX, 4 «tota igitur scilicet ars cantionis circa tria videtur consistere: primo circa cantus divisionem», DVE II X, 6 «Satis hinc innotescere potest quomodo cantionis ars circa cantus divisionem consistat» e DVE II XI, 1 «Videtur nobis hec quam habitudinem dicimus maxima pars eius quod artis est. Hec etenim circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit». *Concordanze delle Opere volgari e delle Opere latine di Dante Alighieri*, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Opera del Vocabolario Italiano, in *Le opere di Dante*, Roma, Polistampa, 2012.

³⁰³ Per lo studio del rapporto tra musica e poesia, Maria Sofia Lannutti isola proprio la sezione del *De vulgari eloquentia* dedicata alla *cantus divisio* (DVE II X, 6), che spesso volte fu (ed è tutt'ora) oggetto di «diverse interpretazioni [...] che tendono a sminuire la reale portata dei riferimenti musicali in essa contenuti». M. S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica* cit., p. 148.

natio cantus»,³⁰⁴ con alcuni richiami al «carmen», che, come segnalato da Tavoni, dimostra essere un termine piuttosto generico,³⁰⁵ riscontrabile anche nella relativa *derivatio* uguccioniana: «carmen dicitur scriptum de aliquo delectabili cum metro». ³⁰⁶ Dal passo di Uguccione è possibile estrarre anche qualche ulteriore indizio riguardo al rapporto dei lemmi tra loro nel repertorio di vocaboli tecnici poetici e musicali familiari a Dante: «cantus», «oda» e, in aggiunta, anche «carmen».

Carmen etiam dicitur cantus cum metro, unde liber odarum intitultur liber carminum, idest cantuum, quia quelibet eius distinctio cantabilis est.³⁰⁷

La valenza di «carmen» è chiara fin dalla sincretisi tra *cantus* e metro che lo stesso lemma designa. Si tratta, cioè, di due componenti indispensabili per la composizione poetica che Uguccione riconduce al *De consolatione philosophiae*: «Carmina qui quondam studio florente peregi / flebilis heu maestos cogor inire modos»³⁰⁸ con uno spiccato riferimento alle capacità psicagogiche della musica, soprattutto in relazione ai germi di quella che sarà la fortunata teoria dell'*ethos* modale.³⁰⁹ Dunque, benché

³⁰⁴ Per quanto riguarda la *divisio cantus*, si vedano i passi di *DVE* II XI, 13 «asseramus pedes ab invicem necessario carminum et sillabarum equalitatem et habitudinem accipere, quia non aliter cantus repetitio fieri posset» e di *DVE* II XII, 9 «si pes trimeter primum et ultimum carmen endecasillabum habet et medium, hoc est secundum, eptasillabum, [et pes alter habeat secundum eptasillabum] et extrema endecasillaba; non aliter ingeminatio cantus fieri posset, ad quam pedes fiunt». *Concordanze* cit.

³⁰⁵ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, pp. 1468-1469.

³⁰⁶ Uguccione implementa la *derivatio* in oggetto (da *carpo*) con un riferimento a Boezio, *De consolatio Philosophiae* I, *carm.* I, 1: «Item a carpo hec Carmentis, idest dea carminum, et fuit mater Evandri, unde hoc carme; vel carmen dicitur quia qui illud canebant mente carere credebantur, vel dicitur a carpo -pis quia carptim pronuntietur, et dicitur carmen quicquid pedibus continetur; carmen etiam dicitur scriptum de aliquo delectabili cum metro, unde Boetius 'carmina qui quondam' et cetera». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 182.

³⁰⁷ UGUCCIONE DA PISA, *loc. cit.*

³⁰⁸ BOETHIUS, *De consolatione philosophiae, Opuscula theologica*, a cura di C. Moreschini, Monachii et Lipsiae, K. G. Saur, 2005, I, *carm.* I, 1.

³⁰⁹ Come si vedrà nelle successive sezioni, l'*ethos* della modalità dipendeva direttamente dalla struttura di ciascun modo, al quale erano associate capacità psicagogiche differenti. A. A. IANNUCCI, *Casella's Song* cit., p. 41. Per quanto riguarda la capacità emotiva della musica nel Medioevo, sono ad oggi sopraggiunte alcuni testimoni alquanto singolari; è il caso dei capitelli dell'Abbazia di Cluny, sui quali furono scolpite otto allegorie dei modi musicali. A fine Ottocento, de Montault comprese la stretta somiglianza tra queste iscrizioni e le caratteristiche che Guido d'Arezzo attribuì alla modalità; di conseguenza il primo modo fu definito «in modo historiae recto et tranquillus», il secondo «tristis», il terzo «anfractis saltibus delectetur», e i seguenti «blandus», «laetus», «voluptuosus», «garrulus» e «suavis». K. MEYER, *The Eight Gregorian Modes on th Cluny Capitals*, da «The Art Bulletin», XXXIV, 2 (1952), pp. 75-94; B. DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, I, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898, p. 308; GUIDO D'AREZZO, *Le Opere*, a cura di Angelo Rusconi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008. La fortuna di questo sistema, secondo il quale ciascun mo-

nella definizione uguccioniana il significato di *carmen* sia assolutamente generico, esso rimane connotato musicalmente sia per il riferimento all'oda, «latine dicitur laus; et oda cantus»,³¹⁰ sia per il riferimento al *cantus* (dal verbo *cantare*)³¹¹ che rimanda anche alla materia puramente metrica della composizione poetica. Il riferimento uguccioniano al *De consolatione philosophiae* chiarisce infine il significato musicale attribuito ai precedenti lessemi, soprattutto in virtù del riferimento ai «flebilis heu mestos [...] modos» accompagnati alla definizione di «carmen dicitur quia qui illud caneant mente carere credebantur».³¹² Le etimologie elaborate da Uguccione nelle *Derivationes* sono infatti indispensabili anche per comprendere il vocabolario tecnico utilizzato (e innovato) da Dante all'interno delle opere trattatistiche e poetiche,³¹³ non solo per quanto riguarda la terminologia musicale all'interno del *De vulgari eloquentia*, ma anche per le occorrenze contenute nella produzione lirica coeva, testimoniata, peraltro, anche da versi attribuiti a Cino da Pistoia e a Guido Cavalcanti.³¹⁴

Le composizioni in oggetto, importanti testimoni dell'utilizzo della terminologia *cant** nella seconda metà del Duecento, sono le rime *I son chiamata nova ballatetta* di Cino e *Fresca rosa novella, piacente primavera* di Guido, entrambe caratterizzate da varie declinazioni della tematica del cantare: «I son chiamata nova ballatella / che vegno a voi cantando / per contar-vi novella» nella prima, mentre «Fresca rosa novella, / per prata e per rivera / gaiamente cantando / vostro fin pregio mando a la verdura» e «tutto lo mondo canti» nella seconda. Da notare, soprattutto nel primo

due vantava di stimolare una delle corde emotive umane, fu tanto ampia che, ancora nel secolo XV, Adamo da Fulda ne riprese le basi. Cfr. D. SABAINO, «Gli diversi affetti, gli quali essa harmonia suole produrre»: ancora su teoria e prassi dell'*ethos* modale, in *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, a cura di A. Chegai, C. Luzzi, Lucca, LIM, 2006, pp. 155-202.

³¹⁰ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 862.

³¹¹ «CANO -nis cecini cantum verbum est polisenum; cano aliquando significat simpliciter cantare, sed aliquando divinare, ut ibi (Verg. *Aen.* VI, 76) 'ipsa cans oro', aliquando dicere [...] aliquando metrica describere, quomodo accipitur in principiis poetarum, et est poetarum sicut dicere est prosaicorum, et in duabus primis significationibus est neutrum, in aliis activum». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 165.

³¹² *Ibid.*, p. 182.

³¹³ Già ho avuto modo di annotare alcuni riferimenti bibliografici a riguardo. In particolare, ricordo G. SCHIZZEROTTO, *Uguccione da Pisa*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970 e A. SCHIAFFINI, *Poesis e poeta in Dante* cit.. Cfr. K. RIESSNER, *Die "Magnae Derivationes" des Uguccione da Pisa und ihre Bedeutung für die romanische Philologie*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1965; A. JACOMUZZI, *L'Imago al Cerchio e altri studi sulla «Divina Commedia»*, Milano, Franco Angeli, 1995, pp. 31-32.

³¹⁴ DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di D. De Robertis. Nell'ormai datato lavoro del 1912, D'Ancona aveva considerato le due rime dubbie, delle quali la ballata *I son chiamata nova ballatetta* avrebbe potuto essere coeva al secondo libro della *Vita Nova*. A. D'ANCONA, *Scritti danteschi*, Firenze, Sansoni, 1912, p. 282.

caso, che il riferimento alla ballata, di nuovo forma poetica *quae cantatur et coreizatur*,³¹⁵ qui nella variante diminutiva «ballatetta», è accompagnato da una distinzione tra l'atto del cantare e l'atto del «contar», cioè del raccontare, dunque tra la forma poetica in versi dotata dei differenti livelli di musicalità e il contenuto della «novella». Sono occorrenze che aiutano a comprendere sia il significato (talvolta scontato) dell'opposizione tra le voci verbali «dico/parlo», sia la diffusione del lessico con radice comune *cant** durante gli anni danteschi. Infatti questa primaria dimensione musicale soprassiede anche al criterio di scelta della terminologia che, nel *De vulgari eloquentia*, era affidata a uno scrutinio critico assolutamente razionale ben distante dal caso e dall'*instinctum*.³¹⁶

Vocabulorum quedam puerilia, quedam muliebria, quedam virilia, et horum quedam silvestria, quedam urbana; et eorum que urbana vocamus, quedam pexa et lubrica, quedam yrsuta et reburra sentimus.³¹⁷

Anche la scelta del lessico, per citare Alessandro Picchi, «sembra affidarsi unicamente alla *ratio*, proprio come per il *musicus* il quale lavorava matematicamente su rapporti e proporzioni precise»,³¹⁸ secondo un concetto estetico ripreso più o meno direttamente dalla *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino: «dicimus pulchra visibilia et pulchros sonos». ³¹⁹ Così, secondo il Marigo,³²⁰ Dante adatta alla poesia il

³¹⁵ Di nuovo rimando ad ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* cit., p. 117.

³¹⁶ Rimando di nuovo a M. S. LANNUTTI, «Ars», «Scientia» cit., pp. 13-16.

³¹⁷ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VII, 2, pp. 190-192.

³¹⁸ A. PICCHI, *La musicalità dantesca* cit., p. 158.

³¹⁹ Il riferimento Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I-II, q. 27, art. 1 non è l'unico. Lo stesso Marigo, seguito poi da più moderni commentatori fino a Enrico Fenzi (DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 192), rimanda a MATTEO DI VENDÔME, *Ars versificatoria*, in E. Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*, Librairie Honoré Champion, 1962, II II, p. 154, con la raccomandazione di un corretto *ornatus* per la *hirsuta aggregatio* (in seguito alla similitudine «a rebus materiatis, sicut de lana caprina et de panniculis inveteratus»). A. MARIGO, *Il De vulgari eloquentia ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto*, Firenze, Le Monnier, 1953. Come segnala Fenzi, Mengaldo aggiunge altri riscontri, tra cui DOMINICUS GUNDESSALINUS, *De divisione philosophiae*, a cura di L. Baur, Münster, Aschendorffschen, 1903, p. 24, e alcuni riferimenti al «pannosio carmine di Ennio secondo Alano di Lilla». Dante Alighieri, *loc. cit.* Infine, doveroso è il riferimento a Goffredo di Vinsauf: «per pexionem designamus ornatum, sicut cum dicitur “Verba habes perpexa”, id est ornata». GAUFRIDUS DE VINOSLAVO, *Documentum de modo et de art dictandi et versificandi*, in E. Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*, Librairie Honoré Champion, 1962, II 37, p. 286.

³²⁰ A. MARIGO, *Il De vulgari eloquentia* cit., pp. LXXVIII, 142. Anche lo stesso Picchi segnala un estratto particolarmente interessante dell'edizione: «la melodia anche se canti nel verso il canto che è nell'anima, non basta ad esprimere la complessa vita sentimentale», con l'evidente insistenza sulla molteplice valenza del «cantare». A. MARIGO, *Il De vulgari eloquentia* cit., pp. CXXIX-CXXX. A. PICCHI, *La musicalità dantesca* cit., pp. 158-60.

concetto della bellezza che la tradizione scolastica attribuiva alle arti e alla musica, variando e innovando i lemmi del vocabolario tecnico ogni qual volta si manifestasse una forma di sincretismo artistica tra le “arti del sermone” e la musica.³²¹

Se, tuttavia, la scelta dei vocaboli deve essere assolutamente ponderata e deve affidarsi alla *ratio* (*DVE* II VII, 2), alla luce di quanto fino a ora emerso e in vista dei lavori lessicografici coevi a Dante (Uguccione *in primis*) è impossibile prescindere dal *cantus* la manifestazione musicale che, rettamente intesa, comprende sia l'*armonizatio verborum*, sia l'effettiva intonazione del testo poetico. Per questa via, diventa chiara anche la scelta terminologica contenuta nel *De vulgari eloquentia* e nell'*Epistola* XIII: come già anticipato, la *modulatio* (intesa come *modulatio vocis*) fa riferimento alla *passio*, l'*oda*, dalle osservazioni del Pazzaglia,³²² è una «specie ben definita di *modulatio*» e dall'*Epistola* XIII apprendiamo che «oda est cantus».³²³ Se a questo si aggiunge anche la *Derivatio* di *carmen* già trascritta da Uguccione risulterà evidente la valenza musicale del *cantus* dipendente anche dalle implicazioni performative dell'unione di *metrum*, *rhythmus* e *modulatio/oda* (*modulatio* in senso generico e *oda* in senso specifico) nell'intero procedimento di produzione del testo poetico e del testo musicale (*actio*).³²⁴

D'altra parte, per comprendere l'origine e il significato di questo tipo di lemmi è indispensabile far riferimento anche alla tradizione latina medievale, dove la medesima definizione tratta da *carmen* torna lungo la tradizione esegetica al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, uno tra i più traditi trattati didascalici lungo tutto il Medioevo,³²⁵ nel quale all'*incipit* del primo libro con l'invocazione a

³²¹ «Dante guarda ancora al valore espressivo e musicale dei vocaboli e ne fa una scelta armonica che esclude sempre i caratteri opposti». A. PICCHI, *La musicalità dantesca* cit., p. 158. La «scelta armonica» potrebbe essere definita «scelta musicale», soprattutto nel caso la riconducessimo alla categoria della musicalità. Cfr. il sintetico saggio di L. MERLO, *Musica e musicalità nella 'Commedia' dantesca*, Milano, Comitato Premio Letterario di Milano, 1984.

³²² M. PAZZAGLIA, *Musica e metrica* cit., pp. 257-290: 259-260.

³²³ DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, in *Opere di Dante*, a cura della SDI, Roma, Polistampa, 2012, XIII, 28-29, pp. 598-599.

³²⁴ Nelle *Derivationes* questo processo è sintetizzato con l'associazione «cantus cum metro» unita alla «legitima pedum coniunctio». Così infatti Uguccione definisce il *metrum* nella *derivatio* di *metior*: «Item metrum dicitur legitima pedum coniunctio et secundum hoc metrum quandoque dicitur versus, quandoque quod constat ex duobus iambis. Item metrum dicitur quicquid mensura sillabarum perficitur un in rithimis, et secundum quamlibet eius significationem competenter dicitur a metros, quia mensuris pedum vel sillabarum fit, idest mensurando sillabas longas et breves vel numerum sillabarum in constructione eius». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 764.

³²⁵ Il *De nuptiis* ebbe una grande fortuna insieme alla trattatistica di Boezio, Cassiodoro e Isidoro, condividendo non pochi punti di contatto con questi trattati universali che, parimenti, ebbero una larghissima diffusione. Uno dei punti di forza dell'opera del Capella fu certamente il carattere diadascalico, con una precisa schematizzazione delle arti nei due gruppi del trivio e del quadrivio.

Venere («Tu quem psallentem thalamis, quem matre camena»)³²⁶ seguono chiose di rilievo, anche coeve a Dante, riguardo all'attributo «camena». Già Remigio di Auxerre aveva commentato «camena quasi canena», specificandone l'etimologia «a canendo, vel quasi canens melos»,³²⁷ ripreso e glossato dalla successiva tradizione fino ai tempi di Dante. Basti citare il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 51.17, f. 1r, membranaceo del secolo XIII,³²⁸ nel quale il *commentum* è ulteriormente ampliato, attingendo anche dalla chiosa di Bernardo Silvestre.³²⁹

Mater ymenei est venus quae cipis deorum in mixtura et camena quasi canena. [Id est] canens melos quia ab hoc miscetur delectatio nubencium vero sequitur pro sive conceptio que et sine concordia non habetur.

Questo commento anonimo testimonia la diffusione durante il secolo XIII a Firenze del fortunato approccio interdisciplinare che Marziano Capella aveva formalizzato e che, soprattutto per le questioni lessicografiche, attesta usi non affatto generici dei termini afferenti all'*ars cantus*; in particolare, riguardo a «canere», emerge

Cfr. W. H. STAHL, *To a Better Understanding of Martianus Capella*, «Speculum», XL, 1 (1965), pp. 102-115. Altra particolare rilettura del didascalismo è quella offerta da Relihan, secondo cui il successo di Marziano deriverebbe innanzi tutto dalla natura dell'impalcatura argomentativa, una sorta di «satira menippea» dell'enciclopedismo tradizionale. J. C. RELIHAN, *Martianus Capella, the Good Teacher*, «Pacific Coast Philology», XXII (1987), 1/2, pp. 59-70. Si veda anche l'introduzione al censimento del Leonardi: C. LEONARDI, *Introduzione*, in *I codici di Marziano Capella*, «Aevum», XXXIII (1959), pp. 443-489.

³²⁶ MARZIANO CAPELLA, *Le nozze di Filologia e Mercurio* cit., a cura di I. Ramelli, p. 2.

³²⁷ Curioso anche il seguito, riferito alle Muse: «et est generale nomen omnium Musarum bene canentium». REMIGIUS AUTISSIDORENSIS, *Commentum in Martianum Capella*, a cura di C. E. Lutz, in I. RAMELLI, *Tutti i commenti a Marziano Capella*, Milano, Bompiani, 2006, p. 868.

³²⁸ Cfr. C. LEONARDI, *I codici di Marziano Capella*, «Aevum», XXXIII (1959), pp. 443-489, «Aevum», XXXIV (1960), pp. 1, 99, 412-524.

³²⁹ Segue poi una curiosa giustapposizione delle nozze tra l'allievo e le discipline, già auspicata in avvio del commento: «Marcianus de nupciis mercurii et philologiae id est amor rationis tractaturus sub presencia Marciani fili sui imeneum invocat nupciarum persulem eique hoc epytalamnicum cantat metrum», con la tripartizione della musica operata da BOETHIUS, *De institutione musica* cit., pp. 188-189: «postquam hostendit eum preesse natura libros nupciis hominum sub de eius potestatem in mundanis nupciis helementorum sicque comenda[vit] eum a melica musica est dicta psallen[tem] tunc comendat a mundana quia consideratur in tribus, in motus stellarum, in variatione temporum, in complexionibus helementorum de quibus hic tangit». Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 51.17, f. 1r. La giustapposizione fu ripresa dal commento di Bernardo Silvestre: «Namque Hime-neus confederationis Greca interpretatio est. Hec autem universalis musica plures habet efficacias, quas huius dei officia intelligimus, quasque versus isti exprimunt [...] Dividitur autem musica in mundanam et humanam et instrumentalem». H. J. WESTRA, *The Commentary of Martianus Capella's «De nuptiis Philologiae et Mercurii» Attributed to Bernardus Silvestris*, in I. RAMELLI, *Tutti i commenti* cit., p. 1768. Per una sintesi riguardo alla costituzione dei concetti boeziani, si veda D. RESTANI, *La musica humana e Boezio: ipotesi sulla formazione di un concetto*, «Philomusica on-line», VII (2008), pp. 19-25.

una connotazione spiccatamente musicale (*canens melos*), riscontrabile anche nelle varianti coniugate in base alle necessità contestuali.

La questione lessicografica inerente al *cantus* e all'*ars* ad esso correlata trova alcune conferme anche nello studio delle occorrenze dei lessemi in oggetto nella tradizione lirica italiana dalle Origini al primo Trecento. Pare che vi sia, infatti, una netta preferenza per la terminologia legata al *cantus* proprio a partire dagli anni Novanta del Duecento e, in particolare, dai primi anni del Trecento, piuttosto che ai tradizionali usi di *dire* o *fare*.³³⁰ Nella produzione di Dante si riconosce un'evoluzione lessicale simile e già la *Vita Nova*, la giovanile composizione ancora debitrice a Guittone e ai primi stilnovisti, contiene sufficienti occorrenze declinate o coniugate di *cantus* o di *cantare*. Nella totalità dei casi, non si tratta consuetudini lessicali che testimoniano una forma di scissione tra poesia e musica, ma come vedremo anche nelle successive sezioni, forniscono molteplici indizi riguardo all'interesse dei poeti nei confronti della *scientia* e dell'*ars musica*.

Uno dei casi emblematici nei quali, sempre nel prosimetro giovanile, Dante dimostra il dualismo estremamente consapevole tra l'azione del dire e quella del cantare corrisponde con l'introduzione di *Ballata i' vo'*,³³¹ dove «la scusa mia, la qual tu cante» al verso terzo lascia intendere un uso poetico di «cante» che richiama l'articolazione sonora in intervalli e valori musicali richiesti da Amore nella sezione in prosa precedente: «ma falla adornare di soave armonia, nella quale io sarò tutte le volte che sarà mestiere» (*VN* V, 15).³³² Al *cantare* poetico nel contesto in rima si con-

³³⁰ Cito, in questo caso, gli accenni di Luca Zuliani riguardo all'evoluzione lessicale dei verbi *dire* e *cantare*. Vi sarebbe, infatti, una precisa differenziazione tra il *cantus* e il *dire/parlare* versi per rima, come attestato in Francesco Petrarca, *RVF* 304, 9-14, primo indizio di un ritorno alla tradizionale terminologia della recitazione, come testimoniato anche dalle prose latine, lungo i pochi passi che lo stesso Petrarca dedica alla poesia volgare. L. ZULIANI, *Poesia e musica nel Medioevo*, in *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 83-86. Basti pensare alla *Senile* V, 2 a Giovanni Boccaccio, dove Petrarca fa riferimento ai personaggi «vestiti [...] carminibus alienis» che *pronuntiant* versi, declamandoli con espressione e artificio. FRANCESCO PETRARCA, *Res Seniles. Libri I-IV*, a cura di S. Rizzo, Firenze, Le Lettere, 2006, V, 2.

³³¹ L'oggetto del *cantus*, a partire già dal tema della ripresa (che potrebbe addirsi a un congedo di canzone), richiama anche la *dulcedo* tipica di Beatrice, «mirabile donna» in *VN* IV, 3, e di Amore, «dolcissimo signore» in *VN* IV, 3. B. KUHN, *Beatrice und die anderen Engel* cit., pp. 87-90. Cfr. M. SANTAGATA, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 13-24.

³³² Il ragionamento è valido anche nel caso in cui per la ballata in oggetto non fosse stata realmente elaborata un'intonazione musicale, come suggeriscono Donato Pirovano e Marco Grimaldi. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova, Rime* cit., a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, p. 128. Più propensi al significato musicale di *armonia* sono Guglielmo Gorni e Luca Carlo Rossi nei relativi commenti. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di G. Gorni, p. 860; DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di L. C. Rossi, p. 52.

trappone il *fare* o il *dire* poesia (in questo caso, «fare una ballata», VN V, 16), come avviene nella prima parte della chiosa seguente dedicata alla tripartizione del componimento medesimo: «questa ballata in tre parti si divide; nella prima dico a' lei ov'ella vada» (VN V, 23).

Per sintetizzare le poche valenze terminologiche di *cantus* e derivati riscontrabili nella *Vita Nova*, nell'ipotizzabile e ideale opposizione tra “fare/dire” e “cantare”, è evidente come l'*actio* che Dante definirà «uno modo secundum quod fabricatur ab autore suo» (DVE II VII, 4) è assimilabile sia al «fare una ballata», sia alla «scusa mia, la qual tu cante» di *Ballata i' vo'*, mentre al secondo significato di *cantio* «alio modo secundum quod fabricata profertur [...] et sic est passio» non vi è riferimento alcuno.³³³ Dunque, lungo tutta la *Vita Nova*, l'unica differenza nell'impiego dei due significanti sarebbe riconducibile al contesto e alla struttura del prosimetro: “dire” e “fare” si addice alle parti in prosa e *cantare* è impiegabile nelle sezioni in versi, la cui esecuzione esclusivamente recitata è, come vedremo, discutibile.³³⁴ Si profila così un quadro terminologico ulteriormente complicato, che solo all'apparenza potrebbe

³³³ Come già scritto nelle sezioni precedenti, la *passio* è tale sia che venga compiuta dall'autore stesso, sia che venga demandata a terzi, con o senza intonazione musicale (Enrico Fenzi preferisce impiegare «melodia» per indicare la contesa “veste” musicale): «alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur sive non, sic est passio». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 4, pp. 198-200. Cfr. V. RUSSO, *Dolze sòno* cit., pp. 239-254.

³³⁴ Controllando i corpora della lirica italiana delle Origini, è possibile comprendere come questa scelta non dovette essere né consueta, né casuale; tra le occorrenze di “fare” (con significato generico), ben oltre 300 tra i testi datati tra il 1207 e il 1342, circa 600 sono attestate attorno alla fine del Duecento in particolare tra il 1296 e il 1303, proprio nel periodo nel quale fu utilizzato dall'Alighieri nella *Vita Nova* anche per indicare la prassi poetica non solo per quanto concerne sonetti e ballate (soprattutto riguardo al sonetto, varie sono le occorrenze di «dissi»), ma anche, in un sol caso, riguardo alla stanza di canzone: «e però anzi che io li desse questo soprascritto sonetto, dissi due stanzie d'una canzone» (DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di L. C. Rossi, XX, 2, p. 172), completato dall'occorrenza di «dire una canzone» in VN XX, 1. Si veda D'A. S. AVALLE, *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO), Milano, Ricciardi, 1992. L. LEONARDI, *Varianti, apparato, testo. La prospettiva ipertestuale delle 'Concordanze della lingua poetica italiana delle origini'*, in *Soluzioni informatiche e telematiche per la filologia*. Pavia, 30-31 marzo 2000, Università degli Studi di Pavia, 2000 (<http://studiumanistici.unipv.it/dipslamm/pubtel/Attiz2000/Leonardip.htm>). Tra i corpora, il più completo e meticolosamente composto è il già citato *LirIO. Corpus della lirica italiana delle Origini. Dagli inizi al 1400*, II, a cura di L. Leonardi, A. Decaria, P. Larson, G. Marrani, P. Squillaciotti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013. «Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato, e tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristizia, pensai di voler disfogarla con alquante parole dolorose» (VN XX, 1, p. 160). È curioso notare come anche nelle più recenti edizioni commentate non si dedichino molti approfondimenti “all'oscillazione terminologica” *dico-canto*.

apparire confuso fin dalle uniche tre occorrenze contenute nel prosimetro dantesco.³³⁵

Alla *Vita Nova* corrisponde, dunque, un netto cambiamento nell'uso della terminologia *cant**,³³⁶ confermata anche da alcune *Rime*, dal *Convivio* e dalla stagione matura della produzione dantesca. Già nel *corpus* lirico dei Siciliani era possibile rintracciare i germi delle scelte lessicali poc'anzi descritte, a partire dal lemma *cantilena*, utilizzato, come segnala Carapezza, sia come diminutivo di *cantio* (ad esempio in *DVE* II VIII, 8),³³⁷ sia per indicare l'elemento musicale, ossia quell'intonazione che Schulze ammette solamente per l'ambiguo genere della "canzonetta", una delle poche testimonianze certe, per citare Mengaldo, «di uno stretto e genetico legame con la musica».³³⁸ Proprio questa oscillazione semantica del termine *cantare* nel Duecen-

³³⁵ Cito, a tal proposito, le conclusioni di Alessandra Fiori riguardo alle apparenti confusioni nel lessico musicale medievale, in particolare nei confronti del binomio *musica*, intesa come scienza, e *sono*, inteso come atto pratico: «i nostri autori medievali non fanno alcuna confusione fra le due cose: siamo noi, casomai, a faticare a comprendere e ad accettare questa separazione». A. FIORI, *Discorsi sulla musica* cit., p. 102.

³³⁶ L'apparizione di Beatrice e la sua essenza assimilabile, secondo Marco Santagata, alle «divinità matematiche» è portatrice della nuova musicalità che sarà teorizzata nel *De vulgari eloquentia*. M. Santagata, M. SANTAGATA, *Amate e amanti* cit., pp. 13-24. Cfr. B. KUHN, *Beatrice und die anderen Engel* cit., pp. 87-90. In realtà, già Aurelio Roncaglia aveva trattato il problema legato all'ambiguità terminologica nella per la poesia provenzale, ma solo con il dibattito che coinvolse le eccezionali ricerche riguardo alle *Tracce di una tradizione sommersa* (il Codice Piacentino e la Carta Ravennate) il quadro complessivo riguardo alle prime testimonianze poetiche dotate di notazione musicale seguì strade ben più definite. Nella lunga recensione a più mani (e con più contributi) M. S. LANNUTTI, D. SABAINO, A. ROSSELL, *De nuptiis musicae et carminis* cit., pp. 369-403, Maria Sofia Lannutti e Daniele Sabaino segnalano, proprio a riguardo, che i tre punti fondanti del "divorzio" (il vuoto di testimonianze manoscritte profane; la diversa formazione degli autori, chierici in Occitania e giuristi alla corde federiciane; la rarità dei riferimenti alla musica nei componimenti lirici italiani rispetto a quelli provenzali) sono da considerarsi superati grazie a tre considerazioni: è necessario spostare l'attenzione al sistema dei generi e alle peculiarità di tradizione e produzione della lirica romanza, il vuoto di testimonianze musicali non è una prova a causa dell'opzionalità della notazione musicale e anche in Provenza, dopo la prima generazione di trovatori, i riferimenti alla musica diventano letterari e diminuiscono drasticamente. A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia"* cit.. Cfr. J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Halle, M. Niemeyer, 1989; P. GRETI, *La lirica italiana delle Origini tra scoperte e nuove edizioni*, in «Testo», XXXI (2010), pp. 125-147; M. S. LANNUTTI, *Intertestualità, imitazione* cit., pp. 3-28.

³³⁷ «Dicimus ergo quod cantio, in quantum per superexcellentiam dicitur, ut eos nos querimus, est equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio. [...] Quod autem dicimus 'tragica coniugatio' est quia, cum comice fiat hec coniugatio, cantilenam vocamus per diminutionem: de qua in quarto huius tractare intendimus». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di Enrico Fenzi, p. 204.

³³⁸ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. V. Mengaldo, pp. 201-203. Il conferimento di un'intonazione musicale al testo poetico siciliano appare, dalle ricerche di J. Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen* cit. riconducibile alla pratica del *contrafactum* e sempre nell'ambito metrico della "canzonetta" (p. 343), in un'ipotesi discordante con la tesi del "divorzio", quest'ultima già resa

to italiano, pur dimostrando una ben chiara sincretismo tra musica e poesia, è stata talvolta annoverata tra le prove capaci di confermare la valenza di *cantare* solo come «un'impronta lessicalizzata d'una situazione anteriore».³³⁹

Già dagli studi di Carapezza è tuttavia possibile comprendere come il numero dei casi in cui il termine *cantare* viene adoperato in riferimento all'io lirico sia relativamente basso già nel *corpus* lirico siciliano, con scarse e rare occorrenze diffuse in pochissime composizioni.³⁴⁰ Inoltre, sempre nei componimenti della Scuola, si nota un uso estremamente coerente della terminologia afferente al *cantus*: il termine *cantare* ricorre spesso riferito all'io poetico (soprattutto nei componimenti isometrici brevi), ma solo quando non si trovi inserito nei «contesti tipici della tradizione trovadorica»³⁴¹ e, talvolta, ricorre nelle strofe di congedo di canzone e nel genere della «canzonetta».³⁴² In realtà, non solo i Siciliani, ma anche Dante adotta questa famiglia di lemmi,³⁴³ amplificandone la portata innovativa soprattutto a partire dal *De vulgari eloquentia*.³⁴⁴ Procedendo nell'analisi, lo studio dei casi singoli rapportati con la dissamina delle frequenze lessicali nel repertorio della lirica italiana delle Origini offrirà

problematica dal f. 29v del codice Reina (Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. Frç 6771). F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato* cit., pp. 343-345. Per Contini, invece, i siciliani avviarono «il divorzio così italiano (e poi europeo) di alta poesia e di musica, che la collaborazione di un qualche 'magister Casella' (*sonum dedit*) a libretti più che mai autonomi sopraggiunge semmai perentoriamente a sancire». G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», XVI (1951), pp. 3-26, ristampato in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 176. La tesi di Contini, però, «lascia vedere la preoccupazione di allontanare dall'alta poesia di Dante o da quella di Petrarca ogni sospetta compromissione con la musica». N. PIRROTTA, *I poeti siciliani* cit., p. 6. Riguardo all'accezione prettamente musicale di *sonum*, si veda N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 291-305: 303-304.

³³⁹ A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio"* cit., p. 180.

³⁴⁰ Tra esse, si ricordano nel *Canzoniere* di Rinaldo d'Aquino e in *Morte, perché m'hai fatto sì gran guerra* di Giacomino Pugliese. F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato* cit., p. 328.

³⁴¹ F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato* cit., p. 339. Nel *corpus* della Scuola, *cantare* con accezione musicale e sonora è riscontrabile soprattutto nei contesti in cui ci si riferisce al canto del cigno o al canto delle sirene. *Ibid.*, p. 340.

³⁴² «Le prime attestazioni letterarie in volgare del diminutivo "canzonetta" si trovano appunto nella lirica dei poeti Siciliani. Vagliando le occorrenze del termine [...] si evince che esso non dovette designare una forma prosodica distinta dalla canzone eterometrica, ma caso mai una sua caratterizzazione stilistica e tematica tendenzialmente 'mediocre'» F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato* cit., p. 332. Una delle più famose occorrenze del termine è, forse, quella attestata al verso 55 di *Meravigliosamente* di Jacopo da Lentini: «Canzonetta novella, / va' canta nuova cosa». GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, a cura di R. Antonelli, in *I poeti della scuola siciliana I*, Milano, Mondadori, 2008.

³⁴³ Per la diffusione della terminologia *cant** si veda anche V. TAMBURRI, *L'origine del canto* cit., pp. 173-86.

³⁴⁴ Dante stesso ne dà prova in *Purg.* XXIV, 55-57: «il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'io odo!». DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di G. Vandelli, p. 513.

alcuni strumenti ulteriori che permetteranno di comprendere il valore semantico e musicale del lemma *cantus*, essenzialmente sostanziato nella *modulatio*, nonché riferito anche all'*actio* poetica e non solo sulla ricezione finale, «sic est passio» (*DVE* II VIII, 4).³⁴⁵

Nella lirica italiana dalle Origini fino al tempo di Dante è infatti riconoscibile una particolare evoluzione delle preferenze lessicali atte a designare l'atto del comporre poetico; in particolare, i principali termini riconducibili al *cantus* (soprattutto *canto* inteso sia come sostantivo, sia come verbo e i rispettivi derivati) si diffondono nel repertorio lirico delle Origini a partire circa dalla seconda metà del secolo XIII, per registrare la massima diffusione lungo i primissimi anni del secolo successivo. Passando, cioè, al livello dell'analisi numerica e statistica che troverà sufficienti chiarimenti e schematizzazioni nella sezione seguente, tra le numerose occorrenze di *canto* contenute nel *corpus* della lirica italiana dalle Origini al 1400³⁴⁶ è immediatamente evidente il grande ampliamento nell'uso del termine tra la metà del secolo e gli anni Venti del Trecento, insieme all'ampio ventaglio di vocaboli derivati dalla voce verbale "cantare".

La variazione nelle preferenze terminologiche in oggetto è evidente anche controllando le occorrenze nelle opere dantesche, dove, già in alcune *Rime* e soprattutto nel *Convivio*, sono chiarissimi i riferimenti *cantus* e al lemmario ad esso relativo, fino al citato passo di *Conv.* II XI, 2, forse la più emblematica prova riguardo alla nuova terminologia, riguardo, non per caso, alla «canzone 'tornata'»: ³⁴⁷ «cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse». ³⁴⁸ I riferimenti alla *modulatio* (che,

³⁴⁵ Rimando anche a M. S. LANNUTTI, «Ars», «scientia» cit., p. 24.

³⁴⁶ *LirIO. Corpus della lirica italiana delle Origini* cit.

³⁴⁷ «Dante si serve del congedo di una stanza rifacendosi direttamente ai siciliani e ai toscani [...] in *Donne ch'avete* e in *Amor che ne la mente*; più di frequente usa il congedo metricamente coincidente con la sirma». I. BALDELLI, *Congedo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Baldelli segnala anche l'utilizzo dei tre tipi di congedo (quello "siciliano", quello "toscano" e quello «divergente dall'ordine delle canzoni») «non pare proceda secono uno svolgimento cronologico». I. BALDELLI, *Congedo* cit. Cfr. L. BIADENE, *La forma metrica del commiato nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV*, in *Miscellanea di filologia e linguistica in memoria di N. Caix e U. A. Canetto*, Firenze, Le Monnier, 1886; D. FERRARI, *L'arte del dire*, Milano, Hoepli, 1928, p. 100. Dunque, in accordo con G. Fioravanti, lo stile della canzone con congedo sarebbe, nello specifico caso italiano del periodo di Dante, una commistione di differenti prassi poetiche e, in un certo senso, musicali. Cfr. *Tornata*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Il caso della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* è ancor più emblematico in vista dell'episodio "musicale" di *Purg.* II, nel quale l'intonazione di Casella «trae a sé gli spiriti» (*Conv.* II XIII, 20-24) purganti. I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione* cit., pp. 535-555.

³⁴⁸ A tal proposito, rimando al commento di Gianfranco Fioravanti: DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, pp. 294-295.

nello specifico dantesco, è più chiaramente *cantus*) emergono chiaramente dal prosieguo del passo:³⁴⁹

Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciò che altri se n'accorgesse, rade volte la puosi coll'ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario; ma fecila quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire.³⁵⁰

Dante ammette di aver «rade volte» costruito il congedo con «lo numero delle parti [...] che si pertiene alli musici» (*Conv.* II XI, 9) e, al tempo stesso, dichiara di aver sempre tenuto a mente la proporzionalità (il *numerus* e le relative implicazioni) che rende il testo in versi “musicabile” durante l’atto di composizione poetica (la *fabricatio verborum* di *DVE* II VIII, 5) e, in particolar modo, durante l’ultima fase di composizione: «ciascuno buon fabricatore, nel fine del suo lavoro, quello nobilitare e abbellire dee in quanto puote»,³⁵¹ affinché il novello componimento, come già risultava chiaro dal sonetto a Lippo, potesse dipartire «più celebre e più prezioso». ³⁵² Si tratta, cioè, dell’aggiunta di un’intonazione che favorisce la percezione e la diffusione del testo poetico,³⁵³ così come lo stesso Dante conferma sia nella manifesta volon-

³⁴⁹ La “musicalità” risulta già presente nella «*fabricatio verborum armonizatorum*» (*DVE* II VIII, 5), come segnala Baldelli, anche nel canto di Casella: non solo la musica dispone di strumenti psicagogici non indifferenti, ma anche i versi poetici stessi che contengono la descrizione dell’incontro ne riflettono l’armonia; attraverso il sapiente uso dell’allitterazione, del chiasmo e della rima, Dante ripropone la musicalità del “cominciamento” di *Amor che ne la mente mi ragiona* in *Purg.* II, 113-117. «Il tutto musicalmente riecheggia i due piedi, di due quartine, della prima stanza della canzone [...], la ripetizione del cui primo verso è come l’avvio dell’ampio riecheggiamento». I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione* cit., pp. 540-541. Cfr. P. BESUTTI, *Il trecento italiano* cit., pp. 83-97; F. COASSIN, *L’ideale della “armonia”* cit., pp. 33-34.

³⁵⁰ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, II XI, 2, p. 294.

³⁵¹ DANTE ALIGHIERI, *ibid.*, IV XXX, 2, p. 802.

³⁵² DANTE ALIGHIERI, *ibid.* Curioso e forse scontato è il richiamo tra il passo in oggetto del *Convivio* e *Se Lippo amico se’ tu che mi leggi* (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in *Opere*, I, Milano, Mondadori, 2011, p. 123). Nel sonetto doppio all’amico musico, dove Dante «chiede un accompagnamento musicale» (L. SEBASTIO, *Lettura di una rima dantesca: «Se Lippo amico se’ tu che mi leggi»*, in *Dante in Lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 171-194: 171), è riscontrabile il medesimo tema del coronamento finale della poesia, già però strutturata per assecondare le più perfette norme armoniche dell’«*habitus partium*» già spiegata in *DVE* II IX, 4, necessaria per la realizzazione dell’intonazione musicale. M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», XLIV (2011), p. 57. «Lo qual ti guido esta pulcella nuda [...] perch’ella non ha vesta in che si chiuda: / e priego il gentil cor che ‘n te riposa / che la rivesta e tegna per druda, / sì che sia conosciuda / e possa andar là ‘vunque è disiosa» (DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, p. 123) dimostra certe chiare affinità con i precetti di *Conv.* IV XXX, 2.

³⁵³ M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit., p. 62. Riguardo alle prassi musicali associate alla lirica dantesca, segnalo qui una sezione tratta dallo storico saggio di Marrocco: «i do imply that in the thirteenth and fourteenth centuries the canzone as well as the sonnet were strictly poetic art-

tà di “impreziosire” il testo in versi (*Conv.* IV xxx, 2), sia nel duplice compito della «vesta» musicale in *Se Lippo amico se’ tu che mi leggi*: la diffusione del testo poetico, «sì che sia conosciuda», e il miglioramento delle capacità espressive ad esso conferite, affinché «possa andar là ’vunque è disiosa».³⁵⁴

L’intonazione, per la quale è necessario «lo numero» delle parti del sermone, arricchisce il testo poetico anche di significati estetici profondi, radicati nell’idea stessa di bellezza, di armonia e di dolcezza, che non può essere «in altro trasmutata» senza rompere il «legame musaico» (musicale e armonico, oltre che poetico)³⁵⁵ che lega le parole:

Nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia [...] E questa è la cagione per che i versi del *Salterio* sono senza dolcezza di musica e d’armonia: ché essi furono trasmutati d’ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno.³⁵⁶

Dunque, come per i Salmi, l’armonia costitutiva della poesia come «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 2) potrebbe essere completamente compromessa da un’impropria «trasmutazione» o traduzione. In questo caso, inoltre, il legame musaico, secondo l’etimologia uguccioniana,³⁵⁷ fa chiaro riferimento anche alla musica, oltre che alla poesia, richiamata da Dante anche nel paragrafo immedia-

forms not conceived or intended for a musical setting». T. W. MARROCCO, *The enigma of the Canzone* cit., p. 709. Infatti, continua l’autore, tra gli usi musicali del tempo «it appears very unlikely» che la canzone di Dante potesse essere stata musicata e arricchita da melismi e *hoquetus*, anche in vista della *Theoria* di Johannes da Grocheo, nella quale non è riservato spazio alla canzone. *Ibid.*, p. 710. Cfr. V. RUSSO, *Dolze sòno* cit., pp. 239-254.

³⁵⁴ DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, p. 123.

³⁵⁵ Nel recente commento di Fioravanti sono sintetizzate le due “tendenze interpretative” di questo passo, che «è stato inteso da alcuni commentatori come indicativo della struttura del verso, legame poetico (“musaico” da “musa”, “poesia”), da altri come indicativo della armonia musicale (in questo caso «musaico» da “musica”)». DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, p. 146. Comunque sia, secondo Fioravanti, «è stato fatto osservare che i due significati non sono esclusivi l’uno dell’altro: almeno per le ballate e le canzoni, versi e musica sono per Dante, come per i suoi contemporanei, strettamente uniti, almeno in linea teorica». *Ibid.*, p. 146. Da segnalare la particolare riserva dell’autore, chiara dall’ultima asserzione, dichiarata «almeno in linea teorica», dunque, solo (o quasi esclusivamente) sulla base delle indicazioni di *DVE* II IV, 2: «nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 163. Cfr. C. RAIMO, *Fictio retorica musicaque poita* cit., pp. 43-52.

³⁵⁶ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, I VII, 14, p. 146.

³⁵⁷ «Item a hec musica -ce, quedam ars de septem liberalibus, dicta a moys». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., pp. 784-785. La tradizione etimologica citata da Uguccione risente delle teorizzazioni precedenti, tra le quali potrebbe rientrare anche il *De musica* Johannes Afflighemensis (sec. XI): «Alii musicam quasi modusicam a modulatione, alii quasi moysicam ab aqua, quae moys dicitur, appellatam opinantur. Alii musicam quasi mundicam a mundi id est coeli cantu dictam putant». JOHANNES AFFLIGHEMENSIS, *De musica cum tonario* cit., p. 55.

tamente seguente: «senza dolcezza di musica e d'armonia», nel quale sono citate due delle componenti essenziali proprio per la composizione poetica: «lo numero che alla nota è necessario» di *Conv.* II v, 13 e l'*harmonia* proporzionale tipica dell'«habitudinem partium» della canzone (*DVE* II IX, 4). Entrambi i significati sono strettamente relati non solo in vista degli usi ritmico-musicali del primo Trecento,³⁵⁸ ma anche a causa della «bella relazione» (*Conv.* II XIII, 20) che contraddistingue l'intero procedimento compositivo, riguardo al quale Dante offre alcuni spunti proprio nel *Convivio*:

Quella cosa dice l'uomo essere bella, cui le parti debitamente si rispondono, per che della loro armonia resulta piacimento. Onde pare l'uomo essere bello, quando le sue membra debitamente si rispondono; e dicemo bello lo canto, quando le voci di quello, secondo [l'] debito dell'arte, sono intra sé rispondenti.³⁵⁹

Il passo in oggetto, oltre a fornire alcune indicazioni riguardo alla percezione anche filosofica del testo musicale che «secondo [l'] debito dell'arte» rispecchia gli ideali di bellezza basati sulla simmetria e sulla corretta rispondenza delle parti,³⁶⁰ anticipa le riflessioni riguardo all'*ars* che saranno formalizzate nel *De vulgari eloquentia*.³⁶¹ Dunque, l'armonizzazione del testo con la «nota»³⁶² riconducibile all'«habitudinem

³⁵⁸ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, p. 146. Cfr. M. MARTI, *Dolcezza di memorie ed assoluto etico nel canto di Casella (Purg. II)*, in *Studi su Dante*, Lecce, Congedo, 1984, pp. 81-99.

³⁵⁹ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, II v, 13, p. 134.

³⁶⁰ Gianfranco Fioravanti riconduce la percezione estetica e filosofica dantesca «sicuramente» ad «ascendenze agostiniane». Inoltre «La definizione del bello come simmetria ed armonia delle parti ha sicuramente ascendenze agostiniane [...] e, nel caso specifico dell'uomo, ciceroniane. Essa peraltro era condivisa dagli autori medievali cui Dante fa riferimento». DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, p. 134. Il commentatore aggiunge poi, proprio riguardo alla «dimensione sonora» del canto di *Conv.* I v, 13, uno sfuggente rimando alla prassi dell'*organum*: «Per quanto riguarda l'affermazione secondo cui per far bello un canto le voci devono essere tra loro in rapporti stabiliti dalla teoria musicale [...], bisogna ricordare che al tempo di Dante erano diffuse, almeno nella musica sacra, forme di polifonia come gli *organa*, in cui una voce teneva un canto fermo mentre un'altra voce eseguiva variazioni melismatiche (cfr. *Par.* VIII 17-8)». *Ibid.*, p. 135. Riguardo alle possibili manifestazioni musicali della *Commedia*, vari sono i problemi, soprattutto in relazione alle questioni lessicografiche circa le prassi liturgiche. Cfr. R. MONTEROSSO, *Organo* cit.; N. PIRROTTA, *Dante Musicus* cit., pp. 245-250. Drusi considera praticamente chiusa la questione lessicale riguardo agli organi danteschi, precludendo ogni possibile riferimento alla polifonia. R. DRUSI, *Musica polifonica nella Commedia* cit., pp. 25-41.

³⁶¹ Richiamo nuovamente lo studio di Maria Sofia Lannutti riguardo all'opposizione tra *ars* e *instinctum*. M. S. LANNUTTI, «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*» cit., pp. 2-7. Il particolare concetto di *ars* torna anche nei trattati più svariati, non solo musicali, ma anche ritmici e metrici raccolti da G. MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, in *Memorie del Reale Istituto di Scienze e Lettere*, XX, Bologna, 1899. Cfr. D'A. S. AVALLE, *Dalla metrica alla ritmica* cit., pp. 391-476.

³⁶² DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, II XI, 2, p. 294. Come scrive Alessandra Fiori, il termine *nota* offre un esempio di significante al quale sono attribuiti molteplici signi-

partium»³⁶³ di *DVE* II IX, 4 risente immediatamente del concetto di «congruentia partium» elaborato da Agostino nelle *Epistulae* e nel *De civitate Dei*³⁶⁴ e che era stato riecheggiato, tra gli altri, da Alberto Magno e da Tommaso d'Aquino.³⁶⁵

Inoltre, proprio l'«habitus partium» è preceduta dalla «cantus divisio», la cui valenza ritmica e musicale è esplicata nei paragrafi seguenti:

Quare sic colligere possumus ex predictis diffinientes et dicere stantiam esse sub certo cantu et habitudine limitata carminum et sillabarum compagem.³⁶⁶

La natura del *cantus* regge l'intera struttura della stanza in base alla natura stessa di *modulatio* che, come scrive Tavoni, «la stanza [...] è disposta ad accogliere».³⁶⁷ In realtà, proprio di *modulatio* scrive Dante, e ciò risulta ancor più chiaro soprattutto

ficati a seconda dei contesti, dei quali abbiamo notizia anche grazie alla tradizione esegetica successiva: a riguardo, Benvenuto da Imola chiosò «notan idest canunt» e Francesco da Buti «notare è nel canto seguitare le note; cioè li segni del canto, che si fanno nel libro del canto» (*Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di C. Giannini, Pisa, F.lli Nistri, 1858-1862), in accordo anche con il commento landiniano. A. FIORI, *Discorsi sulla musica* cit., p. 74.

³⁶³ In realtà, riguardo alla perfetta armonizzazione tra struttura poetica della stanza, determinata dalla lunghezza dei versi e dall'ordine delle rime, e struttura musicale, pare che Dante abbia semplificato la questione. F. DELLA SETA, *Parole in musica* cit., 544-560. Basti pensare alla canzone *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn, con una stanza divisa in piedi e volte ma con una melodia composta sulla base dell'«oda continua».

³⁶⁴ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, p. 134. Tra le opere agostiniane riecheggiate da Dante, vi è il passo dell'*Epistola* III, 4: «Unde constamus? Ex animo et corpore. Quid horum melius? Videlicet animus. Quid laudatur in corpore? Nihil aliud video quam pulchritudinem. Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate» e del *De civitate Dei* XXII, 19: «Ergone non poterit quasque deformitates humanorum corporum, non modo usitatas, verum etiam raras atque monstrosas, quae huic miserae vitae congruunt, abhorrent autem ab illa futura felicitate sanctorum, sic auferre ac perdere, ut quascumque earum faciunt etsi naturalia, tamen indecora excrementa substantiae corporalis, nulla eius deminutione tolluntur?». AUGUSTINUS HIP-PONENSIS, *Epistulae I-LV*, a cura di K. D. Daur, Turnhout, Brepols, 2004, p. 8; ID., *De civitate Dei*, a cura di B. Dombart e A. Kalb, Turnhout, Brepols, 1995, p. 838.

³⁶⁵ Gianfranco Fioravanti segnala: «est pulchritudo in proportionem commensurationis membrorum adinvicem» (ALBERTUS MAGNUS, *Physica*, a cura di P. Hossfeld, Aschendorff, Monasterii Westfalorum, 1987, VII, tr. I, cap. 7, p. 531) e «nam in debita commensuratione partium pulchritudo consistit» (THOMA AQUINATIS, *In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio*, a cura di Fr. R. Spiazzi, Torino, Marietti, 1964, I, lectio 13, n. 159).

³⁶⁶ *DVE* II IX, 6.

³⁶⁷ «Sub certo cantu et habitudine limitata' [...] è soprattutto impeccabile come significato. I due elementi retti da *sub*, paralleli e anzi strettamente affini, che definiscono la struttura della stanza, sono la determinata melodia che essa, come si dirà in X, 2, è disposta ad accogliere, e la determinata disposizione delle parti, che è precisamente ciò che rende compatibile il testo con la melodia». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, pp. 1488-1489. Cfr. D. BIGONGIARI, *Notes on the Text of Dante*, in ID., *Essays on Dante and Medieval Culture. Critical Studies of the Thought and Texts of Dante, St. Augustine, St. Thomas Aquinas, Marsilius of Padua and other Medieval Subjects*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 33-63: 46-7.

confrontando il passo in oggetto con *Conv.* II XI, 2, dove il già citato «numero che alla nota è necessario» è descritto come principale punto di incontro tra testo poetico e intonazione musicale. Dunque, tra le principali terminologie afferenti alla sfera ritmico-musicale sono riconoscibili il *carmen*, che già Uguccione aveva definito «cantus cum metro»³⁶⁸ e che Dante affianca alla «sillabarum compago», e il *cantus*, di nuovo sostanziato dalla *modulatio*, di conseguenza riferito anche all'intonazione musicale. Questo pare ancor più chiaro, come già scritto poc'anzi, nella stretta relazione che si delinea tra l'«habitus partium» (*DVE* II IX, 4), l'«habitus limitata carminum» (*DVE* II IX, 6) e «lo numero che si pertiene alli musici», riecheggiato in *Conv.* II XI, 2, inteso come procedimento «alla nota necessario» dipendente dall'armonica rispondenza delle parti «per che della loro armonia resulta piacimento».³⁶⁹

L'assoluta non esclusione della corrispondenza tra la «cantus divisio» e i dettami dell'arte musicale in *Conv.* II XI è un'ulteriore conferma della predominante diffusione delle norme appartenenti alla disciplina musicale nell'arte poetica tra gli ultimi anni del Duecento e i primi del Trecento, il cui uso consapevole nel lessico tecnico adottato per la poesia è di decisiva importanza (basti pensare ai lemmi con cui Dante designa la *forma tractatus* della *Commedia*). Questi «echi musicali che si sentono al livello della "forma"», per citare Zygmunt Baranski,³⁷⁰ soprattutto nella terminologia *canto* e *cantica/canzon*, furono tanto innovativi e «tutt'altro che trasparenti»³⁷¹ che la maggior parte dei commentatori del secolo XIV si rifiutarono di riproporli, denaturando l'estrema originalità terminologica e formale della *Commedia*.³⁷²

³⁶⁸ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 182. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, pp. 1468-1469.

³⁶⁹ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, II V, 13, p. 134. Il medesimo concetto, evidente nella distinzione tra *cantus* e *sonus* che vedremo più avanti, si esplicita anche nella trattatistica coeva. Basti pensare all'adespoto *Capitulum de vocibus applicatis verbis* dove i termini *cantus* e *sonus* sono connotati in modo univoco. M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali* cit., p. 22. Cfr. O. HUCK, *Die Musik Des Fruhen Trecento*, Hildesheim, Olms, 2005, p. 17.

³⁷⁰ Z. G. BARANSKI, «*Tu numeris elementa ligas*» cit., p. 91.

³⁷¹ «Il termine ormai tecnicizzato delle sue suddivisioni è *Cantica*, conforme al *Purgatorio* («le carte / ordite a questa cantica seconda») e soprattutto alla sede teorica dell'epistola a Cangrande: termine di etimo ancora tutt'altro che trasparente» soprattutto se lo si volesse collegare al «misterioso» *cantiga* iberico. G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, CCCLXII (1965) VII 1, p. 18-37, ristampato in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 113-142: 124. Risulta testimone più antico di questo uso terminologico solamente il latino ecclesiastico *cantica* per indicare il «libro dei cantici».

³⁷² «Non può non colpire il fatto che la maggioranza dei commentatori trecenteschi si rifiuta di adoperare i termini scelti da Dante per denominare le strutture chiave del suo poema» (Z. BARANSKI, «*Tu numeris elementa*» cit., p. 91), preferendo le più classiche terminologie *liber/libro*, *pars/parte* e *capitulum/capitolo*. Già dalle prime chiose alla *Commedia* è possibile riscontrare questo fenomeno; ad esempio, riguardo a *Inf.* XX, 3, così scrissero Benvenuto da Imola «canto, idest [...] capitulo, quia

Uno forse dei passi danteschi più emblematici per comprendere questa innovativa scelta lessicale per connotare la struttura del poema si ritrova in *Inf.* XX, durante l'apertura del canto:

Di nova materia mi conven far versi
e dar materia al ventesimo canto
della prima canzon, ch'è de' sommersi.³⁷³

L'interessante accostamento dei termini «canto» e «canzon», che all'unanimità i commentatori hanno ricondotto alla *forma tractatus*, dunque ai *canti* e alle *cantiche*, è «una prima spia dell'originalità della *Commedia*»,³⁷⁴ un'opera che non avrebbe potuto adeguarsi alla nomenclatura tradizionale a causa, anzitutto, del suo intento universalistico.³⁷⁵ Per questa via, come segnala lo stesso Baranski, attraverso il dualismo *cantica/canzone* Dante propone un'eccezionale riflessione riguardo alle dinamiche meta-letterarie secolari e bibliche, con una chiara ripresa del lessico musicale al quale affida anche la più alta connotazione dell'*auctor* divino,³⁷⁶ già descritto da Agostino co-

omnia capitula appellantur cantus» e l'Anonimo Fiorentino «DELLA PRIMA CANZON, Ciò è del primo libro, il quale è intitolato Inferno». BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigheri Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum curante Jacobo Philippo Lacaita, Florentiae, G. Barbèra, 1837; P. FANFANI, *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino* cit., ad loc.

³⁷³ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di G. Vandelli, p. 158.

³⁷⁴ Z. BARANSKI, «*Tu numeris elementa*» cit., p. 91; ID., *The Poetics of Meter* cit., pp. 3-41.

³⁷⁵ Il passo si innesta, tra l'altro, proprio nella seconda metà della prima Cantica, luogo primario della verità sacrale del poema. «Dove le ombre saranno pur trattate come “cosa calda” (*Purg.* XXI, 136), e l'apparizione di Gerione, a metà della cantica infernale (XVI 130-6), avrà il sigillo di una verità ancorata ad un genere letterario già sacro: “per le note di questa comedia, lettore, ti giuro” (vv. 127-8)». DANTE ALIGHIERI, *Epistole* cit., a cura di C. Villa, p. 1575.

³⁷⁶ Z. BARANSKI, «*Tu numeris elementa*» cit., p. 92. Baranski mette mirabilmente in relazione le due fonti primarie per la musica dantesca: Agostino e Boezio. Cfr. A. A. IANNUCCI, *Musica e ordine nella “Divina Commedia”* cit., pp. 87-111. L'*auctor* supremo fu inteso come ineffabile musicista già nelle *Epistole* agostiniane: «aptum fuit primis temporibus sacrificium quod praeceperat Deus, nunc vero non ita est. Aliud enim praecepit quod huic temporis aptum esset, qui multo magis quam homo novit quid cuique temporis accommodare adhibeatur; quid quando impertiat, addat, auferat, detrahat, augeat, minuatve, immutabilis mutabilium, sicut creator, ita moderator, donec universi saeculi pulchritudo, cuius particulae sunt quae suis quibusque temporibus aptae sunt, velut magnum carmen cuiusdam ineffabilis modulantis excurrat, atque inde transeant in aeternam contemplationem speciei qui Deum rite colunt, etiam cum tempus est fidei». AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Epistolae*, a cura di A. Goldbacher, in *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, XLIV, Vindobonae, 1904, CXXXVIII, 1, 5. Boezio attribuì a Dio la capacità di *numeri ligare*, in una prospettiva capace però di contemplare la musica anche come armonia del cosmo: «Tu numeris elementa ligas, ut frigora flammis, / arida conveniant liquidis, ne purior ignis / evolet aut mersas deducant pondera terras». BOETHIUS, *De consolatione philosophiae* cit., a cura di C. Moreschini, IX, 10.

me «ineffabilis modulator»,³⁷⁷ con l'accezione di *modulatio* più volte citata e ripresa in *DVE* II VIII, 5.³⁷⁸

Per questo proposito, all'interno degli innumerevoli commenti al poema dantesco pare provvidenziale la chiosa del Tommaseo ai versi poc'anzi trascritti, tratti da *Inf.* XX: «Canzon: [...] *cantica cantionum*»,³⁷⁹ con l'esplicito riferimento al Salmo 136 «laeti canite nobis de canticis Sion; quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena» e alla sezione dedicata all'*ars cantionis* del *De vulgari eloquentia*. La scelta di affiancare la forma della *cantio* alla *cantica* diventa una peculiarità della *Commedia* già dalla stessa definizione di genere studiata da Claudia Villa: «comoedia laus in canticis dicta».³⁸⁰ Questa definizione, che dovette originarsi a partire dal commento di Gregorio Magno al *Cantico dei Cantici*,³⁸¹ chiarisce ulteriormente anche il valore della scelta “di genere” operata da Dante, che scelse così di unire poesia e musica già attraverso il lessico scelto per le sezioni del poema.³⁸²

³⁷⁷ AUGUSTINUS, *loc. cit.*

³⁷⁸ Proprio a causa di questi continui rimandi, già il passo di *Inf.* XX che inaugura l'uso terminologico in oggetto «has more to reveal about the metaliterary interplay between the *De vulgari eloquentia* and the *Commedia* than has been recognized so far» (Z. BARANSKI, *The Poetics of Meter* cit., p. 7), in ovvio accordo con la definizione stessa di canzone che l'Alighieri scrisse in *DVE* II VIII, 8: «cantio [...] est equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio». Dunque, secondo Baranski, «the canti supply the hard, practical evidence of the novelty of Dante's epic poetry, especially in contrast to the monotony of the stantiae». Z. BARANSKI, *ibid.*, p. 11.

³⁷⁹ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di N. Tommaseo e U. Cosmo, nota a *Inf.* XX, 3.

³⁸⁰ C. VILLA, «*Comoedia: laus in canticis*» cit., p. 169 e in L. MUNZI, *Spigolature grammaticali* cit., pp. 103-132. «L'aggiunta si trovava, già nella seconda metà del secolo VIII, dopo il lemma *tragedia* (prevedibilmente dichiarato *luctosum carmen*), in un numero limitato di manoscritti, tra cui Paris, Bibl. Nat., Lat. 7530, f. 145r; Oxford, Bodleian Library, Add. C. 144, f. 71r; Venezia, Bibl. Marciana, Z lat. 497, f. 131v; Città del Vaticano, Vat. Ottob. Lat. 1354, ff. 48r-48v; Città del Vaticano, Vat. Lat. 632, f. 84r; El Escorial, Bibl. De Monasterio, d. I. 12, ff. 109r-109v. C. VILLA, «*Comoedia: laus in canticis*» cit., pp. 169-170.

³⁸¹ DANTE ALIGHIERI, *Epistole* cit., a cura di C. Villa, p. 1570. Per il riferimento alla *Cantica canticorum*, soprattutto in relazione alla *dulcedo* comica che la contraddistingue, si veda GREGORIUS MAGNUS, *Expositio in Cantica Canticorum* cit., a cura di P. Verbaken, VI, pp. 120-131. L. PERTILE, *Cantica nella tradizione medievale* cit., p. 392.

³⁸² Il massiccio utilizzo di *cantica* potrebbe essere datato almeno a partire dal XII secolo, «in una situazione di diglossia latino-volgare e in concomitanza con l'enorme diffusione del libro sacro». La tradizione della *Cantica canticorum* e la sua secolare esegesi risulta infatti alquanto compatta, sia nel favore nei confronti della titolazione, sia nell'analisi dei contenuti, ritenuti già nel *Compendium totius Bibliae* di Petrus Auriol (1319) afferenti al genere “comico”. La *comicitas* del *Cantico* era evidente sia per il *modus dramatis*, sia per il *modus loquendi* redatto in *sermo humilis*, come avevano notato sia Gregorio Magno (nell'*Expositio in Cantica canticorum*), sia Guillaume de Saint-Thierry. L. PERTILE, *Cantica nella tradizione medievale* cit., pp. 289-412: 400-404. Cfr. P. PRIEST, *Dante and “The Song of Songs”* cit., pp. 79-113; L. PERTILE, «Così si fa la pelle bianca nera»: l'enigma di «Par.» XXVII, 136-138, «Lettere Italiane», XLIII (1991), pp. 3-26.

Dante, infatti, conferma l'audace scelta terminologica in apertura del canto successivo: «Così di ponte in ponte, altro parlando / che la mia comedia cantar non cura, / venimmo»,³⁸³ con un netto discernimento tra l'«altro parlando» e il «cantar» tipico della canzone, «actio completa dicentis verba modulationi armonizzata» (*DVE* II VIII, 6), nell'accezione già largamente esaminata nelle sezioni precedenti. È altrettanto interessante notare come la “censura” nei confronti della nuova terminologia *canto/cantica/canzon* già studiata da Zygmunt Baranski³⁸⁴ si rifletta anche sul passo in questione di *Inf.* XXI, dove la maggior parte dei commentatori sostituiscono *dire* a *cantare*. Ad esempio, Benvenuto da Imola glossa «la mia comedia» con «meus liber vulgaris» e «cantar non cura» con «poetice describere»,³⁸⁵ in accordo anche con Francesco da Buti: «cantar non cura; cioè descrivere»³⁸⁶ e con il conseguente riferimento allo *stylus comedarum* che per Dante diviene «poema sacro» (*Par.* XXIII, 62 e *Par.* XXV, 1), ricordato da Guido da Pisa nel suo commento alla *Commedia*.³⁸⁷

Inoltre, non a caso i due episodi nei quali la terminologia innovativa scelta da Dante viene affermata, dapprima nella variante *canzon* (*Inf.* XX, 1-3) e poi nel lessema *cantar* (*Inf.* XXI, 1-3), sono disposti non solo dopo la metà della cantica, ma entrambi nella terzina d'apertura dei due canti: una scelta piuttosto programmatica che, dalle ipotesi di Lino Pertile, sarebbe confermata anche dall'evoluzione della *canzon* in *cantica* (*Purg.* XXXIII, 140),³⁸⁸ dovuta al particolare rapporto tra il lessico tipico del poema dantesco e le numerose rubriche redatte senza l'opposizione dantesca durante la stesura della *Commedia*.³⁸⁹ Dunque, se Benvenuto da Imola, come la

³⁸³ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di G. Vandelli, *Inf.* XXI, 1-3, p. 167.

³⁸⁴ Z. BARANSKI, “*Tu numeris elementa*” cit., p. 91.

³⁸⁵ *Benevenuti de Rambaldi de Imola Comentum* cit., glossa a *Inf.* XXI, 2. È immediatamente percepibile un'eco uguccioniana: «CANO -nis cecini cantum verbum est polisenum, aliquando [...] significat metrica describere». UGUCCIONE, *Derivationes* cit., II, p. 165.

³⁸⁶ *Commento di Francesco da Buti* cit., a cura di C. Giannini, glossa a *Inf.* XXI, 2.

³⁸⁷ «Et dicitur comedia a comos, quod est «villa», et oda, quod est «cantus», inde comedia, quasi «villanus cantus»; quia incipit a miseria et finit in felicitatem, sicut villani qui in villa vel comitatu habitantes, dum efficiuntur cives, de rustico opere ad civile negotium transeunt. Ita poete comici sua opera incipiunt a vili materia et terminant ipsam in nobilem, idest incipiunt a miseria et adversitate et finiunt in prosperitatem et felicitatem». GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di M. Rinaldi, Roma, Salerno editrice, 2013, nota a *Inf.* XXI, 1-2. Evidente è la ripresa dell'*Epistola* XIII a Cangrande della Scala, l'autore Dante «accosta, nei due paragrafi in successione, la dichiarazione della struttura per cantiche, scelta da Dante per costruire la sua “laus in canticis”, e recupera l'etimologia tradizionale della commedia come “villanus cantus”». DANTE ALIGHIERI, *Epistole* cit., a cura di C. Villa, XXIII 10, p. 1502, 1573. Cfr. C. VILLA, *La protervia* cit., p. 169.

³⁸⁸ L. PERTILE, «Canto», «Cantica», «Comedia» cit., p. 117.

³⁸⁹ Giorgio Petrocchi, della cui ipotesi fu messa in luce l'incongruenza da Lino Pertile, riguardo al tipo di rubrica «più elaborato e di più antica tradizione», scrisse: «non è certo avanzabile l'ipotesi che Dante provvedesse a rubricare il suo poema, ma la vetustà del suddetto tipo [di rubrica] consente, con ogni cautela, di tentare l'ipotesi che sin dalla prima divulgazione dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, an-

maggior parte dei primi commentatori, «si rifiuta di adoperare i termini scelti da Dante»,³⁹⁰ alla sua glossa «poetiche descrivere» dovrebbe essere riservata la medesima perplessità già nutrita per l'interpretazione della terminologia *canto/canzon/cantica*, neutralizzata in favore del lemmario tradizionale “capitolo” o “parte”.³⁹¹ Se così si procedesse, anche a «cantar non cura» dovrebbe essere attribuito un significato meno neutro, senza ovviamente cadere nell'opposto rischio di decontestualizzarne il senso all'interno dell'ecosistema del poema;³⁹² potrebbe essere avvicinato ai “significati musicali” che già la *cantica* intesa come *canzon* (*Inf.* XX, 3) aveva contribuito ad introdurre.³⁹³

Non è pertanto da escludere che vi fosse un permeante senso musicale ben più forte della già definita “musicalità” della poesia legata ai sistemi retorico-ritmici,³⁹⁴ un senso musicale che poteva ipoteticamente essere prossimo a ciò che Arnaldo Bonaventura aveva erroneamente nominato «musicabilità»³⁹⁵ e a ciò che Francesco Ta-

cora vivente il poeta, le copie cominciassero ad essere prodotte con questo tipo di rubricazione e che Dante perlomeno non vi si opponesse». G. PETROCCHI, *La Commedia* cit., ad loc. «A un certo punto, presumibilmente dopo che Dante aveva composto il *Purgatorio*, il termine [*cantica*] si diffuse in associazione con il titolo della *Commedia*, ma quanto al suo significato l'uso che Dante ne aveva fatto nel poema non fu per se stesso sufficientemente indicativo per mettere sulla giusta strada né i copisti né i primi commentatori. L. PERTILE, «Canto», «Cantica», «Comedia» cit., pp. 113-118.

³⁹⁰ Z. BARANSKI, “*Tu numeris elementa*” cit., p. 91.

³⁹¹ «Ci troviamo così di fronte a un fenomeno stranissimo di commentatori che “non commentano”». Z. BARANSKI, “*Tu numeris elementa*” cit., p. 91. A tal proposito, di nuovo rimando all'indispensabile studio del medesimo autore riguardo alla terminologia della *forma tractatus*. Z. BARANSKI, *The Poetics of Meter* cit., pp. 3-41.

³⁹² «Le dichiarazioni dantesche sono particolarmente importanti perché corrispondono a momenti emotivi di grande aspettativa». C. VILLA, «*Comoedia: laus*» cit., p. 163. Dunque, insieme a *Inf.* XVI 127-128 «e per le note / di questa comedia, lettore, ti giuro», a *Par.* XXV, 1 «Se mai continga che 'l poema sacro» e *Par.* XXIII, 62 «convien saltar lo sacro poema», anche i due passi tratti da *Inf.* XX e XXI costituiscono passaggi indispensabili per comprendere la volontà estetica dantesca, soprattutto in vista della «magnam utilitatem et delectationem» (DANTE ALIGHIERI, *Epistole* cit., a cura di C. Villa, XIII 33, p. 1520) delle cose trattate nella terza Cantica. C. PAOLAZZI, *Nozione di 'Comedia'* cit., p. 101.

³⁹³ Proprio a tal proposito scrive Borges: «il verso non dimentica di essere stato un'arte orale prima di essere un'arte scritta, non dimentica di essere stato un canto». J. L. BORGES, *Nueve ensayos dantescos*, trad. it. *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2001. Cfr. P. ZUMTHOR, *La Lettre et la voix. De la 'littérature médiévale'*, Paris, Seuil, 1987.

³⁹⁴ Si vedano V. RUSSO, *Musica/musicalità nella struttura* cit., p. 33 e F. COASSIN, *L'ideale della “armonia”* cit.

³⁹⁵ Pur essendo frutto di un errore del proto della *Gazzetta Musicale*, «musicabilità» lascia intendere la possibilità dell'intonazione, non solo la qualità della forma poetica, oggetto di non pochi problemi nei testi critici e nelle *Lecturae Dantis* a partire dalla corrente storicista. Riguardo alla discussione tra Carlo Arner e il Bonaventura, apparsa sulla *Gazzetta Musicale di Milano*, nella quale Arner avviò una serie di comparazioni tra la «musicabilità» tipica della *Commedia* e i più recenti modelli compositivi. P. BESUTTI, *Il Trecento italiano* cit., p. 88. Il termine fu ripreso, con un intento ben più preciso anche da Stefania Plona; la «musicabilità» è dunque prossima al «rivestire di note» già contemplato

teo aveva ricondotto alla scienza del *numerus*,³⁹⁶ cioè alla possibilità dell'intonazione musicale come una delle desiderabili forme di ricezione, «sive cum soni modulatione sive non: et sic est passio» (*DVE* II VIII, 4). In relazione al grado di perfezione del componimento, sarebbe stata possibile una particolare intonazione musicale senza che il musico dovesse apportare modifiche al sistema ritmico-versificatorio, come spesso accadeva nel caso delle intonazioni tardive ai versi di Machaut.³⁹⁷

da Dante nel sonetto *Se lippo amico se' tu che mi leggi*. S. PLONA, *Forse Casella non cantò* cit., p. 95. A tal proposito, si esprime anche Clemente Terni: oggi infatti, «si parla di musicalità della parola e del verso, ma è solo espressione di una *titillatio aurium*» e i termini “armonia” e “melodia” hanno perso la loro primaria connotazione filosofica e proporzionale. Nel Medioevo, invece «l'organizzazione sonora nel sistema modale derivato dal tetracordo e dall'esacordo» era trasposto anche in poesia, soprattutto nelle strutture versificatorie dispari; se, infatti, come segnala l'autore, «il ritmo è dato dal numero» e «il numero è simile al tono», significa che fu proprio l'organizzazione del tetracordo e dell'esacordo a costituire, previa trasposizione, la nuova ritmica fondata su nuovi rapporti numerici. C. TERNI, *Musica e versificazione* cit., p. 15. Secondo Vittorio Russo, proprio la genericità del termine *musicalità* concede di approssicare il «tema estremamente complesso che riguarda i modi tecnici e le istanze ideologiche della versificazione e della poetica dantesca». V. RUSSO, *Musica/musicalità* cit., p. 33.

³⁹⁶ La disposizione della matematica (scienza delle proporzioni) al centro del tritico retorica-matematica-musica dimostra la necessità della cooperazione artistica per la realizzazione del “testo armonizzato”, al quale la scienza dei rapporti offre «la capacità di trasformare, mediante il ritmo, la parola in musica». F. TATEO, *Retorica, matematica, musica* cit., p. 258.

³⁹⁷ Spesse volte, nella volontà di musicare componimenti in versi non originariamente pensati per essere musicati, ma comunque ricchissimi dal punto di vista ritmico, tematico e metrico, l'intonatore doveva ricondurre le abili scelte del poeta (in questo caso, Guillaume de Machaut) a una maggiore modularità, in modo da fornire una struttura musicale che potesse accompagnarsi al testo poetico e, allo stesso tempo, rispettare il modello musicale che si proponeva di impiegare. Per questa via, affinché il testo musicale potesse innestarsi nelle sedi del testo poetico, si potevano raddoppiare gli *incipit* del testo lirico. Basti pensare, a titolo esemplificativo, alla *ballade Beauté parfaite et bonté souveraine*, tradata senza intonazione musicale in Paris, Bibliothèque National, fr. 843, f. 187r; fr. 881 (codice H), f. 112v; fr. 1584 (codice A), f. 196v; fr. 1585 (codice B), f. 37r; fr. 1586 (codice C), f. 140r; fr. 1587, f. 24v; fr. 9221 (codice E), f. 9r; fr. 22546 (codice G), f. 58v, ma intonata da Antonello da Caserta in Modena, Biblioteca Estense α.M.5.24, f. 14r e Paris, Bibliothèque National, fonds français nouv. Acq. 6771, (*Codex Reina*), f. 46v. C. VIVARELLI, *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tradite nel Codice estense α.M.5.24*, Pisa, ETS, 2005, p. 93; D. LEECH-WILKINSON, *Articulating Ars Subtilior song*, «Early Music», XXXI (2003) 1, pp. 7-9; Y. PLUMLEY, *Intertextuality in the Fourteenth-Century Chanson*, «Music and Letters», LXXXIV (2003) 3, p. 361.

*Tradizione lessicografica nella Lirica italiana delle Origini.
Il cantus «per le note di questa comedìa»*

Per rintracciare i germi dell'innovativa terminologia adottata da Dante nel *De vulgari eloquentia* e poi nell'elaborazione dell'intera *forma tractatus* della *Commedia*¹ è necessario far riferimento non solo allo stesso trattato sul volgare e all'*Epistola* XIII a Cangrande, «la più controversa e discussa fra le epistole attribuibili a Dante»,² ma rimane indispensabile osservare come il lemmario tecnico dantesco rifletta, segua o reinterpreti le conusitudini lessicali ben diffuse nel macrocosmo della produzione trattatistica medievale e della poesia lirica delle Origini.³

¹ Cfr. Z. G. BARANSKI, *The Poetics of Meter* cit., pp. 3-41; ID., «*Tu numeris elementa ligas*» cit., pp. 89-95.

² Come puntualmente segnala Claudia Villa nell'edizione commentata alle *Epistole* dantesche, «la più controversa e discussa fra le epistole attribuibili a Dante ne diviene, se autentica, un documento di offerta interessante soprattutto perché contiene, nei paragrafi 5-33, un'introduzione al prologo del *Paradiso*». DANTE ALIGHIERI, *Epistole* cit., a cura di C. Villa, p. 1565. Come già anticipato, il dibattito riguardo alla lettera in oggetto risulta tutt'altro che esaurito e per nulla semplificato dalla tradizione manoscritta che risulta autonoma rispetto a quella delle altre epistole. A causa della tradizione isolata dell'epistola, molti intravidero nella sezione dedicata al commento errori e incongruenze, benché la sezione fosse «ragionevolmente collegata alla parte precedente con una formula di transizione ben articolata». DANTE ALIGHIERI, *Epistole* cit., a cura di C. Villa, p. 1566. Cfr. Z. BARANSKI, *Comedia. Notes on Dante, the Epistle to Cangrande and Medieval Comedy*, «Lectura Dantis. A Forum for Dante Research and Interpretation», VIII (1991), pp. 26-55. Oltre all'ormai datato studio attribuzionistico di C. PAOLAZZI, *Nozione di 'Comedia'* cit., pp. 87-186, è necessario citare alcuni tra i più moderni studi a riguardo: R. HOLLANDER, *Due recenti contributi al dibattito sull'autenticità dell'«Epistola a Cangrande»*, «Letteratura italiana antica», X (2009), pp. 541-552; C. GINZBURG, *L'epistola dantesca a Cangrande e i suoi due autori*, in *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, «Quaderni petrarcheschi», XVII-XVIII (2007-2008), pp. 1053-1076 e la recentissima pubblicazione di S. BELLOMO, *L'Epistola a Cangrande* cit., pp. 5-20.

³ Ricordo, a tal proposito, la natura tipica dell'armonia: una «perfetta corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo» che, come segnala Iannucci, diviene oggetto di celebrazione durante il viaggio in *Paradiso*, dove anche Beatrice risulterà perfettamente armonica e i suoi discorsi appariranno «di carattere musicale». Dunque, Dante proporrebbe una somma sintesi tra la filosofia dell'*harmonia*,

1. Spoglio del *corpus* lirico delle Origini e lessico dell'*ars cantionis*

Per cercare di comprendere le dinamiche evolutive del lessico retorico-musicale impiegato da Dante per il suo innovativo progetto poetico è qui proposto uno studio delle occorrenze dei lemmi con radice comune *cant** (canto, cantare, etc.) nel repertorio lirico delle Origini.

Per quanto riguarda la ricezione della secolare tradizione lessicografica musicale, è utile osservare la diffusione dei lemmi tecnici musicali nell'*ars poetica* del periodo a partire dalla loro applicazione nelle *Poetriae* e nelle *Summae artis dictaminis* in relazione al più elevato modello formale: la canzone, considerata da Dante «tragica coniugatio»⁴ e arricchita dai provenzali con un'intonazione ben precisa, appositamente composta (dunque non *contraffatta*),⁵ non iterativa e dal tono solenne («lonc» e «pauzat» nelle *Leys d'Amors*).⁶ Per quanto riguarda la terminologia adottata in Italia, anche solo dopo una rapida escursione attraverso il *Corpus della Lirica Italiana delle Origini*,⁷ spiccano per rilevanza i lemmi *canto*, *canta*, *cantan*, *cantando*, *cantar*, *cantare*, *cantava*, *cante*, *canti*, *cantica*, connotati da uno sviluppo diacronico nella sequenza delle occorrenze che, per la maggior parte dei casi, non sono riferibili all'io lirico ma alla *passio* del cantare.⁸

Dall'inizio del Duecento fino agli anni della stesura della *Commedia* è evidente la grande diffusione dei lemmi afferenti alla sfera semantica al *cantus* (*cant**). L'intensificazione delle occorrenze proprio negli anni compresi tra il 1282 e il 1323 dimostra infatti l'affermazione di una tradizione lessicale indipendente, almeno in parte, dall'influenza (quantitativa e qualitativa) delle opere volgari dantesche. I nove vocaboli ricercati all'interno del *Corpus lirico delle Origini* seguono uno sviluppo

l'umanità della *modulatio* e l'altezza stilistica del *cantus*. A. A. IANNUCCI, *Musica e ordine nella "Divina Commedia"* cit., p. 90.

⁴ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 204.

⁵ Cfr. M. S. LANNUTTI, *Intertestualità, imitazione metrica* cit., pp. 3-28.

⁶ Come segnala Lannutti, *pauzat* fa riferimento all'andamento solenne e *lonc* si riferisce alla non iteratività (comune anche all'*oda continua* dantesca). M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana* cit., p. 21; B. FEDI, *La prima redazione in prosa delle Leys d'Amors: edizione critica delle due prime parti secondo i mss. T (Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.007) e B (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, S. Cugat del Vallés 13)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 1997, pp. 214-215, 219.

⁷ LirIO. *Corpus della lirica italiana delle Origini*, cit.

⁸ Il *cantus* inteso, dunque, come esecuzione e non come componente essenziale per il processo compositivo (*actio*). DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 4, p. 200; M. S. LANNUTTI, «Ars», «Scientia», «Actio» e «Passio» cit., pp. 13-16. Questi lemmi testimoniano un importante nesso con la tradizione lessicografica siciliana. F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato* cit., p. 339. Cfr. J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen* cit.

quantitativo esponenziale che, a partire dagli anni Novanta del Duecento, trova il suo apice negli anni Venti del Trecento, per poi protrarsi fino alla seconda metà del secolo (le frequenze di ciascun termine sono verificabili, per quanto riguarda la tradizione lessicografica fino agli anni danteschi, attraverso la seguente Tabella 1).

A partire dagli anni di Guittone d'Arezzo, di Chiaro Davanzati e della prima produzione di Dante Alighieri si assiste cioè all'intensificazione delle frequenze del lemma *canto* (forse il più rappresentativo dell'intero lemmario) e, in genere, dei vocaboli con radice comune *cant**. Durante questo studio, oltre a procedere con la scelta delle edizioni integrali e più complete per ciascun autore sulla base del *Corpus lirico delle Origini* (i casi in cui è stato necessario scegliere una particolare edizione in base al grado di completezza – valutata in base alla quantità di testi attribuiti accolti – sono contrassegnati in tabella con un asterisco accanto al numero delle occorrenze), sono raccolte in tabelle distinte sia le frequenze assolute di ciascun lemma per autore, sia le frequenze relative calcolate tenendo in considerazione anche la lunghezza di ciascuna composizione. È infatti necessario mantenere l'attenzione anche sul tasso di rinnovo lessicale di ciascuna opera: per Dante, ad esempio, il numero complessivo di lemmi *cant** della *Commedia* (in totale 115) deve essere rapportato alla quantità complessiva dei vocaboli adottati nel poema (101.626), considerando anche la media delle forme lessicali diverse per entrambi i gruppi di lemmi, complessivi (forme diverse nell'intera opera: 12.905) e particolari (forme diverse *cant**: 22). In tal modo è possibile verificare i dati secondo vari parametri: si può considerare cioè la quantità di lemmi complessivi per ciascuna opera in base alle forme diverse per ciascun testo (indice dell'ampiezza del vocabolario adottato), in base all'evoluzione delle sole frequenze assolute (cfr. tabelle 2-4), oppure alla luce delle forme diverse *cant** (es. *cantare*, *canto*, *canti*, *cantica*, etc.; cfr. tabella 5).

In base ai dati raccolti sono stati elaborati due grafici nei quali è possibile visualizzare il *ductus* delle occorrenze: il primo rappresenta l'evoluzione nell'adozione del lemmario *cant** tra il 1200 e il 1400, mentre il secondo contiene una schematizzazione della media delle frequenze relative. Nella rielaborazione dei dati la datazione è stata approssimata per decennio nei casi in cui si dispone di una data precisa di conclusione di una raccolta o di una composizione singola e per quarto di secolo nei casi di datazione meno precisa. In ogni caso, l'approssimazione per eccesso o per difetto è elaborata in modo da non viziare la rappresentazione grafica che, vista l'eterogeneità dei dati e delle composizioni censite, resta comunque rappresentativa dell'effettiva evoluzione nell'uso della terminologia studiata. Per uniformità generale nella consultazione dei dati, sono qui mantenute le abbreviazioni cronologiche e geografiche adottate nella redazione del *Corpus LirIO*.

Consultando congiuntamente i grafici e le tabelle, è pertanto possibile comprendere l'origine delle forti variazioni nell'adozione del lessico *cant**: l'andamento crescente nella diffusione delle occorrenze è percepibile soprattutto a partire dal terzo quarto del secolo XIII, con i primi casi di particolare rilievo che, come vedremo, mettono immediatamente in risalto la funzione dei lemmi presi in esame. È il caso dei già citati Chiaro Davanzati, Guittone d'Arezzo, Dante (soprattutto a partire dalle sezioni centrali della *Vita Nova*),⁹ ma anche del precedente repertorio laudistico e di Iacopone.

Per facilitare lo studio e la comparazione del lemmario adottato nelle opere dantesche, nella tabella 1 sono raccolti i lemmi con radice comune *cant** riscontrabili all'interno del *corpus* di testi presi in esame, con l'indicazione dell'effettiva adozione di ciascuno di essi nelle opere volgari, dalle *Rime* alla *Commedia*, e il numero di frequenze relativo a ognuno. Mettendo a confronto i dati relativi alla somma delle occorrenze per ciascun lemma e le occorrenze delle sole opere dantesche risulterà altresì chiara l'imponenza della selezione lessicale operata da Dante: circa il 10% delle frequenze dei lemmi *cant** dell'intero *corpus* lirico delle Origini ricorre solo nelle sue opere.¹⁰

I valori statistici dell'indagine possono essere sintetizzati nelle tabelle e nei grafici seguenti, elaborati sia a partire dalle frequenze assolute (che costituiscono il dato di partenza dell'intero studio), sia a partire dalle frequenze relative calcolate per ciascun lemma. Nel primo grafico, sono da subito evidenti gli sviluppi della terminologia dal 1200 fino agli anni di Petrarca.¹¹

⁹ Come abbiamo visto in § I, 4, solo a partire da *Ballata i' vo'* (VN V, 17), infatti, Dante utilizza *parlo* e derivati per le parti in prosa e *canto* per le composizioni in versi che costituiscono il prosimetro.

¹⁰ Basti citare le dieci occorrenze di *canta* (sulle 102 complessive del *corpus*), le tredici occorrenze di *cantar* (su 88 complessive) e le trentacinque di *canto* (su 232 complessive). Sono solo alcuni dati estraibili da Tabella 1.

¹¹ Il grafico in oggetto, seppur sia stato redatto seguendo i dati raccolti in diversi *corpora*, è a solo scopo illustrativo. Non nasconde, infatti, evidenti problemi legati alla datazione di alcuni dei testimoni censiti, soprattutto nel caso di componimenti lirici appartenenti a sillogi. Resta, ad ogni modo, una modalità di visualizzazione dei dati scrutati e raccolti. La medesima riserva vale per il grafico 2.

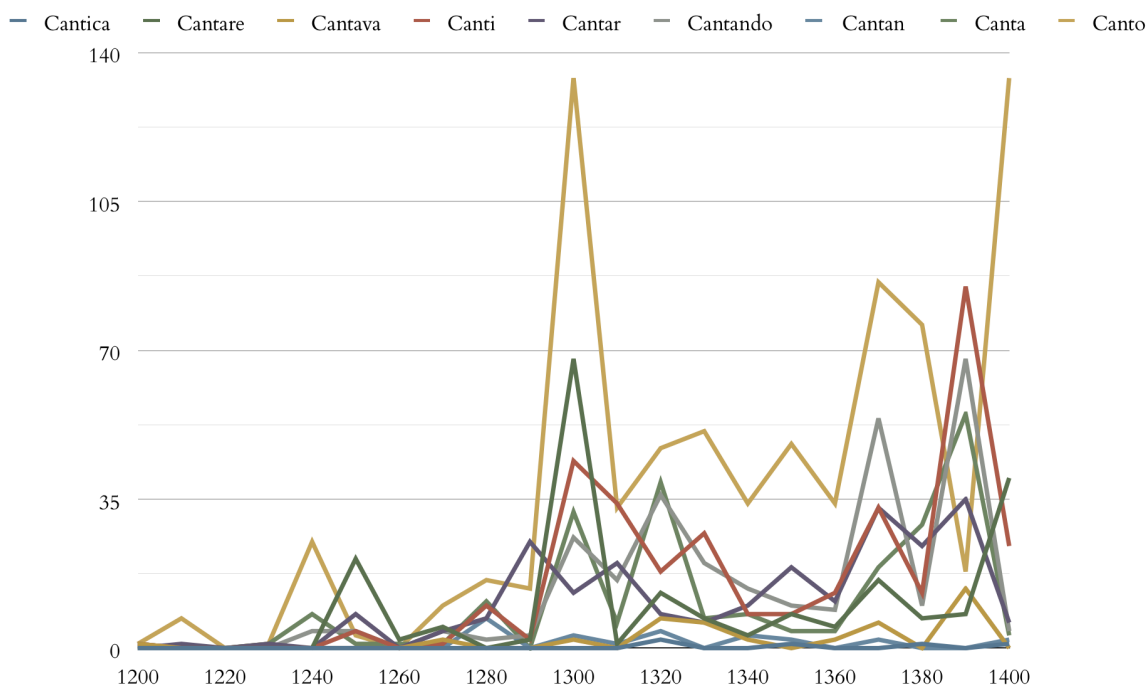


Grafico 1: Frequenze assolute terminologia *cant** (1200-1400).

Prima però di avanzare qualche ipotesi riguardo alle possibili influenze e alle possibili contaminazioni¹² con altre forme artistiche e altre letterature¹³ è utile porre in evidenza la funzione delle opere dantesche all'interno del modello di sviluppo sincronico e diacronico del vocabolario *cant** anche in relazione al *ductus* delle frequenze relative.

¹² Benché il legame tra poesia e musica «si presenta, nelle sue linee generali, apparentemente ovvio e scontato», in epoca moderna questa relazione è stata messa in discussione probabilmente a causa dello scarto tra la tradizione didascalica medievale e quella moderna e al concetto di “combinazione” tra le due arti è stato spesso preferito quello di «contaminazione». V. DENTE, *Poesia e Musica tra Medioevo e Rinascimento* cit., pp. 131-136. Basti ricordare la letteratura critica sul divorzio già citata in precedenza: G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* cit., pp. 3-26; A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio tra musica e poesia”* cit., pp. 365-397; P. GRETI, *La lirica italiana delle Origini* cit., pp. 125-147 e, p. 176, tutti preoccupati di allontanare i grandi poeti del Trecento da «ogni sospetta compromissione con la musica». N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica* cit., p. 6. Cfr. M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit., pp. 55-67.

¹³ Mi riferisco, cioè, alla musica e all'influenza provenzale in Italia. Cfr. P. GRETI, *Dante e i trovatori* cit., pp. 175-190. Cfr. S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, cit.; M. BOWRA, *Dante and Arnaut Daniel* cit., pp. 459-474; M. PICCHIO SIMONELLI, *La sestina dantesca fra Arnaut Daniel* cit., pp. 131-144; T. BAROLINI, *Dante and the Troubadours: An Overview*, «Tenso», V (1989) 1, pp. 3-10; L. FORMISANO, *Le rime provenzali e francesi*, in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, pp. 268-269.

Il rapporto tra la frequenza d'uso dei singoli lemmi risulta praticamente costante anche considerando le frequenze relative calcolate sulla base del rapporto tra l'effettivo numero di occorrenze di *cant** (ossia nelle varianti con radice comune) e l'estensione della materia lirica in ciascun testo, considerando anche il tasso di *renovatio* lessicale di ogni composizione. In questo modo, la statistica dovrebbe poter fornire dati che tengano conto delle principali variabili coinvolte: la frequenza della terminologia selezionata, la media della ripetizione lessicale per ogni testo e il complessivo numero di lemmi (ossia le forme diverse per testo) in ciascuno dei componenti lirici presi in esame.¹⁴

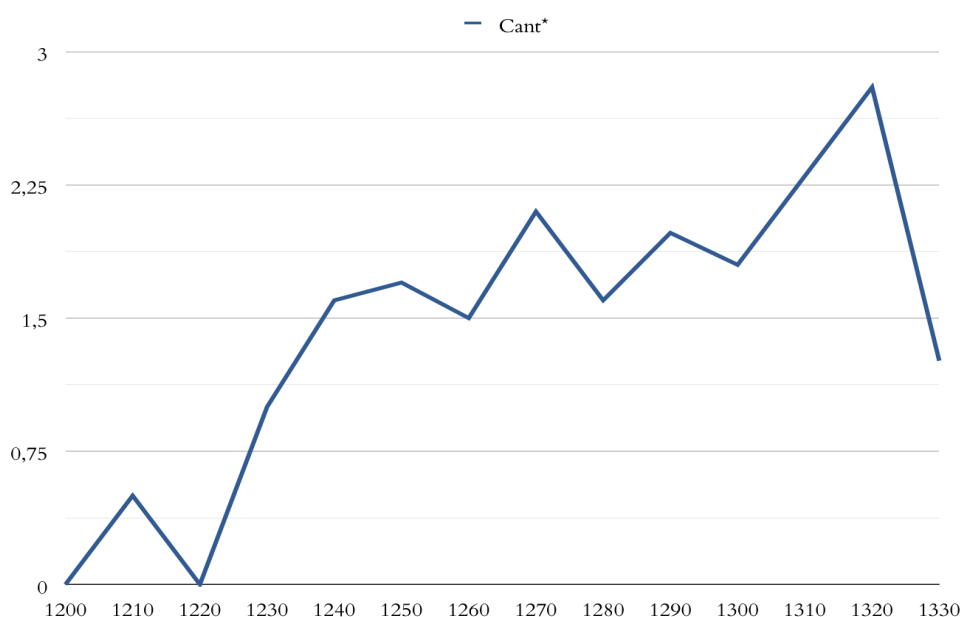


Grafico 2: Media frequenze relative *cant** per testo e per decennio (1200–1330).

I dati relativi alle frequenze assolute e relative dei lemmi con radice comune *cant** sono consultabili attraverso le tabelle seguenti:

¹⁴ Per uniformità con i dati contenuti nel *Corpus della Lirica Italiana delle Origini*, la *Commedia* è datata al 1321. I dati bibliografici sono tratti dal già citato *Corpus della Lirica Italiana delle Origini* e sono costituiti, in ordine, da autore, titolo dell'opera, curatore, secolo, provenienza geografica abbreviata. I dati sono disposti secondo l'ordine cronologico di compilazione di ciascuna raccolta (talvolta ipotetico). Oltre alle indicazioni colorate per discernere “canto” con valore verbale da “canto” con valore nominale, sono state eliminate le occorrenze del termine con significati ulteriori ed estranei; gli asterischi indicano invece un numero differente di occorrenze a seconda dell'edizione critica scelta ciascun testo. Si veda anche il *Corpus del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO), a cura dell'Istituto Opera del Vocabolario Italiano del CNR (<http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO>). Cfr. M. TAVONI, *Un nuovo strumento informatico per lo studio di Dante (con una proposta interpretativa per «Inf.» IV 69)*, in *Dante in lettura*, a cura di De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 217–229.

Forma	occorr.	DA		Forma	occorr.	DA		Forma	occorr.	DA	
cant	5	☐		cantari	5	☐		canteraggio	2	☐	
cant'	6	☐		cantaria	1	☐		canterai	1	☐	
canta	102	☒	10	cantarle	1	☐		canteranno	1	☐	
cantà	2	☐		cantaro	3	☒	2	cantere'	1	☒	1
cantá	2	☐		cantaron	1	☒	1	canterebbe	2	☒	2
cantacler	3	☐		cantase	1	☐		canterei	1	☐	
cantadha	1	☐		cantasse	1	☐		canteremo	1	☐	
cantadho	1	☐		cantasser	2	☐		canteria	4	☐	
cantado	1	☐		cantassero	1	☒	1	canterò	3	☒	2
cantador'	1	☐		cantasti	1	☒	1	canti	122	☒	11
cantadore	2	☐		cantata	6	☒	1	cantiam	3	☐	
cantadori	1	☐		cantate	3	☐		cantiamo	1	☐	
cantai	5	☒	2	cantato	5	☒	2	cantica	2	☒	1
cantamo	3	☐		cantator	2	☐		cantico	1	☐	
cantan	16	☒	1	cantatore	1	☐		cantilena	2	☒	1
cantand	2	☐		cantatori	1	☐		cantine	1	☐	
cantand'	1	☐		cantatori	1	☐		cantinne	1	☐	
cantando	99	☒	23	cantatrice	1	☐		cantino	1	☐	
cantanho	1	☐		cantaturi	1	☐		canto	232	☒	35
cantano	6	☐		cantau	2	☐		cantò	1	☒	1
cantante	1	☐		cantava	12	☒	6	cantó	2	☐	
cantao	1	☐		cantavan	2	☒	2	cantóe	1	☐	
cantaor	2	☐		cantavano	2	☒	1	canton	7	☐	
cantar	88	☒	13	cantavi	1	☐		cantono	1	☐	
cantar'	1	☐		cante	12	☒	2	cantor	6	☒	6
cantare	120	☒	8	cantemo	3	☐		cantora	1	☐	
cantarei	1	☐		canterà	2	☒	2	cantori	1	☐	

Tabella 1: Frequenze assolute terminologia *cant** fino al tempo di Dante. *Corpus Lirico delle Origini* e *Corpus delle Opere volgari di Dante Alighieri*

La tabella contiene le occorrenze variamente declinate della terminologia riconducibile a *cantus* e *cantare*. Oltre alle forme è indicato il numero di occorrenze e, nella colonna “DA” (Dante Alighieri), sono spuntate le voci presenti anche nelle opere volgari di Dante con l’indicazione, a destra del quadretto di controllo, della relativa frequenza. I dati sono stati elaborati a partire dai *corpora* consultabili attraverso l’applicazione GATTO: *LirIO. Corpus della lirica italiana delle Origini. Dagli inizi al 1400*, II, a cura di L. Leonardi, A. Decaria, P. Larson, G. Marrani, P. Squillaciotti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013; il *Corpus del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO); *Concordanze delle Opere volgari e delle Opere latine di Dante Alighieri*, a cura della Società Dantesca Italiana e dell’Opera del Vocabolario Italiano, in *Le opere di Dante*, Roma, Polistampa, 2012 e *Dante Search*, a cura di M. Tavoni (<http://www.perunaenciclopediadantescadigitale.eu:8080/dantesearch/>).

«Modulatio», «oda» e «cantus» II. Studio lessicografico

— valore verbale		Canto	— valore nominale	
Testo	Occorr.		Testo	Occorr.
Proverbia que dicuntur, XII u.q. (venez.)	1		Passione lombarda, XIII sm.	2
Patecchio, Frotula, XIII pi.di. (crem.)	1		Giacomino da Verona, Ierusalem, XIII sm. (vet.)	3
Giacomo da Lentini (ed. Antonelli), c. 1230/50 (tosc.)	2+2*		Poes. an. padov., XIII sm.	1
Guido delle Colonne (ed. Contini), XIII pm. (tosc.)	3		Poes. an. Chig. I.VIII.305 (ed. Gualdo), 1261/1300 (tosc.)	1
Rinaldo d'Aquino (ed. Comes), XIII pm. (tosc.)	1+1		Guido Cavalcanti (ed. Contini), 1270-1300 (fior.)	1
Jacopo Mostacci (ed. Fratta), XIII pm. (tosc.)	7*		Mare amoroso, XIII ui.di. (fior.)	1
Giac. Pugliese (ed. Brunetti), XIII pm. (tosc.)	2		Paolo Lanfranchi (ed. Contini), XIII ui.di. (tosc.)	1
Bonagiunta Orb. (ed. Menichetti), XIII m. (lucch.)	1+2		Jacopone (ed. Ageno), XIII ui.di. (rod.)	2+12*
Pietro da Bescapè, 1274 (lomb.)	1		Detto d'Amore, XIII u.q. (fior.)	3
Lib. Antichr., XIII t.q. (ven.eug.>umbr.-march.)	1		Memoriali bologn., 1279-1300	2
Guinizzelli (ed. Contini), a. 1276 (tosc.)	1		Amico di Dante, XIII ex. (fior.)	1
Guglielmo Beroardi (ed. Berisso), a. 1282 (fior.)	1		Dante da Maiano, XIII ex. (fior.)	3
Poes. an. lomb.-emil., a. 1289	1		Poes. an. pis., XIII ex. (4)	1
Quindici segni, 1270-90 (pis.)	1		Cecco Angiolieri, XIII ex. (sen.)	1+1
Dante, Vita nuova, c. 1292-93	1		Poes. an. umbr.>aret., 1300	1
Guittone, Rime (ed. Egidi), a. 1294 (tosc.)	5*		Folgóre, Semana, c. 1309 (sang.)	1
Poes. an. (ed. Pagano), XIII (tosc.)	1		Caccia da Castello, XIII/XIV (tosc.)	1
Bestiario moralizz., XIII (tosc./aret.-castell.)	2		Catenacci, Disticha Catonis, XIII/XIV (anagn.)	1
Poes. an. lomb., XIII	1		Gianni Alfani, XIII/XIV (fior.)	1+1
Caducità, XIII (ver.)	2		Lapo degli Uberti, Gent. mad., XIII/XIV (fior.)	1
Rainaldo e Lesengr. di Udine, XIII (ven.)	1		Lupo degli Uberti, Movo canto, XIII/XIV (fior.)	2
Poes. an. sett., XIII	2		Intelligenza (ed. Berisso), XIII/XIV (tosc.)	1
Poes. an. urbin., XIII	1		Cione Bagl. (ed. D'Ancona-Comp.), XIII/XIV (tosc.)	2
Garzo, Proverbi, XIII sm. (fior.)	1		Legg. S. Caterina, XIV in. (tosc.)	2
Bart. Palmieri, XIII sm. (fior.)	1		Legg. Transito della Madonna, XIV in. (abruzz.)	1
Bondie Dietaiuti (ed. Lubello), XIII sm. (fior.)	1		Poes. an. pis., XIV in. (?)	1
Chiaro Davanzati, XIII sm. (fior.)	11+5		Fr. da Barberino, Rime, a. 1314 (tosc.)	1
Chiaro Davanzati (ed. Minetti), XIII sm. (fior.)	2		Fr. da Barberino, Doc. Am., 1314 (tosc.)	1
Finfo, Vostro amoroso dire, XIII sm. (fior.)	1		Poes. an. tosc., 1315-16	1
Rinuccino, Rime, XIII sm. (fior.)	1		Fr. da Barberino, Regg., 1318-20 (tosc.)	3
Rustico Filippi (ed. Marrani), XIII sm. (fior.)	1+1		G. di Lamb. Frescob., Due for., a. 1320 (fior.)	1
Torrigiano (ed. Lubello), XIII sm. (fior.)	1		Dante, Commedia, a. 1321	27
Garzo, S. Chiara, XIII sm. (fior.>pis.)	1		Dante (attrib.), Molte fiate il giorno, a. 1321 (tosc.)	2
Panuccio del Bagno, XIII sm. (pis.)	1		Rime Mem. bologn., 1301-24	3
Laude cortonesi, XIII sm. (tosc.)	8		Laudario S.M. d. Scala, XIII ex./XIV po.q. (tosc.)	2
Arrigo Baldonasco (ed. Berisso), XIII sm. (tosc.)	2		Cecco d'Ascoli, Acerba, a. 1327 (tosc./ascol.)	6
Poes. an. (ed. Gualdo), XIII sm. (tosc.)	1+2		Lapo Gianni, XIII ex./1328 (fior.)	1
Poes. an. (ed. Fratta), XIII sm. (tosc.)	3+4		Bosone da Gubbio, Capit., c. 1328 (eugub.)	2
Angelica figura, XIII sm. (tosc.)	1		Memoriali bologn., 1288-1329	2
Lasso taupino, XIII sm. (tosc.)	2		Niccolò de' Rossi, Rime (ed. Brugnolo), XIV pi.di. (tosc.-ven.)	3+3
Levandomi speranza, XIII sm. (tosc.)	1		Giovanni Quirini, XIV s.-t.d. (tosc.-ven.)	1
Per lunga dimoransa, XIII sm. (tosc.)	1		Alberto della Piagentina, 1322/32 (fior.)	4
Dotto Reali (ed. CLPIO), XIII sm. (tosc.)	1		Abate da Nap., a. 1334 (napol.>ven.)	1
Polo Zoppo (ed. CLPIO), XIII sm. (tosc.)	1		Boccaccio, Filostrato 1335-36 (fior.)	1
Giovanni d'Arezzo, XIII sm. (tosc.)	1		Cino da Pistoia (ed. Marti), a. 1336 (tosc.)	3+2*
Lapuccio Belfradelli, XIII sm. (tosc.)	1		Bindo Bonichi, Rime, a. 1338 (sen.)	1
Riccuccio da Firenze, XIII sm. (tosc.)	1+2		Pieraccio Tedaldi, XIV pm. (fior.)	2
Saladino, XIII sm. (tosc.)	1		Poes. an. Chig. I.VIII.305 (ed. Borriero), XIV pm. (tosc.)	1
Ser Pace, XIII sm. (tosc.)	2			

Cantare	
Testo	Occorr.
Pier della Vigna (ed. Contini), a. 1249 (tosc.)	1
Guido delle Colonne (ed. Calenda), XIII pm. (tosc.)	1
Rinaldo d'Aquino (ed. Comes), XIII pm. (tosc.)	1
Jacopo Mostacci (ed. Fratta), XIII pm. (tosc.)	5*
Odo delle Colonne (ed. Fratta), XIII pm. (tosc.)	1
Cielo d'Alcamo (ed. Contini) 1231/50 (sic.>tosc.)	1
Bonagiunta Orb. (ed. Menichetti), XIII m. (lucch.)	5
Ruggieri Apugliese (ed. Contini), XIII m. (sen.)	1
Percivalle Doria (ed. Contini), a. 1264 (tosc.)	1
Pietro da Bescapè, 1274 (lomb.)	3
Lib. Antichr., XIII r.q. (ven.eug.>umbr.-march.)	1
Guinizzelli (ed. Contini), a. 1276 (tosc.)	1
Guittone, Rime (ed. Contini), a. 1294 (tosc.)	2
Poes. an. (ed. Pagano), XIII (tosc.)	1
Poes. an. urbin., XIII	1
Bondie Dietaiuti (ed. Lubello), XIII sm. (fior.)	1
Carmino Ghiberti (ed. Lubello), XIII sm. (fior.)	1
Chiaro Davanzati, XIII sm. (fior.)	12
Rustico Filippi (ed. Marrani), XIII sm. (fior.)	1
Ciolo de la Barba (ed. Contini), XIII sm. (pis.)	3
Laude cortonesi, XIII sm. (tosc.)	2
Terino da Castelfior., XIII sm. (tosc.)	2
Poes. an. (ed. Gualdo), XPoes. an. (ed. Fratta), XIII sm. (tosc.)III sm. (tosc.)	6
Ciacco dell'Anguillaia, XIII sm. (tosc.)	2
Polo Zoppo (ed. CLPIO), XIII sm. (tosc.)	2
Riccuccio da Firenze, XIII sm. (tosc.)	1
Guido Cavalcanti (ed. Contini), 1270-1300 (fior.)	1
Mare amoroso, XIII ui.di. (fior.)	1
Jacopone (ed. Ageno), XIII ui.di. (tod.)	3*
Jacopone, Laud. Urbinate, XIII ui.di. (tod.)	1
Detto d'Amore, XIII u.q. (fior.)	2
Memoriali bologn., 1279-1300	2
Dante da Maiano, XIII ex. (fior.)	3
Poes. an. umbr.>aret., 1300	6
Guido Orlandi, 1290/1304 (fior.)	1
Poes. an. bologn., 1305	1
Folgoré, Semana, c. 1309 (sang.)	1
Caccia da Castello, XIII/XIV (tosc.)	1
Immanuel Romano, XIII/XIV (tosc.)	1
Fr. da Barberino, Doc. Am., 1314 (tosc.)	1
Fr. da Barberino, Regg., 1318-20 (tosc.)	7
Dante, Commedia, a. 1321	6
Lapo Gianni, XIII ex./1328 (fior.)	1
Nicolò de' Rossi, Rime (ed. Brugnolo), XIV pi.di. (tosc.-ven.)	2
Buccio di Ranallo, S. Caterina, 1330 (aquil.)	1
Cino da Pistoia (ed. Marti), a. 1336 (tosc.)	3

Cantar	
Testo	Occorr.
Uguccione da Lodi, Libro, XIII in. (crem.)	1
Ugo di Perso, XIII pi.di. (crem.)	1
Guido delle Colonne (ed. Contini), XIII pm. (tosc.)	2
Rinaldo d'Aquino (ed. Comes), XIII pm. (tosc.)	1
Jacopo Mostacci (ed. Fratta), XIII pm. (tosc.)	1
Pseudo-Uguccione, Istoria, XIII pm. (lomb.)	1
Stefano Protonotaro (ed. Contini), XIII m. (sic.)	1
Lib. Antichr., XIII r.q. (ven.eug.>umbr.-march.)	3
Guinizzelli (ed. Baudi di V.), a. 1276 (tosc.)	1
Bonvesin, Volgari, XIII tu.d. (mil.)	7
Guittone, Rime (ed. Contini), a. 1294 (tosc.)	1
Guittone, Rime (ed. Egidi), a. 1294 (tosc.)	2
Poes. an. (ed. Pagano), XIII (tosc.)	1
Poes. an. (ed. Spampinato Beretta), XIII (tosc.)	1
Caducità, XIII (ver.)	2
Poes. an. ven., XIII	1
Bondie Dietaiuti (ed. Lubello), XIII sm. (fior.)	1
Chiaro Davanzati, XIII sm. (fior.)	5
Laude cortonesi, XIII sm. (tosc.)	1
Giovanni d'Arezzo, XIII sm. (tosc.)	1
Riccuccio da Firenze, XIII sm. (tosc.)	1
Giacomino da Verona, Ierusalem, XIII sm. (ver.)	1
Guido Cavalcanti (ed. Contini), 1270-1300 (fior.)	1
Jacopone (ed. Contini), XIII ui.di. (tod.)	3
Amico di Dante, XIII ex. (fior.)	1
Dante da Maiano, XIII ex. (fior.)	1
Folgoré, Mesi, c. 1309 (sang.)	1
Folgoré, Semana, c. 1309 (sang.)	1
Gianni Alfani, XIII/XIV (fior.)	1
Intelligenza (ed. Berisso), XIII/XIV (tosc.)	1
Guercio da M., Rime, XIII/XIV (tosc.>trev.)	1
Amore di Gesù, XIV in. (ver.)	2
Lodi Vergine, XIV in. (ver.)	2
Anonimo Genovese (ed. Cocito), a. 1311	4
Fr. da Barberino, Rime, a. 1314 (tosc.)	1
Fr. da Barberino, Doc. Am., 1314 (tosc.)	5
Fr. da Barberino, Regg., 1318-20 (tosc.)	3
Dante, Rime (ed. De Robertis), a. 1321	2
Dante, Commedia, a. 1321	10
Dante (attrib.), Due canzoni (ed. Witte), a. 1321 (tosc.)	1
Jacopo Alighieri, Capitolo, 1322 (fior.)	1
Laudario S.M. d. Scala, XIII ex./XIV po.q. (tosc.)	1
Nicolò de' Rossi, Rime (ed. Brugnolo), XIV pi.di. (tosc.-ven.)	1
Giovanni Quirini, XIV s.-t.d. (tosc.-ven.)	1
G. N. da Polenta, Rime, a. 1330 (ravenn.>ven.)	1
Bindo Bonichi, Rime, a. 1338 (sen.)	2

Tabelle 2-4: Frequenze assolute nella Letteratura delle Origini fino agli anni Trenta del Trecento

«Modulatio», «oda» e «cantus» II. Studio lessicografico

Cantando	
Testo	Occorr.
Ritmo S. Alessio, XII sm. (march.)	1
Giacomo da Lentini (ed. Antonelli), c. 1230/50 (tosc.)	1
Rinaldo d'Aquino (ed. Comes), XIII pm. (tosc.)	2
Jacopo Mostacci (ed. Contini), XIII pm. (tosc.)	1
Giac. Pugliese (ed. Brunetti), XIII pm. (tosc.)	1
Parafr. Decalogo, XIII m. (?) (bergam.)	1
Pietro da Bescapè, 1274 (lomb.)	1
Bonvesin, Volgari, XIII tu.d. (mil.)	4
Guglielmo Beroardi (ed. Berisso), a. 1282 (fior.)	1
Jacopo Cavalcanti, a. 1287 (fior.)	1
Poes. an. bergam., 1293	1
Guittone, Rime (ed. Egidi), a. 1294 (tosc.)	1
Bestiario moralizz., XIII (tosc./aret.-castell.)	1
Chiaro Davanzati, XIII sm. (fior.)	7
Inghilfredi (ed. Berisso), XIII sm. (lucch.)	1
Laude cortonesi, XIII sm. (tosc.)	1
Mazzeo di Ricco (ed. Latella), XIII sm. (tosc.)	1
Terino da Castelfior., XIII sm. (tosc.)	1
Poes. an. (ed. Gualdo), XIII sm. (tosc.)	3
Poes. an. (ed. Fratta), XIII sm. (tosc.)	2
Giovanni d'Arezzo, XIII sm. (tosc.)	1
Giacomino da Verona, Ierusalem, XIII sm. (ver.)	3
Guido Cavalcanti (ed. Contini), 1270-1300 (fior.)	1
Jacopone (ed. Contini), XIII ui.di. (tod.)	1
Serventesi Lambertazzi, XIII u.v. (bologn.)	1
Dante da Maiano, XIII ex. (fior.)	1
Laude tosc., XIII ex.	1
Meo dei Tolomei, Rime, XIII/XIV (sen.)	1
Intelligenza (ed. Berisso), XIII/XIV (tosc.)	1
Amore di Gesù, XIV in. (ver.)	2
Giudizio universale, XIV in. (ver.)	1
Lodi Vergine, XIV in. (ver.)	2
Legg, Transito della Madonna, XIV in. (abruzz.)	4
Anonimo Genovese (ed. Cocito), a. 1311	2
Fr. da Barberino, Doc. Am., 1314 (tosc.)	3
Fr. da Barberino, Regg., 1318-20 (tosc.)	3
G. di Lamb. Frescob., Due for., a. 1320 (fior.)	1
Dante, Commedia, a. 1321	23
Fr. Grioni, Santo Stady, a. 1321 (venez.)	2
Laudario S.M. d. Scala, XIII ex./XIV po.q. (tosc.)	1
Nicolò de' Rossi, Rime (ed. Brugnolo), XIV pi.di. (tosc.-ven.)	2
Giovanni Quirini, XIV s.-t.d. (tosc.-ven.)	4
Alberto della Piagentina, 1322/32 (fior.)	1
Cino da Pistoia (ed. Marti), a. 1336 (tosc.)	1
Poes. an. tosc.>ven., 1336/38	1

Canti	
Testo	Occorr.
Proverbia que dicuntur, XII u.q. (venez.)	1
Giac. Pugliese, Morte (ed. Contini), XIII pm. (tosc.)	1
Bonagiunta Orb. (ed. Menichetti), XIII m. (lucch.)	2
Framm. misogino, XIII t.q. (pist.)	1
Bonvesin, Volgari, XIII tu.d. (mil.)	10
Guittone, Rime (ed. Contini), a. 1294 (tosc.)	1
Poes. an. (ed. Spampinato Beretta), XIII (tosc.)	2*
Bestiario moralizz., XIII (tosc./aret.-castell.)	1
Poes. an. sett., XIII (2)	1
Chiaro Davanzati, XIII sm. (fior.)	4
Compiuta Donzella, XIII sm. (fior.)	1
Lapo del Rosso, XIII sm. (fior.)	1
Monte Andrea (ed. Minetti), XIII sm. (fior.)	1
Pacino Angiulieri (ed. Contini), XIII sm. (fior.)	1
Poes. an. fior., XIII sm.	1
Inghilfredi (ed. Berisso), XIII sm. (lucch.)	1
Laude cortonesi, XIII sm. (tosc.)	7
Poes. an. (ed. Gualdo), XIII sm. (tosc.)	2
Ser Pace, XIII sm. (tosc.)	1
Giacomino da Verona, Babilonia, XIII sm. (ver.)	1
Giacomino da Verona, Ierusalem, XIII sm. (ver.)	2
Poes. an. Chig. L.VIII.305 (ed. Gualdo), 1261/1300 (tosc.)	1
Guido Cavalcanti (ed. Contini), 1270-1300 (fior.)	2
Jacopone (ed. Ageno), XIII ui.di. (tod.)	3*
Jacopone, Laud. Urbinate, XIII ui.di. (tod.)	2
Memoriali bologn., 1279-1300	2
Amico di Dante, XIII ex. (fior.)	1
Nicola Muscia(?), XIII ex. (sen.)	1
Legg, S. Margherita, XIII ex. (piac.>ver.)	2
Folgoré, Mesi, c. 1309 (sang.)	1
Folgoré, Semana, c. 1309 (sang.)	1
Intelligenza (ed. Berisso), XIII/XIV (tosc.)	1
Poes. an. mant., XIII/XIV	1
Legg, S. Caterina, XIV in. (tosc.)	1
Giudizio universale, XIV in. (ver.)	1
Pregiera alla Vergine, XIV in. (ver.)	1
Anonimo Genovese (ed. Cocito), a. 1311	10*
Fr. da Barberino, Regg., 1318-20 (tosc.)	5
Dante, Rime (ed. De Robertis), a. 1321	1
Dante, Commedia, a. 1321	10
Laudario S.M. d. Scala, XIII ex./XIV po.q. (tosc.)	2
Cecco d'Ascoli, Aterba, a. 1327 (tosc./ascol.)	7
Bosone da Gubbio, Capit., c. 1328 (eugub.)	1
Memoriali bologn., 1288-1329	1
Nicolò de' Rossi, Rime (ed. Brugnolo), XIV pi.di. (tosc.-ven.)	6
Poes. an. tosc.-ven., XIV s.-t.d. (10)	1
Alberto della Piagentina, 1322/32 (fior.)	1
Rime Arch. Nor. Bologna, 1302-33 (bologn.)	2
Cenne de la Chitarra, XIII ex.-a. 1336 (aret.)	1
Cino da Pistoia (ed. Contini), a. 1336 (tosc.)	1
Tommaso di Giunta, Rime di corrispondenza, XIV pm. (tosc.)	2

Come ho già accennato, i dati che riguardano le frequenze relative sono calcolati sulla base di tre fattori: il numero di occorrenze *cant** in ciascun testo, il numero complessivo di lemmi totali per ciascun testo e il tasso di rinnovo del lessico, calcolato sulla base del numero di forme diverse per testo relazionate alla quantità di lessemi totale di ciascun componimento (in tal modo, si tiene in considerazione anche la ricchezza lessicale in ogni testo studiato). Procedendo secondo una logica proporzionale è stato ottenuto un dato numerico confrontabile che tenga in considerazione tutte le variabili appena descritte.

Dopo aver introdotto nella statistica testi lirici eterogenei sia per estensione, sia per forma metrica, è stato necessario considerare anche l'indice di novità lessicale in rapporto alla prolissità dei testi, in modo da evitare eventuali fraintendimenti nell'analisi delle frequenze relative a ciascun testimone. Per non incorrere nella *repercussio* formale, rimica e lessicale,¹⁵ ciascuno degli autori medievali presi in esame affronta in modo differente il problema della ripetizione del lessico più frequente, in relazione anche al modello formale adottato. Confrontando, ad esempio, una raccolta di sonetti con la *Commedia* dantesca, è immediatamente riscontrabile la difformità dei dati riguardo alle frequenze del lemmario *cant**; ciascuna occorrenza non può dunque prescindere dal confronto con tutte le variabili riguardo all'estensione della materia e alla ricchezza lessicale: in una raccolta di sonetti, ad esempio, è più che ammissibile ritrovare fino a due occorrenze lessicali simili in pochi versi (rinnovabili per ciascun componimento della raccolta), mentre in strutture più prolisse la *renovatio* lessicale impone un minore tasso di ripetizione. Come segnala Patrick Boyde, «la ripetizione di unità lessicali all'interno di una poesia o di un gruppo di poesie non è governata da principi "egualitari"», ma dipende, anzitutto, dalle «parole oggetto» che l'autore utilizza più spesso senza comunque cadere nell'eccessiva ripetitività.¹⁶

¹⁵ Riguardo al concetto di *repercussio*, rimando a *DVE* II XIII, 12. Benché, infatti, l'originario significato del termine sia riferito, in ambito poetico, alla riproposizione di una struttura ritmica o di una rima e, in ambito musicale, alla frequente ripercussione della corda corrispondente, di norma, alla quinta rispetto alla *finalis* nella teoria dei *modi* tipici della tradizione liturgica medievale, mi pare corretto far riferimento a questo concetto anche per quanto riguarda la ripetizione lessicale ravvicinata all'interno dei testi lirici, nei quali, spesso, la ripetizione di un lemma apporta modifiche sostanziali anche alla struttura ritmica del verso. I. BALDELLI, *Rima*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970; DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 235. Cfr. G. ROHLFS, *La lingua di Dante nelle rime della "Divina Commedia"*, in *Dante e la cultura sveva. Atti del Convegno di Studi tenuto a Melfi (2-5 Novembre 1969). Omaggio a F. Torraca*, Firenze, Olschki, 1970, pp. 161-167.

¹⁶ P. BOYDE, *Dante's Style in his Lyric Poetry*, trad. it. a cura di C. Calenda, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori, 1979, p. 133.

«Modulatio», «oda» e «cantus» II. Studio lessicografico

Testo	Occorrenze cant*	Forme diverse cant*	% forme diverse cant* in occorrenze cant*	Quantità lessemi totale per testo	Forme diverse per testo	Occorrenze cant*/ forme diverse	% occorrenze ars cantionis rispetto n° complessivo di lessemi	Rapporto tra occorrenze ars cantionis e forme diverse per testo, in relazione ai lessemi totali
Ritmo S. Alessio, XII sm. (march.)	2	2	100	1260	624	2,01923076923077	0,158730158730159	0,990476190476191
Proverbia que dicuntur, XII u.q. (venez.)	5	5	100	6846	2081	3,28976453628063	0,0730353491089687	1,51986561495764
Patecchio, Frotula, XIII pi.di. (crem.)	1	1	100	532	295	1,80338983050847	0,18796992481203	0,554511278195489
Pier della Vigna (ed. Contini), a. 1249 (tos.)	1	1	100	1611	656	2,45579268292683	0,0620732464307883	0,407200496585971
Giacomo da Lentini (ed. Antonelli), c. 1230/50 (tos.)	7	3	42,8571428571429	7192	1965	3,66005089058524	0,0973303670745272	1,91254171301446
Uguccione da Lodi, Libro, XIII in. (crem.)	3	2	66,6666666666667	5633	1730	3,25606936416185	0,0532575892064619	0,921356293271791
Ugo di Perso, XIII pi.di. (crem.)	1	1	100	999	476	2,09873949579832	0,1001001001001	0,476476476476476
Guido delle Colonne (ed. Calenda), XIII pm. (tos.)	7	4	57,1428571428571	1866	745	2,50469798657718	0,37513397642015	2,79474812433012
Rinaldo d'Aquino (ed. Comes), XIII pm. (tos.)	8	4	50	3027	1019	2,97055937193327	0,264288074000661	2,69309547406673
Jacopo Mostacci (ed. Fratta), XIII pm. (tos.)	14	5	35,7142857142857	1654	662	2,49848942598187	0,846432889963724	5,60338573155985
Giac. Pugliese (ed. Brunetti), XIII pm. (tos.)	4	3	75	456	239	1,90794979079498	0,87719298245614	2,09649122807018
Pseudo-Uguccione, Istoria, XIII pm. (lomb.)	1	1	100	6563	1746	3,75887743413517	0,015236934328813	0,266036873381076
Odo delle Colonne (ed. Fratta), XIII pm. (tos.)	1	1	100	176	126	1,3968253968254	0,568181818181818	0,715909090909091
Cielo d'Alcamo (ed. Contini) 1231/50 (sic.>tos.)	1	1	100	1234	613	2,01305057096248	0,0810372771474878	0,496758508914101
Bonagiunta Orb. (ed. Menichetti), XIII m. (lucch.)	12	5	41,6666666666667	7327	2055	3,5654501216545	0,163777808107001	3,36563395659888
Paraf. Decalogo, XIII m. (?) (bergam.)	1	1	100	1373	602	2,28073089700997	0,0728332119446468	0,438455935906774
Ruggieri Apugliese (ed. Contini), XIII m. (sen.)	1	1	100	2394	1082	2,21256931608133	0,0417710944026733	0,451963241436926
Stefano Protonotaro (ed. Contini), XIII m. (sic.)	4	3	75	340	217	1,5668202764977	1,17647058823529	2,55294117647059
Lib. Antichr., XIII t.q. (ven.eug.>umbr.-march.)	5	3	60	3042	1163	2,61564918314703	0,164365548980934	1,91157133464826
Percivalle Doria (ed. Calenda), a. 1264 (tos.)	1	1	100	539	281	1,91814946619217	0,185528756957328	0,521335807050093
Brunetto Latini, Favolello, 1260/66 (fior.)	1	1	100	687	367	1,87193460490463	0,145560407569141	0,534206695778748
Poes. an. Sovrana ballata (ed. Larson), 1267 (tos.>ven.)	1	1	100	181	136	1,33088235294118	0,552486187845304	0,751381215469613
Brunetto Latini, Tesoretto, a. 1274 (fior.)	1	1	100	12752	2991	4,26345703778001	0,00784190715181932	0,234551442910916
Pietro da Bescapè, 1274 (lomb.)	9	7	77,7777777777778	14320	2930	4,88737201365188	0,0628491620111732	1,84148044692737
Bonvesin, Volgari, XIII tu.d. (mil.)	55	14	25,4545454545455	72334	7945	9,10434235368156	0,0760361655652943	6,04107335416263
Guinizzelli (ed. Contini), a. 1276 (tos.)	2	2	100	3243	1172	2,76706484641638	0,0616712920135677	0,722787542399013
Guglielmo Beroardi (ed. Berisso), a. 1282 (fior.)	3	3	100	583	323	1,80495356037152	0,514579759862779	1,66209262435678
Poes. an. Dona se del partire a. 1289 (lomb.-emil.)	1	1	100	80	66	1,21212121212121	1,25	0,825
Quindici segni, 1270-90 (pis.)	1	1	100	2393	881	2,71623155505108	0,0417885499373172	0,368157124947764
Jacopo Cavalcanti, a. 1287 (fior.)	1	1	100	295	189	1,56084656084656	0,338983050847458	0,640677966101695

Tabella 5: Frequenze relative *cant** nei testi della lirica italiana delle Origini (continua nelle pagine seguenti).

Testo	Occorrenze cant*	Forme diverse cant*	% forme diverse cant* in occorrenze cant*	Quantità lessemi totale per testo	Forme diverse per testo	Occorrenze cant/ forme diverse	% occorrenze <i>ars cantionis</i> rispetto n° complessivo di lessemi	Rapporto tra occorrenze <i>ars cantionis</i> e forme diverse per testo, in relazione ai lessemi totali
Dante, Vita nuova, c. 1292-93	3	3	100	18926	2950	6,41559322033898	0,0158512099756948	0,467610694282997
Guittone, Rime (ed. Egidi), a. 1294 (tosca.) *	16	9	56,25	7014	2004	3,5	0,228115198175078	4,57142857142857
Poes. an. (ed. Pagano), XIII (tosca.)	3	3	100	2693	993	2,71198388721047	0,111399925733383	1,10620126253249
Poes. an. (ed. Spampinato Beretta), XIII (tosca.)	7	5	71,4285714285714	4331	1407	3,07818052594172	0,161625490648811	2,27407065342877
Poes. an. tosc., XIII	2	2	100	455	276	1,64855072463768	0,43956043956044	1,21318681318681
Bestiario moralizz., XIII (tosca./aret.-castell.)	9	5	55,5555555555556	5582	1848	3,02056277056277	0,161232533142243	2,97957721246865
Caducità, XIII (ver.)	5	3	60	2605	856	3,04322429906542	0,191938579654511	1,64299424184261
Rainaldo e Lesengr. di Udine, XIII (ven.)	3	3	100	4091	1031	3,96799224054316	0,0733317037399169	0,756049865558543
Poes. an. urbin., XIII	4	4	100	16050	3786	4,23930269413629	0,0249221183800623	0,943551401869159
Garzo, Proverbi, XIII sm. (fior.)	1	1	100	1690	912	1,8530701754386	0,0591715976331361	0,539644970414201
Bart. Palmieri, XIII sm. (fior.)	1	1	100	101	86	1,17441860465116	0,99009900990099	0,851485148514851
Bondie Dietaiuti (ed. Lubello), XIII sm. (fior.)	3	3	100	1401	606	2,31188118811881	0,214132762312634	1,29764453961456
Carnino Ghiberti (ed. Lubello), XIII sm. (fior.)	1	1	100	1297	565	2,29557522123894	0,0771010023130301	0,43562066306862
Chiaro Davanzati, XIII sm. (fior.)	52	8	15,3846153846154	34597	4948	6,99211802748585	0,150302049310634	7,43694539989016
Chiaro Davanzati (ed. Minetti), XIII sm. (fior.)	1	1	100	115	85	1,35294117647059	0,869565217391304	0,739130434782609
Compiuta Donzella, XIII sm. (fior.)	1	1	100	283	177	1,59887005649718	0,353356890459364	0,625441696113074
Lapo del Rosso, XIII sm. (fior.)	1	1	100	107	86	1,24418604651163	0,934579439252336	0,803738317757009
Monte Andrea (ed. Minetti), XIII sm. (fior.)	1	1	100	17490	3343	5,23182769967095	0,00571755288736421	0,191137793024585
Pacino Angiulieri (ed. Contini), XIII sm. (fior.)	1	1	100	377	226	1,66814159292035	0,26525198938992	0,59946949602122
Inghilfedi (ed. Berisso), XIII sm. (lucch.)	2	2	100	1736	733	2,36834924965894	0,115207373271889	0,844470046082949
Finfo, Vostro amoroso dire, XIII sm. (fior.)	1	1	100	313	204	1,5343137254902	0,319488817891374	0,651757188498403
Rinuoccino, Rime, XIII sm. (fior.)	1	1	100	1951	781	2,49807938540333	0,0512557662737058	0,400307534597642
Rustico Filippi (ed. Marrani), XIII sm. (fior.)	5	3	60	5800	1811	3,20265046935395	0,0862068965517241	1,56120689655172
Torrigiano (ed. Lubello), XIII sm. (fior.)	2	2	100	745	353	2,11048158640227	0,268456375838926	0,947651006711409
Garzo, S. Chiara, XIII sm. (fior.>pis.)	1	1	100	1609	752	2,13962765957447	0,0621504039776259	0,467371037911746
Panuccio del Bagno, XIII sm. (pis.)	1	1	100	6896	1806	3,81838316722038	0,0145011600928074	0,261890951276102
Ciolo de la Barba (ed. Contini), XIII sm. (pis.)	1	1	100	255	170	1,5	0,392156862745098	0,666666666666667
Laude cortonesi, XIII sm. (tosca.)	35	13	37,1428571428571	13981	3716	3,76237890204521	0,250339746799228	9,30262499105929
Arrigo Baldonasco (ed. Berisso), XIII sm. (tosca.)	2	1	50	683	350	1,95142857142857	0,292825768667643	1,02489019033675
Onesto da Bologna, XIII sm. (tosca.)	1	1	100	3496	1296	2,69753086419753	0,028604118993135	0,37070938215103
Poes. an. (ed. Fratta), XIII sm. (tosca.)	16	4	25	8218	2197	3,74055530268548	0,194694572888781	4,27743976636651
Poes. an. Angelica figura, XIII sm. (tosca.)	1	1	100	174	116	1,5	0,574712643678161	0,666666666666667

«Modulatio», «oda» e «cantus» II. Studio lessicografico

Testo	Occorrenze cant*	Forme diverse cant*	% forme diverse cant* in occorrenze cant*	Quantità lessemi totale per testo	Forme diverse per testo	Occorrenze cant*/forme diverse	% occorrenze <i>ars cantionis</i> rispetto n° complessivo di lessemi	Rapporto tra occorrenze <i>ars cantionis</i> e forme diverse per testo, in relazione ai lessemi totali
Poes. an. Lasso taupino, XIII sm. (tosc.)	2	1	50	539	307	1,7557003257329	0,371057513914657	1,139146567718
Poes. an. Levandomi speranza, XIII sm. (tosc.)	1	1	100	126	89	1,41573033707865	0,793650793650794	0,706349206349206
Poes. an. Per lunga dimoransa, XIII sm. (tosc.)	1	1	100	95	73	1,3013698630137	1,05263157894737	0,768421052631579
Dotto Reali (ed. CLPIO), XIII sm. (tosc.)	1	1	100	286	207	1,38164251207729	0,34965034965035	0,723776223776224
Polo Zoppo (ed. CLPIO), XIII sm. (tosc.)	3	2	66,6666666666667	684	376	1,81914893617021	0,43859649122807	1,64912280701754
Lapuccio Belfradelli, XIII sm. (tosc.)	1	1	100	415	254	1,63385826771654	0,240963855421687	0,612048192771084
Riccuccio da Firenze, XIII sm. (tosc.)	5	3	60	112	84	1,33333333333333	4,46428571428571	3,75
Terino da Castelfior., XIII sm. (tosc.)	3	2	66,6666666666667	1102	498	2,21285140562249	0,272232304900181	1,3557168784029
Giovanni d'Arezzo, XIII sm. (tosc.)	3	3	100	177	128	1,3828125	1,69491525423729	2,16949152542373
Saladino, XIII sm. (tosc.)	1	1	100	553	287	1,92682926829268	0,180831826401447	0,518987341772152
Ser Pace, XIII sm. (tosc.)	4	3	75	1758	739	2,37889039242219	0,227531285551763	1,68145620022753
Passione lombarda, XIII sm.	2	1	50	1252	511	2,45009784735812	0,159744408945687	0,81629392971246
Giacomino da Verona, Babilonia, XIII sm. (ver.)	2	2	100	3148	1043	3,01821668264621	0,0635324015247776	0,662642947903431
Giacomino da Verona, Ierusalem, XIII sm. (ver.)	17	8	47,0588235294118	2475	837	2,95698924731183	0,686868686868687	5,74909090909091
Poes. an. Chig. L.VIII.305 (ed. Gualdo), 1261/1300 (tosc.)	2	2	100	2014	836	2,40909090909091	0,099304865938431	0,830188679245283
Ciacco dell'Anguillaia, XIII sm. (tosc.)	2	1	50	309	193	1,60103626943005	0,647249190938511	1,24919093851133
Polo Zoppo (ed. CLPIO), XIII sm. (tosc.)	3	2	66,6666666666667	684	376	1,81914893617021	0,43859649122807	1,64912280701754
Riccuccio da Firenze, XIII sm. (tosc.)	5	3	60	112	84	1,33333333333333	4,46428571428571	3,75
Guido Cavalcanti (ed. Contini), 1270-1300 (fior.)	9	7	77,7777777777778	6761	1773	3,81331077270164	0,133116402898979	2,36015382339891
Mare amoroso, XIII ui.di. (fior.)	4	4	100	2401	916	2,62117903930131	0,166597251145356	1,52603082049146
Paolo Lanfranchi (ed. Contini), XIII ui.di. (tosc.)	1	1	100	290	181	1,60220994475138	0,344827586206897	0,624137931034483
Jacopone (ed. Ageno), XIII ui.di. (tod.)	31	9	29,0322580645161	36926	6779	5,44711609381915	0,0839516871581	5,6910848724476
Jacopone, Laud. Urbinate, XIII ui.di. (tod.)	3	2	66,6666666666667	8430	2667	3,16085489313836	0,0355871886120996	0,949110320284698
Fiore, XIII u.q. (fior.)	2	2	100	23330	4541	5,13763488218454	0,0085726532361766	0,389284183454779
Serventese Lambertazzi, XIII u.v. (bologn.)	1	1	100	3949	1383	2,85538684020246	0,0253228665484933	0,350215244365662
Giostra virtù e vizi, XIII ex. (march.)	1	1	100	3343	1325	2,52301886792453	0,0299132515704457	0,396350583308406
Detto d'Amore, XIII u.q. (fior.)	5	2	40	2473	776	3,18685567010309	0,202183582693085	1,56894460169834
Memoriali bologn., 1279-1300	6	3	50	6489	2194	2,95761166818596	0,092464170134073	2,02866389274156
Amico di Dante, XIII ex. (fior.)	3	3	100	7878	2009	3,92135390741663	0,0380807311500381	0,765041888804265
Laude tosc., XIII ex.	2	2	100	1078	533	2,02251407129456	0,185528756957328	0,98886827458256
Dante da Maiano, XIII ex. (fior.)	8	4	50	6152	1486	4,1399730820996	0,130039011703511	1,93237971391417
Poes. an. pis., XIII ex.	2	2	100	669	398	1,68090452261307	0,298953662182362	1,1898355754858

Testo	Occorrenze cant*	Forme diverse cant*	% forme diverse cant* in occorrenze cant*	Quantità lessemi totale per testo	Forme diverse per testo	Occorrenze cant*/forme diverse	% occorrenze ars cantionis rispetto n° complessivo di lessemi	Rapporto tra occorrenze ars cantionis e forme diverse per testo, in relazione ai lessemi totali
Cecco Angiolieri, XIII ex. (sen.)	4	3	75	13165	3081	4,27296332359623	0,0303835928598557	0,936118496012153
Legg. S. Margherita, XIII ex. (piac.>ver.)	2	1	50	6521	1661	3,92594822396147	0,0306701426161632	0,50943106885447
Poes. an. Molto à 1300 (umbr.>aret.)	8	3	37,5	173	116	1,49137931034483	4,6242774566474	5,36416184971098
Guido Orlandi, 1290/1304 (fior.)	1	1	100	2300	1047	2,19675262655205	0,0434782608695652	0,455217391304348
Folgóre, Mesi, c. 1309 (sang.)	2	2	100	1249	677	1,84490398818316	0,160128102481986	1,08406725380304
Folgóre, Semana, c. 1309 (sang.)	4	4	100	1895	913	2,07557502738226	0,211081794195251	1,92717678100264
Caccia da Castello, XIII/XIV (tos.)	2	2	100	793	343	2,31195335276968	0,252206809583859	0,865069356872636
Catenacci, Disticha Catonis, XIII/XIV (anagn.)	2	2	100	7377	1958	3,76762002042901	0,0271112918530568	0,530839094482852
Gianni Alfani, XIII/XIV (fior.)	3	2	66,6666666666667	1029	487	2,1129363449692	0,291545189504373	1,4198250728863
Lapo degli Uberti, Gent. mad., XIII/XIV (fior.)	1	1	100	127	92	1,3804347826087	0,78740157480315	0,724409448818898
Lupo degli Uberti, Movo canto, XIII/XIV (fior.)	2	1	50	312	194	1,60824742268041	0,641025641025641	1,24358974358974
Meo dei Tolomei, Rime, XIII/XIV (sen.)	1	1	100	1964	874	2,24713958810069	0,0509164969450102	0,445010183299389
Intelligenza (ed. Berisso), XIII/XIV (tos.)	9	9	100	18280	4907	3,72529040146729	0,0492341356673961	2,41591903719912
Guercio da M., Rime, XIII/XIV (tos.>trev.)	1	1	100	202	134	1,50746268656716	0,495049504950495	0,663366336633663
Amore di Gesù, XIV in. (ver.)	6	3	50	2438	757	3,22060766182299	0,246103363412633	1,86300246103363
Lodi Vergine, XIV in. (ver.)	5	5	100	1678	657	2,55403348554034	0,297973778307509	1,95768772348033
Cione Bagl. (ed. D'Ancona-Comp.), XIII/XIV (tos.)	2	1	50	1001	488	2,05122950819672	0,1998001998002	0,975024975024975
Poes. an. mant., XIII/XIV	1	1	100	864	392	2,20408163265306	0,115740740740741	0,453703703703704
Legg. S. Caterina, XIV in. (tos.)	2	2	100	10354	2391	4,33040568799665	0,0193162062970833	0,461850492563261
Giudizio universale, XIV in. (ver.)	2	2	100	2924	912	3,20614035087719	0,0683994528043776	0,623803009575923
Legg. Transito della Madonna, XIV in. (abruzz.)	7	4	57,1428571428571	5238	1747	2,99828277046365	0,133638793432608	2,33466972126766
Poes. an. Il dolce, XIV in. (?) (pis.)	1	1	100	122	89	1,37078651685393	0,819672131147541	0,729508196721312
Anonimo Genovese (ed. Cocito), a. 1311	16	6	37,5	54853	8096	6,77532114624506	0,0291688695240005	2,36151167666308
Fr. da Barberino, Rime, a. 1314 (tos.)	2	2	100	2600	988	2,63157894736842	0,0769230769230769	0,76
Fr. da Barberino, Doc. Am., 1314 (tos.)	11	6	54,5454545454545	36875	5604	6,58012134189864	0,0298305084745763	1,67170169491525
Poes. an. amor se 'l te delecta, 1315-16 (tos.)	1	1	100	21	20	1,05	4,76190476190476	0,952380952380952
Fr. da Barberino, Regg., 1318-20 (tos.)	30	8	26,6666666666667	54330	7162	7,58586986875174	0,0552181115405853	3,95472114853672
G. di Lamb. Frescob., Due for., a. 1320 (fior.)	2	2	100	123	97	1,2680412371134	1,6260162601626	1,57723577235772
Dante, Rime (ed. De Robertis), a. 1321	6	5	83,3333333333333	17322	3705	4,6753036437247	0,0346380325597506	1,28333910633876
Dante, Commedia, a. 1321	115	22	19,1304347826087	101626	12905	7,87493219682294	0,113160018105603	14,6033003365281
Dante (attrib.), Molte fiato il giorno, a. 1321 (tos.)	2	1	50	106	86	1,23255813953488	1,88679245283019	1,62264150943396
Fr. Grioni, Santo Stady, a. 1321 (venez.)	2	1	50	26644	3999	6,6626656664166	0,00750638042335986	0,300180153130161

Testo	Occorrenze cant*	Forme diverse cant*	% forme diverse cant* in occorrenze cant*	Quantità lessemi totale per testo	Forme diverse per testo	Occorrenze cant*/forme diverse	% occorrenze ars cantionis rispetto n° complessivo di lessemi	Rapporto tra occorrenze ars cantionis e forme diverse per testo, in relazione ai lessemi totali
Rime Mem. bologn., 1301-24	8	3	37,5	1573	675	2,33037037037037	0,508582326764145	3,43293070565798
Jacopo Alighieri, Capitolo, 1322 (fiorentino)	1	1	100	1021	544	1,87683823529412	0,0979431929480901	0,53281096963761
Laudario S.M. d. Scala, XIII ex./XIV po.q. (toscano)	7	5	71,4285714285714	20386	4473	4,55756762799016	0,0343372902972628	1,53590699499657
Cecco d'Ascoli, Acerba, a. 1327 (toscano/ascolano)	29	6	20,6896551724138	32709	4927	6,63872539070428	0,0886606132868629	4,36830841664374
Lapo Gianni, XIII ex./1328 (fiorentino)	3	3	100	4267	1518	2,81093544137022	0,0703070072650574	1,06726037028357
Guido da Pisa, Declaratio, a. 1328 (pisano)	2	2	100	4126	1539	2,6809616634178	0,0484730974309258	0,746000969461949
Bosone da Gubbio, Capit., c. 1328 (eugubino)	3	2	66,6666666666667	1353	624	2,16826923076923	0,221729490022173	1,38359201773836
Ridolfo, Tenz. con Manfredino, a. 1328 (perugino)	1	1	100	521	316	1,64873417721519	0,191938579654511	0,606525911708253
Memoriali bologn., 1288-1329	3	2	66,6666666666667	857	503	1,7037773359841	0,350058343057176	1,7607934655776
Niccolò de' Rossi, Rime (ed. Brugnolo), XIV pi.di. (toscano-veneziano)	22	9	40,9090909090909	43703	7988	5,47108162243365	0,0503397936068462	4,02114271331488
Giovanni Quirini, XIV s.t.d. (toscano-veneziano)	9	4	44,4444444444444	12765	3469	3,67973479388873	0,0705052878965922	2,44582843713278
Alberto della Piagentina, 1322/32 (fiorentino)	8	5	62,5	8676	2863	3,03038770520433	0,0922083909635777	2,63992623328723
Buccio di Ranallo, S. Caterina, 1330 (aquilano)	4	3	75	6886	2064	3,33624031007752	0,0580888759802498	1,19895440023236
Ant. da Tempo, Rime (ed. Grion), 1332 (toscano-padovano)	1	1	100	5306	1797	2,95269894268225	0,0188465887674331	0,338673200150773
Rime Arch. Not. Bologna, 1302-33 (bolognese)	2	1	50	1286	596	2,15771812080537	0,15552099533437	0,926905132192846
Abate da Nap., a. 1334 (napolitano-veneziano)	1	1	100	177	131	1,35114503816794	0,564971751412429	0,740112994350282
Boccaccio, Filostrato 1335-36 (fiorentino)	17	8	47,0588235294118	38647	5570	6,93842010771993	0,0439878903925272	2,45012549486377
Cenne de la Chitarra, XIII ex.-a. 1336 (aretino)	1	1	100	1205	636	1,89465408805031	0,0829875518672199	0,527800829875519
Cino da Pistoia (ed. Marti), a. 1336 (toscano)	12	5	41,6666666666667	18297	3277	5,58346048214831	0,0655845220527955	2,14920478767011
Bindo Bonichi, Rime, a. 1338 (senese)	5	4	80	13131	3167	4,14619513735396	0,0380778310867413	1,2059249105171

Anzitutto, per quanto riguarda lo studio delle frequenze (grafico 1), è visibilmente chiara la diffusione delle occorrenze del lessico *cant** lungo gli anni danteschi (la *Commedia* è datata, nei grafici e nelle tabelle, al 1321), con un prosieguo non indifferente anche nei decenni successivi, soprattutto in concomitanza con la diffusione del *Canzoniere* di Petrarca, composto tra il 1336 e il 1374.

Osservando la diffusione delle occorrenze (tabella 2), è possibile isolare, tra le più rappresentative, le produzioni di Jacopone da Todi, di Chiaro Davanzati, Guittone d'Arezzo, ovviamente di Dante Alighieri (soprattutto nella *Commedia*) e, non in secondo luogo, quelle di Giacomo da Lentini e Cino da Pistoia. I testi di questi autori sono eccezionali testimonianze della diffusione e dell'evoluzione della tradi-

zione terminologica sviluppata già con la Scuola Siciliana studiata da Carapezza:¹⁷ si registra infatti una netta prevalenza dei lemmi *canto* o *cantare* non riferiti all'io lirico, ma alla prassi del canto (in gergo dantesco, *oda*).¹⁸ Per questa via, anche Giacomo da Lentini e Jacopone da Todi si inseriscono come diretti antecedenti della tradizione dantesca, punti culmine della tradizione lessicografica dell'*ars cantionis* (grafici 1 e 2): il «novo canto» della Lauda LXIV mostra tutta la sua musicalità nei primi versi del componimento,¹⁹ «sopre el “fa” acuto – me pare emparuto / che 'l canto se pona; / e nel “fa” grave – descende suave / che 'l verbo resona»,²⁰ concordemente con le più modeste occorrenze riscontrabili nelle *Rime* di Giacomo da Lentini.²¹ Così, anche «l'odiato Guittone»²² prende parte alla tradizione lessicale già avviata da anni,²³ se-

¹⁷ Rinvio a F. CARAPEZZA, *Un “genere” cantato* cit., pp. 243-350.

¹⁸ L'*Epistola* XIII a Cangrande non è l'unico testo attribuibile a Dante nel quale vi è una presa di posizione nei confronti dell'«oda quod est cantus», sulla scia della trattatistica di Ugucione (UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., a cura di E. Cecchini, II, pp. 862-863), ma vi sono anche vari luoghi del *De vulgari eloquentia* nei quali sono chiari significati simili. Cfr. G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca* cit., p. 126. Basti citare *DVE* II X, 2: «Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis» (cfr. *DVE* II VIII, 5: «praeterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio»). DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 212. Il passo dantesco richiama le prassi provenzali delle cosiddette *coblas dissolutas* tipiche anche della produzione di Arnaut Daniel, dove la stroficità poetica «ne correspond pas nécessairement à celle de la structure mélodique». R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise (contribution à l'étude de la rhétorique médiévale)*, Bruges, De Tempel, 1960, pp. 348, 360. Cfr. M. PERUGI, *Arnaut Daniel in Dante*, «Studi Danteschi», LI (1978), pp. 59-152; R. MONTEROSSO, *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, F.lli Lega, 1965, pp. 85-86.

¹⁹ «Lauda 59 and Lauda 64 are linked by meta-poetic and meta-musical references to Jacopone's own harmonious poetry. [...] Lauda 64 highlights the importance of singing and music to celebrate Christ's birth». A. VETTORI, *Singing with Angels*, in *Franciscans at Prayer*, a cura di T. J. Johnson, Leiden, Brill, 2007, pp. 221-248: 234.

²⁰ IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di M. Leonardi, Firenze, Olschki, 2010, LXIV.

²¹ «In vanitate non voglio più stare: / voi che trovate novo ditto e canto, / partitevi da ciò, che voi peccate». GIACOMO DA LENTINI, *Rime*, in *I poeti della Scuola siciliana* I, a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2008, tenz. 10b, 13. Altra occorrenza evidentemente musicale: «e forzo 'l canto presso a lo finire». *Ibid.*, son. dubb. 2, 11.

²² Di «odiato Guittone» scrive Paolo Gresti riguardo ai rapporti tra il poeta aretino e Dante Alighieri. P. GRESTITI, *Dante e i trovatori* cit., p. 178. Tra l'altro, proprio Guittone si era posto in piena continuità con la tradizione provenzale e soprattutto con Bernart de Ventadorn, «principale punto di riferimento – in positivo e in negativo – della tradizione lirica dietro il Notaio». L. LEONARDI, *Introduzione*, in Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti amorosi del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994, p. XLV. Cfr. L. FORMISANO, *Aspetti della cultura letteraria a Bologna al tempo di Federico II*, in *Federico II e Bologna*, Bologna, Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, 1996, pp. 107-138: 115.

²³ Chiara è la rima *Diletto e caro mio, nova valore*, inclusa nella raccolta di Guittone da Egidi, ma scartata dalla più recente edizione, nella quale vi è un riferimento al *cantus* melico: «con novo stromento / novo canto cantare in novo amore». GUITTONE D'AREZZO, *Rime*, a cura di F. Egidi, Bari,

guito da Chiaro Davanzati, nelle cui *Canzoni* sono presenti numerosi richiami alla terminologia *cant** impiegata sia come sostantivo, sia come verbo, spesso in relazione alla doppia tematica amore-dolore.²⁴

Inoltre, la diffusione delle occorrenze durante il secolo XIII non mostra solo un sensibile scarto tra la prima stagione dello Stilnovo e il ventennio tra gli anni Novanta del Duecento e gli anni Dieci del Trecento, ma mette in luce differenti linee nella tradizione del lemmario *cant** anche tra i singoli autori coevi a Dante. Il caso forse paradigmatico è quello di Cino da Pistoia, colui che aderisce ai principi della poetica dello Stilnovo attorno agli anni Novanta del Duecento,²⁵ per poi discostarsene durante la fase più matura dello sperimentalismo dantesco.²⁶

Laterza, 1940, CLVIII, 14-15. Cfr. GUITTONE D'AREZZO, *Rime*, a cura di G. Contini, in *Poeti del Duecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, IV, 29.

²⁴ Paradigmatico è il luogo della canzone 51: «e s'io unque valse, maladico l'ora, / per quel ch'ogni vertute mi adolora; / gli oc[c]hi pi pianger non posso tenere, / pensando c'ho fornito altrui di canto / e me[ve], lasso, di dolore e pianto». CHIARO DAVANZATI, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, LI, v. II, poi in CHIARO DAVANZATI, *Canzoni e sonetti*, a cura di A. Menichetti, Torino, Einaudi, 2004.

²⁵ Cino aderì ai principi poetici stilnovistici seguendo «l'attività ancora in fieri di Guido e di Dante». M. MARTI, *Cino da Pistoia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. All'interno della tenzone tra Onesto degli Onesti e Cino da Pistoia, rappresentanti di due differenti e opposte «maniere» (Onesto come «anti-stilnovista» e Cino come rappresentante della «nuova maniera», già in tenzone nella rima *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo* anche con Guido Cavalcanti che lo accusò di appropriarsi di rime altrui) Onesto cita Dante e Cavalcanti come alcuni degli esempi che Cino non avrebbe saputo seguire: «alor non par che la lingua si morda / né ciò vi mostrò mai Guido né Dante» (G. CONTINI, *Poeti del Duecento* cit., p. 655). S. MARCENARO, *Polemica letteraria e ironia nella lirica italiana del Duecento. Il caso di Cino da Pistoia*, in *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, a cura di M. Brea, E. Corral Díaz, M. A. Pousada Cruz, Alessandria, dell'Orso, 2013, p. 282. Cfr. S. MARCENARO, *Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento*, «Revista de Filología Románica», XXVII (2010), pp. 77-99; A. BALDUINO, *Cavalcanti contro Dante e Cino*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla "Voce"*, a cura di M. G. Pensa, Milano, Guerrini e Associati, 1996, pp. 1-19.

²⁶ Come scrive Marco Santagata, «il legista Cino è un poeta «amoroso» e «dolce». Sono i tratti con i quali nel *De vulgari eloquentia* Dante lo ha consegnato alla storia», benché in lui «la fedeltà alla giovinezza e il rifiuto di fare sue le nuove tendenze erano forse la strada più dignitosa che egli potesse percorrere. Lasciando Dante al suo destino di rivoluzionario delle lettere». M. SANTAGATA, *Introduzione*, in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. XXI, XXV. Prova del «distacco» potrebbe essere, se fosse a Cino attribuibile, il sonetto *Infra gli altri difetti del libello*, contenente una critica alla *Commedia* di Dante: «Infra gli altri difetti del libello / che mostra Dante signor d'ogni rima, / son duo sì grandi, ch'a dritto si stima / che n'aggia l'alma sua luogo non bello». M. MARTI, *Poeti del Dolce Stil Novo*, Firenze, Le Monnier, 1969. Per la questione attributiva, si veda L. C. ROSSI, *Una ricomposta tenzone (autentica?) fra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio*, «Italia medioevale e umanistica», XXXI (1988), pp. 45-79. Inoltre, come ulteriore prova, è possibile far riferimento agli assenti cenni reciproci tra Dante e Cino nelle opere mature: «certo è che nella *Commedia* non è fatto alcun luogo diretto o indiretto al nome di Cino, e a Cino i codici attribuiscono tre acri sonetti antidanteschi»: il già citato *Infra gli altri difetti del libello*, *In verità questo libel di Dante e Messer Boson lo vostro Manuello*. M. MARTI, *Cino da Pistoia* cit. Cfr. M. SANTAGATA, *Introdu-*

Cino, reso «inattuale» da Dante («lo specchio e il motore della grande tradizione lirica duecentesca»),²⁷ impiega la terminologia *cant** in modo alquanto sporadico, pur essendo consapevole del rapporto tra poesia e musica a cui egli stesso accenna nel sonetto di rimprovero *Ser Mula, tu ti credi senno avere*.²⁸ In questo componimento, infatti, il poeta rimprovera l'uso non troppo raffinato della melodia nell'elaborazione della *vesta* per «quella pulcelletta» che riecheggia il *topos* ripreso anche da Dante nel sonetto a Lippo,²⁹ secondo l'uso ben diffuso di elaborare un'intonazione musicale spesso metaforizzata attraverso il richiamo alle «nozze»:³⁰ «ché la sposaste, quella polcelletta, / celatamente sì che tutti 'l sanno».³¹

zione cit., p. XXIV.

²⁷ M. SANTAGATA, *ibid.* Resta da comprendere, come segnala Luca Carlo Rossi, non tanto «il silenzio su Cino nella *Commedia* (ben nota è l'inconsistenza delle argomentazioni 'ex silentio')», quanto più «il perché degli elogi a lui attribuiti nel *De vulgari eloquentia*». L. C. ROSSI, *Una ricomposta tenzone* cit., p. 65. Cfr. G. FAVATI, *Inchiesta sul Dolce Stil Novo*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 117-118 e 306-316.

²⁸ M. MARTI, *I poeti del dolce stil novo* cit., CXXXIX, vv. 9-14.

²⁹ DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di D. De Robertis, V. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, p. 900; N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento* cit., p. 42. Ricordo di nuovo l'ipotesi, mutuata dalle *Prose* di Pietro Bembo (P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966, p. 153), che vede nella *vesta* una struttura monostrofica o polistrofica. G. GORNI, *Lippo amico* cit., p. 83.

³⁰ A proposito delle «nozze» tra musica e poesia, Franco Alberto Gallo puntualizza come l'opposizione tra tradizione poetica e tradizione musicale abbia causato il passaggio della critica dalle «nozze con metafora dantesca» (*DVE* II VIII) al «divorzio con metafora moderna» tra testo lirico e «oda», cioè «il motivo musicale con il quale Casella inotnò le strofe di *Amor che ne la mente mi ragiona*». F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana IV. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 345-363: 246. Cfr. P. PETROBELLI, *Poesia e musica*, in *Letteratura italiana* cit., a cura di A. Asor Rosa, pp. 229-244. L'evoluzione dalle «nozze» al «divorzio» dovrebbe essere rivista a partire dagli studi di Maria Sofia Lannutti: «Il poeta sceglieva una determinata forma strofica, le cui proporzioni, come ci insegna Dante, erano fissate dalla *cantus divisio*; costruiva su quella forma il testo verbale» e successivamente, «solo se lo riteneva opportuno o era in grado di farlo», applicava al componimento una melodia «che realizzava concretamente la *cantus divisio*». M. S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica* cit., pp. 145-168. Diversamente, il poeta poteva rivolgersi a un musicista esterno, a «un cantore come Casella, ad esempio». Dunque, di quel divorzio postulato da Roncaglia «si potrà parlare con sufficiente margine di sicurezza solo per la tradizione manoscritta», ma non si potrà generalizzare una tale riflessione applicandola anche alla tradizione orale. *Ibid.*, pp. 150-151. Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio"* cit.; A. ROSSELL, M. S. LANNUTTI, D. SABAINO, *De nuptiis musicae et carminis* cit., pp. 389-391. L'unico «divorzio» che risulta essersi verificato nel repertorio musicale del primo Trecento è «la dicotomia tra musica scritta [...] e il costume diffuso di una poesia cantata che sembra quasi aver intenzionalmente evitate le strettoie di una notazione». N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista italiana di musicologia», I (1966), pp. 5-6.

³¹ Le terzine del sonetto riportano l'attenzione al dato musicale: «Ma ben crebbe rimedio al vostro inganno; / ché la sposaste, quella polcelletta, / celatamente sì che tutti 'l sanno. / E sappiam ben che la trovasti stretta, / sì come quella ch'era nel sest'anno. / Rilégati, ser Mula, co' tal vetta». M. MARTI, *I poeti del dolce stil novo* cit., CXXXIX, vv. 9-14. Anche la metafora delle nozze risulta essere di tradizione provenzale. S. MARCENARO, *Polemica letteraria* cit., p. 279.

Una prova della diffusione delle consuetudini poetiche e musicali nei testi “musicabili”³² di Dante e Cino (due tra i pochi *auctores* capaci di un «gradus constructionis excellentissimum»)³³ è fornita anche dall’episodio di Casella (*Purg.* II), interpretato da Alberto Gallo come una sorta di antecedente dell’episodio del *Filostrato* boccacciano³⁴ dove Troiolo intona non una ballata,³⁵ ma una canzone di Cino da Pistoia.³⁶ Eppure, probabilmente a causa di quel “distacco” tra i due poeti durante la fase avanzata dello sperimentalismo dantesco,³⁷ tra le occorrenze riscontrabili nelle rime di Cino il lemma *canto* con valore nominale ricorre solamente due volte, una delle quali riferita, non a caso, proprio alla *Commedia*, nel sonetto polemico *Infra gli*

³² Per il concetto di «musicabilità», rimando a P. BESUTTI, *Il trecento italiano* cit., p. 88. Cfr. S. PLONA, *Forse Casella non cantò* cit., p. 95.

³³ «Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte [...] ut Cynus de Pistorio: Avegna che io aggia più per tempo». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, 2012, II VI, 5-6, p. 184.

³⁴ F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento* cit., p. 247.

³⁵ Basti rimandare alle rime *Deh, Violetta, che in ombra d'amore* e *Deh, non celate agli occhi quel diletto*, entrambe musicate da Scochetto. La testimonianza manoscritta (codice Boccolini) che avrebbe dovuto contenere l’indicazione dell’intonazione della ballata dantesca *Deh, Violetta, che in ombra d'amore* è andata perduta. Rimangono però le notizie raccolte dal Crescimbeni, che comprendono la nota: «parole di Dante, e suono di scochetto». S. CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, IV, Venezia, Lorenzo Basegio, 1698, pp. 220-221. Cfr. E. RAGNI, *Scochetto*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970; M. SALEM ELSHEIKH, *I musici di Dante* cit., pp. 159-160. Non a caso, la ballata dantesca in oggetto era caratterizzata, oltre che dal contrasto tra speranza e desiderio, anche dallo «spunto, tipico del mondo occitanico, della ‘dannosa tardanza’». G. AUZZAS, *Deh, violetta, che in ombra d'Amore*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Cfr. O. ZENATTI, *Violetta e Scochetto: noterella dantesca*, in «Gazzettino letterario», Catania, 4 maggio 1899. Per quanto riguarda invece *Deh, non celate agli occhi quel diletto*, Giovanni Mario Crescimbeni segnala: «Nel codice Boccoliniano si legge di costui [Scochetto] il seguente componimento, il quale è intitolato *suono*; ma per verità è una ballatella» e poi «questo poeta si può credere coetaneo, e amico di Dante, e dotto in Musica; perché nello stesso Codice si trova un’altra ballatella [...] *Deh Violetta, che in ombra damore*». G. M. CRESCIMBENI, *Comentarj* cit., p. 220.

³⁶ Durante il lamento per la perdita di Criseida, Troiolo «con bassa voce si giva cantando» i versi di Cino: «La dolce vista e ’l bel guardo soave». GIOVANNI BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di L. Surdich, Milano, Mursia, 1990, LXII, 1. L’episodio del *Filostrato* riscosse molta fortuna soprattutto in vista della forte ripresa stilnovistica almeno fino a Chaucer. W. GINSBERG, *Chaucer's Italian Tradition*, The University of Michigan Press, 2002, p. 18. Non è peraltro disponibile un’edizione critica del testo di Boccaccio, la cui tradizione manoscritta fu indagata solo fino agli anni Trenta del Novecento grazie allo studio di V. PERNICONE, *I manoscritti del “Filostrato” di Giovanni Boccaccio*, in «Studi di filologia italiana», V (1938), pp. 41-84. Cfr. V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991; F. COLUSSI, *Indagini codicologiche e testuali sui manoscritti trecenteschi del “Filostrato” di Giovanni Boccaccio*, tesi di dottorato, Università Ca’ Foscari Venezia, 2003.

³⁷ M. Santagata, *Introduzione* cit., pp. XXI, XXV; M. Marti, *I poeti del dolce stil novo* cit.

altri difetti del libello.³⁸ Questo sonetto, attribuito dalla tradizione manoscritta al lirico pistoiese,³⁹ contiene la denuncia dei «difetti» della *Commedia* e, proprio in seguito al rimprovero per la mancanza di riferimenti «ad Onesto, di ben cima / ch'era presso ad Arnaldo Daniello»,⁴⁰ ripropone la terminologia scelta per la *forma tractatus* del poema dantesco: «l'altr'è, secondo che 'l suo canto dice, / che passò poi nel bel coro divino, / là dove vide la sua Beatrice».⁴¹ Nella denuncia di questo “difetto” Cino non solo accoglie la terminologia innovativa proposta da Dante, ma ne testimonia la fortuna e la ricezione coeva.⁴² Si tratta di una scelta lessicale che acquisisce importanza se confrontata con le restanti quattro occorrenze di *cant** nella produzione lirica dello stesso autore, tutte in perfetta continuità con la tradizione lessicale coeva.⁴³

³⁸ Le ipotesi di coloro che non considerano autentici i sonetti della tenzone si basano soprattutto sulla contrapposizione tra il Cino accreditato stilnovista e il Cino violento e rabbioso. Bertelli scrive addirittura di «sonetto antidantesco». I. BERTELLI, *Fondamenti artistici e culturali del «dolce stil nuovo»*, Milano, Bignami, 1987, p. 77. A tal proposito, si vedano alcuni dei primi studi: G. CARDUCCI, *Cino da Pistoia ed altri rimatori del secolo XIV*, in Cino da Pistoia, *Rime*, Firenze, G. Barbèra, 1862; C. DEL BALZO, *Poesie di mille autori intorno a Dante*, II, Roma, Forzani, 1905 e E. CAVALLARI, *La fortuna di Dante nel Trecento*, Firenze, Società Anonima F. Perrella, 1921. «Basterebbe caricare di segno positivo l'impegno tecnico di Cino e dei risponditori, privando così di concretezza le accuse contro Dante e riconducendole a mero pretesto, per eliminare il maggiore ostacolo al riconoscimento della paternità ciniana». L. C. ROSSI, *Una ricomposta tenzone* cit., p. 61. L'attacco a Dante potrebbe aver tratto origine anche dalla svolta politica di Cino. D. MAFFEI, *Il pensiero di Cino da Pistoia sulla Donazione di Costantino, le sue fonti e il dissenso finale da Dante*, «Lettture Classensi», XVI (1987), p. 119-127. Cfr. G. GORNI, *Cino «vil ladro». Parola data e parola rubata*, in ID., *Il nodo della lingua e il Verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-139.

³⁹ M. MARTI, *Cino da Pistoia* cit. Paolazzi introduce la rima tra i «sonetti polemici che sarà forse doveroso restituire alla penna del pistoiese». C. PAOLAZZI, *La maniera mutata: il «dolce stil novo» tra scrittura e «Ars Poetica»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, p. 177.

⁴⁰ M. MARTI, *I poeti del dolce stil novo* cit. A tal proposito, si vedano anche M. MARTI, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Lecce, Milella, 1971, p. 47 e G. GORNI, *Dante prima della Commedia*, Firenze, Cadmo, 2001, p. 145.

⁴¹ M. MARTI, *I poeti del dolce stil novo* cit. Cfr. L. C. ROSSI, *Una ricomposta tenzone* cit..

⁴² Riguardo alla novità della terminologia, soprattutto in raffronto alle reazioni dei primi commentatori, rimando a Z. BARANSKI, *The Poetics of Meter* cit., pp. 3-41; ID., «*Tu numeris elementa ligas*» cit., p. 91.

⁴³ «S'io mi ripùto di niente alquanto, / i' ne ringrazio Amor [...] ch'io tragga del mio cor ciò ched io canto» (*S'io mi ripùto di niente alquanto*, v. 7); «E tal vita d'amare – ognora porto, / che di voi mi conforto quand'io canto» (*Mille volte richiamo 'l di mercede*, v. 21); «e 'l martirio ch'io sofferisco è tanto, / che mai non canto» (*Sì doloroso, non poria dir quanto*, v. 4). M. MARTI, *I poeti del dolce stil novo* cit. È anche il caso di *Avegna ched' el m'aggia più per tempo*, v. 68: «Come fu ricevuta / dagli angeli con dolce canto e riso». M. MARTI, *I poeti del dolce stil novo* cit. Per quanto riguarda il riso ben descritto nella *Commedia*, si veda C. VILLA, *Minerva e il riso di Beatrice*, in *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 201-214. Cfr. G. GORNI, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-XIII.

Oltre a Cino e ai poeti a lui contemporanei l'evoluzione lessicale della terminologia *cant** prosegue anche nei decenni seguenti, fino almeno al Quattrocento inoltrato. Ciascuno dei lemmi con radice *cant** segue una linea di sviluppo distinta che talvolta mette in risalto il valore intrinseco dell'adozione della terminologia specifica. Per quanto riguarda l'infinito "cantare" e la variante troncata *cantar*, ad esempio, non vi sono evoluzioni nelle frequenze d'uso paragonabile al lemma *canto*; le prime due varianti sono adottate in modo quantitativamente omogeneo in quasi la totalità dei testi che ne attestano l'uso entro la fine del secolo XIV.⁴⁴ Il sostantivo *canto*, invece, è la forma che testimonia le maggiori innovazioni semantiche lungo tutto l'arco della tradizione lessicografica nella lirica italiana delle Origini, almeno a partire dal repertorio laudistico fino a Jacopone da Todi.⁴⁵

Le occorrenze di *cant** diffuse nei laudari sono sempre genericamente riferite agli usi musicali e in nessun caso possono essere messe in relazione con l'io lirico: si ritrovano otto occorrenze di *canto* nelle Laudi cortonesi (Cortona, Biblioteca comunale, cod. 91), tra cui i passi «De quel canto glorioso / fanno coro delctoso» e «Ogn'om canto novel canto»,⁴⁶ e ben quattordici occorrenze nel Laudario Maglia-

⁴⁴ Oltre agli ovvi riferimenti danteschi alla *passio* (o forse all'*actio*) del "cantare", sorprende ritrovare in Chiaro Davanzati ben quindici occorrenze del termine, legate al canto dell'usignolo («ma dopo a l'ausignuolo a suo cantare»; CHIARO DAVANZATI, *Rime* cit., a cura di A. Menichetti, canzone XLVIII, v. 2) o anche al *topos* del dolore associato al «novello canto» («a tal speranza – porto la mia vita, / che di doglienza fo novel cantare»; *Ibid.*, canzone XLIX, 8), in rottura con le scelte lessicali che parevano delinearsi durante lo studio delle frequenze del termine "canto", favorito rispetto a "cantare" da molti poeti lirici [tabelle 2-4], ma evidentemente preferito da Chiaro Davanzati. Per quanto riguarda il *topos* dell'opposizione dolore-piacere nel Medioevo, si vedano, ad esempio, M. GRAGNOLATI, *Dolore come gioia. Trasformarsi nel "Purgatorio" di Dante*, «Psiche», II (2003), pp. 111-126; *Desire in Dante and the Middle Ages*, a cura di M. Gragnolati, T. Kay, E. Lombardi e F. Southerden, London, Modern Humanities Research Association e Maney, 2012. Si faccia riferimento, inoltre, allo stesso Dante Alighieri, a Chiaro Davanzati e al Laudario Magliabechiano (Firenze, Biblioteca Centrale, Banco Rari 18). Dopo l'edizione Liuzzi (F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, II, Roma, Libreria dello Stato, 1935) questo laudario è stato studiato negli anni Novanta: *The Florence laudario: an edition of Florence, Biblioteca nazionale centrale, Banco rari 18*, a cura di B. McDowell e N. Barbieri, Madison, A-R Editions, 1995. Cfr. B. WILSON, *Indagine sul laudario fiorentino* (Firenze, Biblioteca nazionale, MS Banco rari 18), «Rivista italiana di musicologia», XXXI (1996), 2, pp. 243-280.

⁴⁵ Resta in ogni caso chiaro che il canzoniere jaconico «non abbia nulla di comune coi laudari delle confraternite, serie di componimenti che corrispondono a festività liturgiche e hanno scopo edificante e devoto». F. BRAMBILLA AGENO, *Benedetti, Iacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1966, pp. 267-76. Il termine *laude* è utilizzato, in Jacopone, con il significato di "lode al Signore". P. CANETTIERI, *Introduzione*, in Iacopone da Todi, Francesco d'Assisi et al., *La poesia religiosa del Duecento*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 21.

⁴⁶ Le citazioni sono tratte da *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, I, a cura di G. Varanini, L. Banfi e A. Ceruti Burgio, Firenze, Olschki, 1981, V 32; XLIV 1. Dopo il lavoro critico appena citato, sono state realizzate altre edizioni, tra cui: C. TERNI, *Laudario di Cortona: testi musicali e poetici contenuti nel cod. 91 della Biblioteca comunale di Cortona*, Firenze, La Nuova Italia, 1988; M. DÜRRER, *Altit-*

bechiano;⁴⁷ vi sono poi quattro occorrenze di *canto/cantar* nel Laudario di Cortona e dieci occorrenze della medesima coppia di termini nelle Laude magliabechiane.⁴⁸ Accostando questi dati alle frequenze riscontrabili nella produzione di Jacopone (con quattordici occorrenze di *canto*, delle quali dodici con funzione sostantivata), è possibile comprendere come proprio il repertorio laudistico abbia mantenuto un ruolo di primaria importanza nell'incubazione della terminologia *cant**.⁴⁹ Non a caso, proprio la lauda era stata considerata da Aurelio Roncaglia l'unica eccezione al divorzio tra musica e poesia nella letteratura italiana delle Origini;⁵⁰ i *curricula studiorum* delle scuole monastiche, diversamente da quanto poteva accadere nelle scuole giuridiche bolognesi e federiciane,⁵¹ prevedevano infatti l'insegnamento della musica a ogni livello.⁵²

lienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz, Kassel, Bärenreiter, 1993; H. TISCHLER, *The earliest laude: The Cortona hymnal*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 2002. Eppure, benché il testimone edito sia celeberrimo, «non si è mai usato correttamente lo strumento filologico musicale nelle moderne edizioni [...] per restituire un poco di verità a questo martoriato repertorio». M. GOZZI, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, «Philomusica on-line», IX (2010) 2, pp. 115-174: 115.

⁴⁷ Le occorrenze di «canto» ricorrono nelle laudi numero V, XV, XX, XLIII, XLIV, XLV, XLVI del Laudario cortonese e nelle laude VIII, XII, LI, LV, LVI, LXV, LXVI, LXXII, LXXV, LXXVII, LXXXVI del Laudario Magliabechiano. Cfr. *LirIO. Corpus della lirica italiana delle Origini* cit.

⁴⁸ *Cantare* è riscontrabile nelle laudi I, XXXVII e XLV del Laudario di Cortona e nelle laudi X, XLV, XLVII, LI, LIV, LVI, LX, LXXII, LXXXII del Laudario Magliabechiano (*op. cit.*, a cura di B. McDowell e N. Barbieri, 1995).

⁴⁹ Cfr. C. CARGNONI, *Jacopone da Todi e i laudari italiani*, in *Storia della spiritualità italiana*, Roma, Città Nuova, 2002, pp. 78-86: 82; M. PETROCCHI, *Storia della spiritualità italiana I. Il Duecento, il Trecento e il Quattrocento*, Roma, Storia e Letteratura, 2010. Rimando anche a L. LEONARDI, *Jacopone poeta francescano: mistica e povertà contro Monte Andrea (e con Dante)*, in *Francescanesimo in volgare (secoli XIII-XIV). Atti del Convegno internazionale, Assisi, 17-19 ottobre 1996*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997, pp. 95-141.

⁵⁰ «Il silenzio è rotto, la documentazione esterna ed interna d'un rapporto nativo tra parole e musica si fa esplicita e non avavra, anche in Italia, appena si esca dall'ambito socioculturale della lirica profana coltivata da giuristi. Che le laude religiose nascessero e vivessero legate alla musica è arcinoto». A. Roncaglia, *op. cit.*, 1978, p. 385. Si vedano anche: R. MONTEROSSO, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio. Atti del Convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960*, Perugia, Deputazione di storia patria per l'Umbria, 1962, pp. 476-494; G. VARANINI, *Introduzione*, in *Laude dugentesche*, a cura di G. Varanini, Padova, Antenore, 1972. Cfr. F. LIUZZI, *Ballata e Lauda alle origini della lirica musicale italiana*, «Annuario della Reale Accademia di S. Cecilia», 1931, pp. 1-18: 6-7.

⁵¹ Negli statuti della *facultas artium* bolognese consultati da Roncaglia, ad esempio, non vi era alcun riferimento alla musica ancora nel 1405. A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio»* cit., pp. 383-384; A. SORBELLI, *Storia dell'Università di Bologna. I. Il Medioevo*, Bologna, Zanichelli, 1940, p. 107; G. ZACCAGNINI, *La vita dei maestri e degli scolari nello Studi di Bologna nei secoli XIII e XIV*, Genève, Olschki, 1926. Cfr. C. FROVA, *La musica nell'insegnamento delle arti liberali: I trattati di Sant'Agostino e di Boezio*, «Benedictina», XXXII (1985), pp. 377-388; C. PANTI, *L'insegnamento della musica nell'età delle*

Tra i tipi principali di *lauda* identificati da Roncaglia e Baldelli⁵³ si trovano anche schemi «di giaculatoria responsoriale»⁵⁴ tratti dai repertori profani che gli stessi francescani (*ioculatores Domini*)⁵⁵ avevano acquisito dal repertorio giullaresco,⁵⁶ come la lassa monorima, spesso sostituita addirittura alla forma salmodica, o la ballata.⁵⁷ Proprio l'adozione del modello ballatistico durante il processo di formalizzazione della lauda è sintomo sia di un percorso di “modernizzazione” dei canoni formali

università, in *Il Medioevo. Castelli, Mercanti, Poeti*, a cura di U. Eco, Milano, Encyclomedia Publishers, 2011, pp. 720-724.

⁵² A tal proposito, si vedano: C. LAFLEUR, *Les 'Guides de l'étudiant' de la faculté des arts de l'Université de Paris au XIII^e siècle*, in *Philosophy and Learning: Universities in the Middle Ages*, a cura di M. J. F. E. Hoenen, J. H. J. Schneider e G. Wieland, Leiden, E. J. Brill, 1995, pp. 137-199; O. WEIJERS, *Le maniement du savoir*, Turnhout, Brepols, 1996, pp. 30-32; G. BEAUJOUAN, *The Transformation of the Quadrivium*, in *Reinassance and Renewal in the Twelfth Century*, a cura di R. Benson e G. Constable, Cambridge, Harvard University Press, 1982, pp. 463-487.

⁵³ I. BALDELLI, *La lauda e i disciplinati*, in *Il movimento dei Disciplinati nel VII centenario dal suo inizio (Perugia - 1260): Celebrazione del VIII centenario del movimento dei Disciplinati, Perugia, 25-28 settembre 1960*, a cura di L. Scaramucci, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1986, pp. 338-367; A. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *op. cit.*, a cura di L. Scaramucci, 1986, pp. 460-475.

⁵⁴ La *lauda* più antica non seguiva la struttura della ballata o della “canzone da ballo” che, piuttosto, fu la forma principale della produzione laudistica del Trecento e del Quattrocento. Tra i primi utilizzatori del modello *lauda-ballata* vi sarebbero le compagnie dei raccomandati di Maria (fondati a Roma nel 1264). Per quanto riguarda la questione, con ampio corredo di testimonianze storiche, si vedano G. VARANINI, G. CATTIN, *Poesia e musica nella lauda-ballata fra Due e Trecento*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 831-43; 834.

⁵⁵ Per quanto riguarda la dicitura *ioculator Domini*, è possibile trovare riscontro in «*Compilatio Assiniensis*» dagli *Scritti di fr. Leone e Compagni su S. Francesco d'Assisi. Dal ms. 1046 di Perugia*, a cura di M. Bigaroni, Assisi, Porziuncola, 1992, p. 83: «Ut irent per mundum predicando et laudando Deum. Nam volebat et dicebat, quod prius aliquis illorum predicaret populo, qui sciret predicare, et post predicationem cantarent Laudes Domini tamquam ioculatores Domini. Finitibus Laudibus, volebat ut predicator populo diceret: 'Nos sumus ioculatores Domini'. Cfr. F. TOCCO, *Le fonti più antiche della leggenda francescana*, «Archivio Storico Italiano», XXXVIII (1906) 4, pp. 22-48; 23; M. W. BLASTIC, *Preaching in the Early Franciscan Movement*, in *Franciscans and Preaching*, a cura di T. J. Johnson, Leiden, Brill, 2012, pp. 36-40; P. REVERS, «*Nos sumus ioculatores Domini*»: *Zu Minnesang und Spielmannskunst im späten Mittelalter*, in *Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten*, CLXXXVIII (1998), pp. 267-273; D. SOLVI, *Officina franciscana: testi, sinossi e indici delle fonti francescane. II. Grafici, mappe, tabelle*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 482.

⁵⁶ Tali schemi risponderebbero alle varie esigenze testuali: «schema salmistico» (es. San Francesco, *Laudes creaturarum*), «schema di giaculatoria responsoriale» (attestato da Fra Salimbene da Parma per la lauda intonata nell'anno alleluatico 1233), «schema della lassa monorima di alessandrini», «schema della quartina monoassonanzata di alessandrini». A. RONCAGLIA, *Nella "preisoria"* cit., p. 463. Cfr. D'A. S. AVALLE, *Le origini della quartina monorima di alessandrini*, in *Saggi in memoria di Ettore Li Gotti*, I, Palermo, Sansoni, 1962, pp. 119-160.

⁵⁷ A. RONCAGLIA, *Nella "preisoria"* cit..

della musica liturgica,⁵⁸ sia di una ricerca profonda del rapporto tra testo e musica già a partire dal vocabolario poetico e musicale adottato.⁵⁹ Proseguendo in queste analisi, nella recente edizione delle laude contenute nei manoscritti di Cortona (Bibl. del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91) e di Firenze (Bibl. Naz. Centrale, Banco Rari 18), anche Martin Dürer mantiene e approfondisce l'assimilazione dei modelli lirici lauda-ballata,⁶⁰ identificandone le principali tipologie formali a partire dalla natura della *ripresa* ballatistica.⁶¹ All'interno di questo tipo di produzione lirica, che spesso richiama i modelli letterari più semplici⁶² sviluppati durante la stagione di Giordano da Pisa (1260-1311)⁶³ fino a Jacopo Passavanti e Bernardino da Siena,⁶⁴ si registra una crescita esponenziale dei lemmi *cant** comune anche a Jacopone.

Nelle laude jacoboniche il vocabolario *cant** si ripresenta più volte, spesso con un significato riferibile allo *jubilus* agostiniano⁶⁵ e tratto, secondo le indagini di

⁵⁸ A tal proposito, di nuovo secondo Aurelio Roncaglia: «chi ha sostituito lo schema di ballata alla lassa e alle quartine monorime non ha fatto che riempire la suggestiva immagine francescana d'un contenuto più moderno», fino all'assunzione dei modelli giullareschi tipici del canto profano. A. RONCAGLIA, *Nella "preistoria"* cit., 1986, p. 465. Cfr. M. VERRI, *Gusto della musica e dello spettacolo nella Firenze di Dante attraverso le cronache coeve*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale, Cremona, 1990, p. 3; P. CANETTIERI, *Introduzione* cit., pp. 23-25.

⁵⁹ La «modernizzazione linguistica» tipica del repertorio laudistico dipende dalla necessità di catechizzare la nuova cultura laica e borghese a partire dall'inizio del Duecento. V. BRANCA, *Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 10-11. Cfr. C. DELCORNIO, *Dante e il linguaggio dei predicatori*, in *Lecture classensi*, a cura di E. Pasquini, XXV, Ravenna, Longo, 1996, pp. 51-74: 72-74; M. CEROCCHI, *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2010, pp. 2-5.

⁶⁰ «Aber schon früh setzt sich ein einheitliches Formaschema durch, das in der neueren Literatur als *lauda-ballata* bezeichnet wird». M. DÜRRER, *Altitalianische Laudenmelodien* cit., pp. 8-9.

⁶¹ Si tratta, cioè, di indagare il rapporto tra la *lauda* e le diverse forme della *ballata*. Dürer propone i modelli almeno di *lauda-ballata minore*, *lauda-ballata mezzana*. M. DÜRRER, *Altitalianische Laudenmelodien* cit., pp. 10-12.

⁶² Cfr. P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 42-45. Il modello principale ripreso dai predicatori fu quello della favola di Esopo. V. BRANCA, *Un Esopo volgare veneto*, in *Miscellanea di scritti di Bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1952, pp. 105-115. Cfr. A. BISANTI, *La tradizione favolistica mediolatina nella letteratura italiana dei secoli XIV e XV*, «Schede medievali», XXIV-XXV (1993), pp. 34-51.

⁶³ C. DELCORNIO, *Giordano da Pisa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma, Treccani, 2001; T. KAEPPELI, *Scriptores Ordinis praedicatorum Medii Aevi*, III, Romae, S. Sebiniae, p. 52; IV, pp. 177-178.

⁶⁴ F. MORETTI, *Dal "ludus" alla laude. Giochi di uomini, santi e animali dall'Alto Medioevo a Francesco d'Assisi*, introduzione di F. Cardini, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 30-32.

⁶⁵ AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos*, a cura di C. Weidmann, in *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, XCIII, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, XXXII,

Franco Mancini, dall'espressione scritturale *canticum novum*, recuperata dall'esegesi patristica e innodaria che solo più tardi troverà sviluppo nella lirica italiana volgare.⁶⁶ Nello specifico caso del laudario iacoponico, ricchissimo di elaborazioni metriche volgari precedenti, uno dei problemi centrali è «se e quando sia avvenuto il divorzio fra musica e testo».⁶⁷

A differenza del laudario di Cortona, la più antica raccolta di laude notate,⁶⁸ i testimoni che tramandano il repertorio di Jacopone sono privi di notazione musicale, se non nel caso del tutto eccezionale della lauda *O Cristo 'nipotente*.⁶⁹ In realtà, come scrive Maria Sofia Lannutti, il problema risiede nella tematica della lauda iacoponica (improntata sulla riflessione filosofica educativa e politica)⁷⁰ che rende problematica l'ipotesi di Fernando Liuzzi di un "Jacopone musicista".⁷¹ L'estrema attenzione di Jacopone nei confronti del lessico musicale chiarisce, tuttavia, il ruolo privilegiato della musica nel sistema teorico che precede la composizione lirica: talvolta il vocabolario tecnico tipico dell'esecuzione musicale cantata (*vox*, *cantus*) è sostituito da *nota*.⁷² Si tratta, cioè, della trasposizione del canto nei segni utilizzati per discernere i suoni, in una concezione semiotica del simbolismo musicale ben radicata nel basso Medioevo.⁷³

2. Cfr. V. TAMBURRI, *L'origine del canto: Guglielmo di Saint-Thierry e Bernart de Ventadorn*, «Critica del testo», XVI (2013) 1, pp. 173-186.

⁶⁶ IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, pp. 651-846. A tal proposito, si veda anche A. RONCAGLIA, «Laisat estar lo gazel» alla discussione del rapporto fra lo zagial e la ritmica romanza, «Cultura Neolatina», IX (1949), pp. 67-100: 74-76.

⁶⁷ P. CANETTIERI, *Iacopone da Todi e la poesia religiosa del Duecento*, Milano, Rizzoli, 2001.

⁶⁸ Riguardo alla possibilità di un Iacopone musicista, si veda anche A. VETTORI, *Singing with Angels: Iacopone da Todi's Prayerful Rhetoric*, in *Franciscans and Prayer*, a cura di T. J. Johnson, Leiden, Brill, 2007, pp. 221-248: 244-247.

⁶⁹ A. ZIINO, *Liturgia e musica francescana nei secoli XIII-XIV*, in *Francesco d'Assisi. Storia e arte. Catalogo della mostra (Perugia, Assisi, Todi, 1982)*, Milano, Electa, 1982, pp. 127-138. Liuzzi aveva adottato l'analisi della melodia come criterio per attribuire a Jacopone anche altre composizioni contenute nei repertori laudistici: «Fino ad oggi nessuno ha pensato di valersi della melodia di una lauda come di un elemento che possa portare in sé l'impronta medesima dell'autore del testo, e possa quindi contribuire all'identificazione di codesto autore» (F. LIUZZI, *La lauda e i primordi* cit., p. 150), un metodo che nasconde evidenti ingenuità. M. S. LANNUTTI, *Iacopone musica e Garzo doctore* cit., pp. 337-360.

⁷⁰ M. S. LANNUTTI, *Iacopone musicista* cit., pp. 337-340.

⁷¹ F. LIUZZI, *La lauda e i primordi* cit., pp. 138-164. Cfr. A. D'ANCONA, *Jacopone da Todi e il giullare di Dio del secolo XIII*, «Nuova Antologia», XV (1880), pp. 193-228; M. S. LANNUTTI, *Iacopone musicista* cit., 2001, pp. 337-338.

⁷² È il caso della *Lauda* 64, *O novo canto, c'ai morto el planto*, vv. 21-6: «En carta ainina la nota devina / veio c'è scripta, / là v'è el nostro canto ritto e renfranto / a chi ben ci affitta; / e Deo è lo scrivano, c'ha operta la mano, / ch'el canto à insegnato». IACOPONE DA TODI, *Laude* cit., a cura di F. Mancini, pp. 187-90.

⁷³ «È sintomatico che sforzando la metafora del canto al suo significato più elevato, facendone un tropo dell'insegnamento divino, Iacopone faccia riferimento al canto non nella sua naturale tra-

Inoltre, benché la ricerca degli elementi musicali nella produzione jacononica compiuta da Lannutti non abbia «rivelato sorprese», la lauda *O novo canto, c'ai morto el planto* contiene tutti gli indizi possibili per poter dimostrare la conoscenza musicale alla quale Jacopone spesso fa spesso appello in senso figurato.⁷⁴ A tal proposito, incrociando queste osservazioni con i rilievi lessicografici già esposti durante lo studio del *Corpus della Lirica Italiana delle Origini* (tabella 5), è interessante notare la prevalenza quantitativa dei lemmi *cant** nella lauda *O novo canto*, dove sono raggruppate ben quattordici delle complessive trentatré occorrenze di tutto il laudario jacononico. La maggior frequenza del vocabolario relativo al *cantus* corrisponde, dunque, all'unica lauda nella quale Jacopone fa esplicito riferimento alle prassi musicali, in un testo, cioè, che nel complessivo genericismo musicale offre preziose indicazioni di *practica musicae*.

Vista l'evoluzione delle frequenze lessicali, è quindi possibile identificare nella tradizione laudistica una delle origini (più o meno mediata o tratta anche dalla lirica francese)⁷⁵ della terminologia *cant** impiegata in modo simile sia dai compositori di *laudi*, sia dagli autori della poesia lirica italiana delle Origini.⁷⁶ L'eccezione al divor-

smisione auditiva, bensì in quella scrittoria. La metafora di Jacopone è dunque rivelatrice di un approccio al suono che sembrerebbe essersi radicato nella concezione musicale basso-medievale, e cioè che il canto si traspone naturalmente in segni. *Nota prende il sopravvento su vox e sonus*. E. S. MAINOLDI, *Accezioni e rifocalizzazioni del simbolismo musicale tra suono, numero e segno durante il Medioevo*, «Philomusica on-line», IX (2010) 3, pp. 149-172: 150.

⁷⁴ M. S. LANNUTTI, *Jacopone musico* cit., pp. 338-339.

⁷⁵ Il vocabolo «cantare» pare aver subito numerose risemantizzazioni fino alla connotazione semantica conosciuta dai poeti del Due-Trecento a partire dall'*Expositio super Cantica Cantorum* di Guglielmo di Saint-Thierry e dalla prima *cobla* di *Chantars no pot gaire valer* di Bernart de Ventadorn studiato in A. RONCAGLIA, *Il trovatore Bernart de Ventadorn*, Roma, Bulzoni, 1985, «il primo tentativo di formalizzare l'idea dell'ispirazione poetica cordiale in lingua volgare, [...] una tradizione che interesserà tutta la poesia d'amore fra la generazione di Bernart de Ventadorn e Dante». V. TAMBURRI, *L'origine del canto* cit., p. 173. Per quanto riguarda più specificatamente il verbo cantare, dall'*Expositio* di Guglielmo (P. VERDEYEN, *Guillelmi a Sancto Theodorico Opera omnia*, II, Turnholt, Brepols, 1997, p. 97) apprendiamo come l'esperienza personale diventi un «canto [...] accordato alla Parola», dunque indissolubilmente legata all'atto di «cantare il Cantico». V. TAMBURRI, *ibid.*, p. 178. Cfr. F. ZAMBON, *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, Molano, Fondazione L. Valla – Mondadori, 2007; *Il Cantico dei Cantici nel Medioevo*, Atti del Convegno internazionale, a cura di R. E. Guglielmetti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008.

⁷⁶ Anche gli studi di Agostino Ziino, nei quali comunque è ben chiarita la natura simbolica del lessico musicale contenuto delle laudi (soprattutto per quanto riguarda la natura polifonica delle intonazioni), confermano questa interpretazione. I vocaboli in oggetto «quasi certamente non rappresentano il mondo sonoro dei laudesi, la loro fonosfera, la loro reale esperienza musicale, ma hanno solo un significato simbolico e traslato», ma mantengono una ben precisa connotazione musicale. A. ZIINO, «*Ascoltiam con la mente*» cit., pp. 606-608. Cfr. F. A. D'ACCONE, *Le Compagnie dei Laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, III, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1970, pp. 253-280. A. ZIINO, «*Ascoltiam con la mente / quelli angelici canti*». *Materiali per lo studio della laude del Due-Trecento*, in *Fiori musico-*

zio riconosciuta anche dallo stesso Roncaglia risulta quindi indispensabile per la comprensione della terminologia *cant*^{*}, soprattutto in vista delle intonazioni che la tradizione associa a ciascuna composizione, spesso dichiaratamente cantata. Negli stessi testi delle laude, infatti, si ritrovano numerosi riferimenti al vocabolario tipico della prassi esecutiva: già osservando, ad esempio, l'incipit dei primi testi del manoscritto di Cortona è evidente la prevalenza del *cantus*, «Venite a laudare», «Laude novella sia cantata», «fami cantar l'amor di la beata». ⁷⁷ Le *actiones* tipiche della *laus* e del *cantus* sono indispensabili per la definizione del genere laudistico e, nelle composizioni dei principali laudari di Cortona e di Firenze, rimandano alla prassi esecutiva cantata con la quale i testi laudistici trovavano una loro prima forma di ricezione.

Il tutto pare confermato anche dalla nota studiata da Claudia Villa «Comoedia: laus in Canticis dicta» ⁷⁸ che già ho avuto modo di citare per la definizione di «com-media» nell'*Epistola* XIII. ⁷⁹ Dunque, la *laus* della «canzone» sacra dotata di intonazione musicale ⁸⁰ (ossia la *modulatio* dantesca e agostiniana) ⁸¹ e il *cantus* (con il derivato *Canticus*) ⁸² erano strettamente correlati già all'interno del glossario *Poeta/vates* che attorno al secolo VIII era inserito in miscellanee grammaticali e in almeno due ma-

logici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno, a cura di F. Seydoux, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 605-631: 631.

⁷⁷ Le citazioni sono tratte dagli incipit delle laudi 1, 2 e 8 del Laudario di Cortona. Cfr. M. DÜRER, *Altitalianische Lautenmelodien* cit., pp. 102-103.

⁷⁸ L. MUNZI, *Spigolature* cit., p. 124. Cfr. H. GNEUSS, *A Grammarian Greek-Latin Glossary in Anglo-Saxon England*, in *From Anglo-Saxon to early Middle English. Studies presented to E. G. Stanley*, a cura di M. Godden, D. Gray e T. Hoad, Oxford, Clarendon, 1994, pp. 60-86.

⁷⁹ C. VILLA, «Comoedia: laus» cit., p. 169. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di C. Villa, in *Opere* 2, Milano, Mondadori, 2014, p. 1570.

⁸⁰ Roncaglia identifica, nella «preistoria» della lauda, la ballata, modello più modesto rispetto alla canzone. A. RONGAGLIA, *Nella "preistoria" cit.*, pp. 460-475. Cfr. B. WILSON, *Lauda*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992. Per quanto riguarda la notazione delle Laude italiane, tra la vasta bibliografia e oltre alle edizioni critiche del Laudario di Cortona (*op. cit.*, a cura di G. Varanini, L. Banfi e A. Ceruti Burgio, 1981) e del Laudario Magliabechiano (*op. cit.*, a cura di B. McDowell e N. Barbieri, 1995), si vedano: H. ANGLÈS, *The Musical Notation and Rhythm of the Italian Laude*, in *Essays in Musicology: a Birthday Offering for Willi Apel*, a cura di H. Tischler, Bloomington, Indiana University, 1968, pp. 51-60; F. A. D'ACCONE, *Le compagnie dei laudesi* cit., pp. 253-280; A. ZIINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 653-677.

⁸¹ D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 5-6, pp. 200-202; AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De musica* cit., I II, 2.

⁸² Rimando a L. PERTILE, *Cantica nella tradizione medievale* cit., p. 392. Cfr. P. PRIEST, *Dante and "The Song of Songs"*, cit., pp. 79-113; L. PERTILE, «Così si fa la pelle bianca nera»: l'enigma di «Par.» XXVII, 136-138, «Lettere Italiane», XLIII (1991), pp. 3-26.

nuali di cancelleria.⁸³ Abbiamo così una possibile fonte che testimonia anche le origini della terminologia *cant** in relazione al genere comico, con ogni probabilità debitrice della riflessione filosofica agostiniana⁸⁴ e recuperata da Uguccione da Pisa.⁸⁵

Tornando a Dante, è interessante notare come a partire dalla *Vita Nova* fino alla *Commedia* si manifesti una sorta di evoluzione lessicale dal *dire* al *cantare*, fino ai lemmi che identificano le sezioni della *forma tractatus* del poema. Come ho già avuto modo di osservare nel precedente capitolo, almeno nelle sezioni più antiche della *Vita Nova*⁸⁶ è interessante osservare l'impiego di «parlo» in relazione alla ballata, modello per antonomasia destinato al canto e alla danza (per Antonio da Tempo, le ballate «cantantur et coreizantur»), come se l'*actio* poetica fosse effettivamente disconosciuta dall'intonazione musicale. Così il «dire parole per rima» si completa con l'azione poetica del «fare un sonetto»⁸⁷ o del «fare una ballata»,⁸⁸ sostituite da *cantare* almeno a partire da *Conv.* II: «cantata la canzone», con l'aggiunta «perché [...] con certa parte del canto ad essa si ritornasse».⁸⁹

Addirittura per *Ballata i' vo' che tu ritrovi Amore*, ricca di riferimenti all'intonazione musicale («falle adornare di soave armonia», *VN* V, 15 e «con dolce sono quando se' con lui, comincia este parole», *VN* V, 19) spesso ricondotti al *sonus* che nella tradizione teorica medievale e nella produzione dantesca ha valore di «suo-

⁸³ Il glossario «fu forse preparato, secondo uno dei suoi editori, nella seconda metà del secolo VII, poiché il compilatore sembra usare anche Isidoro di Siviglia. In ogni caso, un ramo della tradizione si arricchisce con una piccola serie di aggiunte, entro le quali si colloca una scheda segnata da una formula di commedia che sembra particolarmente significativa». C. VILLA, «*Comoedia: laus*» cit., p. 169.

⁸⁴ Nell'*Enarratio in Psalmum XXXII* si ritrovano alcune indicazioni musicali riguardo al *cantus* del *canticum*: «CANTATE EI CANTICUM NOVUM: bene cantate ei. Quaerit unusquisque quomodo cantet Deo. Canta illi, sed noli male. Non vult offendi aures suas. Bene canta, frater. Si alicui bono auditori musico, quando tibi dicitur: Canta ut placeas ei, sine aliqua instructione musicae artis cantare trepidas, ne displiceas artificibus; quia quod in te imperitus non agnoscit, artifex reprehendit: quis offerat: Deo bene cantare, sic iudicanti de cantore, sic examinanti omnia, sic audienti?». AUGUSTINUS HIPPOCRATIS, *Enarrationes in Psalmos* cit., a cura di C. Weidmann, XXXII, 8.

⁸⁵ Nelle *Derivationes*, sono forniti molteplici significati del «polisenum verbum» *cantare*, tra i quali si ritrova anche *laudare*: «cano aliquando significat [...] laudare, ut ibi (Verg. *Aen.* 7, 698) 'regemque canebant', idest laudabant». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 165.

⁸⁶ Ne sono esempi emblematici *VN.* I, 20; V, 24. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di L. C. Rossi.

⁸⁷ Cfr. *VN.* I, 20; XXI, 3; XXVI, 3; XXVIII, 6; XXIX, 5 «Onde, passati costoro dalla mia veduta, propuosi di fare uno sonetto nello quale io manifestasse ciò che io avea detto fra me medesimo», ma anche di *VN.* XVII, 4. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di L. C. Rossi.

⁸⁸ Cfr. *VN.* V, 16; V, 24; XX, 1; XIV, 16; XXII. *Concordanze delle Opere volgari e delle Opere latine di Dante Alighieri*, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Opera del Vocabolario Italiano, in *Le opere di Dante*, Roma, Polistampa, 2012.

⁸⁹ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, II XI, 2, pp. 294-295.

no concreto»,⁹⁰ è preferita la forma «fare una ballata».⁹¹ Solo tre, infatti, sono le occorrenze del lessico *cant** nella *Vita Nova*: due sono entrambe riferite al canto *Osanna in excelsis* (VN XXIII, 1-16), mentre la terza si ritrova proprio in *Ballata i' vo'*, «sì che la scusa mia, la qual tu cante»,⁹² e anticipa proprio la terminologia scelta da Dante per identificare l'*actio* poetica in *Conv.* II XI, 2.⁹³ Si tratta di una scelta lessicale consapevole che apre al processo di composizione musicale (distinto dall'esecuzione, *id est passio*); benché, cioè, la *cantio* sia un'«actio completa dictantis verba modulationi armonizzata»,⁹⁴ almeno a partire da VN V, 17 il *cantus* non esclude l'intonazione musicale, distinta dall'azione del *proferre* illustrata in DVE II VIII, 6, dove *Petrus cantat* è sostituito con *Petrus proferat* nella «fabricatio verborum armonizatorum».⁹⁵

Alla luce di questi rilievi potrebbe risultare più comprensibile anche la frequenza della terminologia *cant** all'interno della *Commedia*, la cui distribuzione mostra proprio una precisa contestualizzazione del fenomeno uditivo del *cantus*. Delle centoquindici occorrenze (epurate dagli estranei significati del polisemico termine *canto*), oltre alle dieci attestate nell'*Inferno*, cinquanta sono contenute nel *Purgatorio* e cinquantaquattro nel *Paradiso*, per la quasi totalità dei casi con significato pratico-performativo. Ne sono esempio i versi: «seguitando il mio canto con quel suono» (*Purg.* I, 10) o «mutar lor canto in un “oh!” lungo e roco» (*Purg.* V, 27), «quando a cantar con organi si stea» (*Purg.* IX, 144), «volgendosi la nota sua, / fu viso a me can-

⁹⁰ *Sonus* fu tra i primi lessemi ad essere accolti come specificatamente musicali (benché mantenesse, in realtà una certa polisemanticità), almeno a partire dai commentari carolingi al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, dove la distinzione tra *sonus* e *tonus*, («sonus est proprie in voce, tonus in spatio, scilicet inter duas cordas»; Leiden, Universiteitsbibliotheek, Voss. Lat. F. 48, f. 86r) completa il significato “discreto” di *sonus*, come Uguccione da Pisa chiarisce nelle *Derivationes*: «sonus -ni, quicquid aure auditur vel auditu percipitur», prossimo, secondo le analisi di Marie-Elisabeth Douchez al lessema *vox* in senso lato. M. E. DOUCHEZ, *L'emergence acoustico-musicale du terme “sonus”* cit., pp. 134-135; UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 1114. Riguardo al significato “coreto” di *sonus* nella trattatistica italiana dell'inizio Trecento, si veda l'indagine *Metrica e musica in Antonio da Tempo e Gidino di Sommacampagna* di Pedro Memelsdorff riguardo alla *Summa* di Antonio da Tempo: P. MEMELSDORFF, «Equivocus». *Per una nuova lettura del rapporto testo-musica nel Trecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento. VII. «Dolci nuove note»*, a cura di A. Zimei, Lucca, LIM, 2009, pp. 143-187: 145-148.

⁹¹ DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* cit., a cura di L. C. Rossi, V, 16, p. 52.

⁹² DANTE ALIGHIERI, *ibid.*, V, 19, p. 53.

⁹³ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, pp. 294-295. Si veda anche G. CILIBERTI, *Rapporti con le altre arti. La musica nella «Divina Commedia»*, in *Amor che ne la mente mi ragiona: Firenze e l'Ars Nova nel XIV secolo*, a cura di B. Brumana, Firenze, Città di Firenze, 1986, pp. 65-75.

⁹⁴ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 6, p. 202.

⁹⁵ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 4, p. 200.

tare essa sustanza» (*Par.* VII, 5), «e come a buon cantor buon citarista» (*Par.* XX, 142). In essi è chiaro anche l'introduzione di ulteriori lessemi riconducibili al gergo musicale, tra cui il più diffuso è, come vedremo, *nota*.

I casi nei quali il lessico con radice comune *cant** è ipoteticamente impiegato per indicare la sola composizione poetica si ritrova solo nelle sezioni nelle quali Dante introduce l'innovativo lessico della *forma tractatus*. Pare, dunque, che Dante non considerasse così essenziale la distinzione tra poesia e musica; poteva non sentirne la necessità in vista del significato medievale di *harmonia*, chiave di lettura per comprendere l'intero cosmo, indispensabile anche per il concetto stesso di «numero che a la nota è necessario»,⁹⁶ che Dante riconosce di aver «rade volte» considerato solo nell'elaborazione dei congedi di canzone.⁹⁷

Riguardo, infine, all'avvento di Matelda e alla lenta dissolvenza di Virgilio (fino, cioè, ai rimproveri di Beatrice),⁹⁸ è interessante notare una discreta intensificazione della terminologia *cant** proprio a partire da *Purg.* XXVII-XXVIII.⁹⁹ L'avvento della «donna soletta che si già / cantando e scegliendo fior da fiore» (*Purg.* XXVIII, 40-43)¹⁰⁰ inaugura non solo un nuovo modello uditivo più prossimo all'armonia tipica del *Paradiso*, ma avvia anche il percorso di autoriconoscimento del Dante-*auctor*. In realtà, la prima citazione dell'autorialità dantesca all'interno della *Commedia* corrisponde con la citazione dell'incipit della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* (non a caso immersa nel contesto musicale dell'incontro con Casella di *Purg.* II),¹⁰¹ anche se solo a partire dall'incontro con Matelda fino al primo riferimento onoma-

⁹⁶ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, II XI, 2, pp. 292-294.

⁹⁷ È chiaro, cioè, che nei restanti casi Dante costruisce la stanza predisponendola alla melodia. Rimando a *Conv.* II XI, 2: «Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciocchè altri se n'accorgesse, rade volte la posi coll'ordine della canzone, quanto è al numero, che alla nota è necessario; ma fecila quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire fuori della sua sentenza». DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, pp. 292-294.

⁹⁸ È interessante notare la *repercussio* sul nome di Virgilio proprio durante la sparizione del «cantor de' bucolici carmi» (*Purg.* XXII, 57) in *Purg.* XXX, 44-57, accompagnata dalla citazione da *Eneide*, IV, 23, «agnosco veteris vestigia flammae», rivista e reinterpretata in volgare: «Men che dramma / di sangue m'è rimaso che non tremi: / conosco i segni dell'antica fiamma». Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di G. Vandelli, p. 569; DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di R. Hollander, New York, Doubleday-Anchor, 2003.

⁹⁹ Si tratta di quindici occorrenze di *cant** a partire da *Purg.* XXVIII.

¹⁰⁰ DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994, p. 832.

¹⁰¹ Si veda E. SANGUINETI, *Canzone sacra e canzone profana*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 206-221, tradotto in E. SANGUINETI, *Infernal Acoustics: Sacred Song and Earthly Song*, in *Lectura Dantis*, a cura di T. I. Wlassics, Charlottesville, University of Virginia, 1990, VI, pp. 69-79.

stico dantesco di *Purg.* XXX, 55 l'esplicitazione dell'identità dantesca corrisponde con un sensibile aumento delle occorrenze *cant**.¹⁰²

L'attenzione di Dante nei confronti dei vocaboli da armonizzare rende ancor più chiara l'evoluzione del suo vocabolario poetico-musicale: una ricchissima raccolta di termini in continuo divenire, con significati tanto evidenti per la logica del tempo quanto lontani dai modelli odierni di analisi testuale. Il problema nella loro comprensione è dovuto, anzitutto, all'estrema distanza dei modelli curriculari moderni rispetto a quelli medievali e, in secondo luogo, a quella «confusione» nella partizione tra teoria e prassi, tra speculazione filosofica e composizione ai fini dell'estetica che già Alessandra Fiori ha messo in luce.¹⁰³

Inoltre, per quanto riguarda la fortuna della terminologia *cant** tra la fine del secolo XIV e l'inizio del secolo XV, è interessante verificare la diffusione del vocabolario *cant** durante gli anni della produzione di Francesco Petrarca. Dunque, anche per quanto riguarda il lessico innovativo assunto da Dante, le *Rime* petrarchesche si pongono in continuità dialettica con i modelli precedenti,¹⁰⁴ anzitutto in vista del «tentativo di costruire un sistema linguistico fuori dal tempo» che caratterizza la

¹⁰² «Dante, perchè Virgilio se ne vada / non pianger anco, non piangere ancora: / chè pianger ti conven per altra spada». Da notare che lo stesso Dante aveva scritto nel *Convivio*: «parlare alcuno di se medesimo pare non licito [...] senza necessaria cagione». DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, I, II 2-3. DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio* cit., a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, pp. 889. Cfr. R. HOLLANDER, *Dante Theologus-Poeta*, «Dante Studies», XCIV (1976), pp. 91-136. Per la *forma tractatus*, rimando a C. PAOLAZZI, *Nozione di 'Commedia'* cit., pp. 87-186 e a Z. BARANSKI, *The Poetics of Meter* cit., pp. 3-41 e a ID., «*Tu numeris elementa ligas*» cit., pp. 89-95.

¹⁰³ «Se infatti il termine 'musica' è quello di regola usato in ambito teorico, la parola 'sono' gli è costantemente sostituita quando si tratta di affrontare un contesto reale. [...] I nostri autori medievali non fanno alcuna confusione fra le due cose: siamo noi, casomai, a faticare a comprendere e ad accettare questa separazione». A. FIORI, *Discorsi sulla musica* cit., p. 102. Similmente, secondo Pirrotta, nasce la confusione nel concepire il rapporto medievale tra poesia e musica: la nostra difficoltà nella comprensione di una tale inscindibile unione deriva dall'estrema complessità del nostro linguaggio musicale che, ogni qual volta si appropri di un testo preesistente, cerca di modificarne le caratteristiche originarie. N. PIRROTTA, *Poesia e musica* cit., pp. I-II.

¹⁰⁴ Per quanto riguarda lo studio delle fonti petrarchesche, tra l'amplessima bibliografia rimando sinteticamente a: F. SUITNER, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 30-35; T. W. ELWERT, *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel Canzoniere*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca I. Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 389-409; M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 203; M. S. LANNUTTI, *Per l'interpretazione della canzone 105 di Petrarca*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. VII Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (S.I.F.R.)*, Bologna, 5-8 ottobre 2009, a cura di A. Fassò, G. Giannini, L. Formisano, P. Caraffi, G. Brunetti, M. Mancini, Roma, Aracne, 2012, pp. 603-653; M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali* cit., pp. 21-53.

produzione lirica di Petrarca.¹⁰⁵ Egli dimostra un certo interesse per la terminologia tradizionale del *dire* e del *parlare*, come nel caso di *RVF* 304, 13,¹⁰⁶ dove, come sottolinea Luca Zuliani, abbandona l'uso del verbo *cantare* proprio dell'enunciazione dei versi.¹⁰⁷ In accordo, cioè, con la produzione in prosa latina,¹⁰⁸ Petrarca considera la recitazione come unica possibile forma di fruizione e, di conseguenza, non fornisce alcuna indicazione riguardo alla possibilità di intonazione musicale per i propri testi (*sic est passio*).¹⁰⁹

Per questa via, Petrarca anticipa la distinzione tra poesia e musica (definibile, forse, come uno dei prodromi del divorzio?) che sarà portata alle estreme conseguenze almeno a partire dalle *Prose sulla volgar lingua* di Pietro Bembo.¹¹⁰ Scrivendo al fratello Gherardo dei trascorsi tempi nei quali «sillabas contorsimus» et «verba transtulimus», la ricezione cantata dei componimenti lirici è percepita come un ricordo distante di una prassi tramontata: «Denique quid non fecimus ut amor ille, quem si extinguere non erat, at saltem tegi verecundia iudebat, plausibiliter caneretur?». ¹¹¹ Ecco, nell'epistolario petrarchesco, le prime testimonianze della scissione tra

¹⁰⁵ La citazione è di nuovo tratta da M. SANTAGATA, *Introduzione* cit., p. XLV: «con tutto ciò, è sufficiente una lettura anche distratta per rendersi conto che le poesie di Petrarca sono profondamente diverse dalla media della lirica trecentesca». Di diverso avviso era Gianfranco Contini, secondo cui lo stile e il linguaggio petrarchesco dipenderebbero da un «poliglottismo minimale», contrapposto al «poliglottismo massimale» della *Commedia*. G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1992, pp. 174, 189.

¹⁰⁶ «Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo: / che se col tempo fossi ito avanzando / (come già in altri) infino a la vecchiezza, / di rime armato, ond'oggi mi disarmo, / con stil cauto avrei fatto parlando / romper le pietre, et pianger di dolcezza». FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996. Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium gragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, ad loc.

¹⁰⁷ «Le forme metriche più praticate nel *Canzoniere*, sonetti e canzoni, appaiono lontane da un possibile uso musicale. Un esame ravvicinato degli scritti di Petrarca conferma questa tesi: appare infatti chiaro ch'egli associa la sua poesia alla recitazione e non al canto; [...] allude all'atto del poetare abbandonando con nettezza il tradizionale uso del verbo *cantare*». L. ZULIANI, *Poesia e musica nel Medioevo* cit., pp. 83-86.

¹⁰⁸ Già ho citato in precedenza il caso della *Senile* V, 2 a Boccaccio, nella quale Petrarca scrive del *pronuntiare* e non del *cantare*. L. ZULIANI, *Poesia e musica* cit., p. 85.

¹⁰⁹ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 4

¹¹⁰ C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, «Leutum meum bonum»: i silenzi di Petrarca sulla musica, «Quaderns d'Italia», XI (2006), pp. 329-58. Cfr. L. BIANCONI, *Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, VI: Teatro, musica e tradizione dei classici, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1986, pp. 319-63; 328-32; G. MIGGIANI, «Il Petrarca imbrodolato». *Fortuna di testi petrarcheschi nel madrigale italiano del '500*, Tesi di laurea, Università di Venezia, 1985.

¹¹¹ FRANCESCO PETRARCA, *Lettere disperse, varie e miscellanee*, a cura di A. Pantheri, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1994, ep. X, 3. Si vedano anche C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, «Leutum meum bonum» cit., pp. 354-5; M. S. LANNUTTI, *Per l'interpretazione della canzone 105* cit., pp. 603-653.

poesia e musica, manifestate, non a caso, nel lessico utilizzato e nell'ormai netta preferenza per la recitazione (*dico, parlo*) in sostituzione al *cantus*.¹¹²

La situazione è diversa in alcune rime del *Canzoniere* nelle quali è ancora presente la consapevolezza dell'unione di poesia e musica. È il caso della canzone 105 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, una «oscura»¹¹³ canzone di sei stanze di quindici versi senza congedo dotate di innumerevoli rime al mezzo, assimilata da Pietro Bembo al genere frottolistico.¹¹⁴ Già l'incipit della canzone, *Mai non vo' più cantar*,¹¹⁵ contiene un'occorrenza di «cantar» che, come osserva Maria Sofia Lannutti, richiama non solo il lessico, ma anche la struttura della canzone della conversione di Guittone d'Arezzo *Ora parrà s'eo saverò cantare*,¹¹⁶ anch'essa virtuosistica e ricchissima di rime interne.¹¹⁷ Proprio il riferimento alla terminologia *cant** nel testo guittoniano potrebbe non essere casuale, vista la vena polemica nei confronti del concetto amoroso non tanto di Bernart de Ventadorn,¹¹⁸ quanto più, secondo Luciano Rossi, di Guido

¹¹² C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, «*Leutum meum bonum*» cit., pp. 346-7.

¹¹³ Scrive dell'*obscuritas* della canzone in oggetto Bettarini nell'edizione critica al *Canzoniere*; l'intensità del suo significato è affine al linguaggio figurato delle Sacre Scritture. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta* cit., a cura di R. Bettarini, I, p. XX. Cfr. M. S. LANNUTTI, *Per l'interpretazione della canzone 105* cit., pp. 603-604.

¹¹⁴ PIETRO BEMBO, *Lettera 531*, in *Lettere: edizione critica*, a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1988. Filippo Scarlatti scriverà, invece, di «canzone frottolata». A. PANCHERI, «Or non più no»: divagazioni su «*Rerum vulgarium fragmenta*» CV.16, «Studi italiani», VIII (1996) 1, pp. 65-68; F. PETRARCA, *Canzoniere* cit., a cura di M. Santagata, pp. 491-492. Cfr. F. FLAMINI, *Il luogo di nascita di madonna Laura e la topografia del Canzoniere petrarchesco*, «Giornale storico della lingua italiana», XXI (1893), pp. 73-105.

¹¹⁵ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, p. 489.

¹¹⁶ G. CONTINI, *Poeti del Duecento* cit.; P. CANETTIERI, *Iacopone da Todi* cit., pp. 121-126. Per quanto riguarda il rapporto della rima in oggetto e la *Commedia*, si veda P. CANETTIERI, *Intertestive ideologiche e ritmiche. Tasselli per Iacopone e Dante*, in *Prassi intertestuale*, a cura di S. Bianchini, Roma, 1996, pp. 55-80.

¹¹⁷ In comune vi sono anche i contenuti riconducibili al «disamore» (FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere* cit., a cura di R. Bettarini, p. 489) e numerosi aspetti strutturali individuati da Lannutti: «la massiccia presenza della rima interna» anche doppia, «la tipologia della sua realizzazione (con impiego della rima ipermetra riducibile sia per sineresi e sinalefe sia anche per apocope), il numero complessivo dei versi, la proporzione tra endecasillabi e settenari, la conformazione della sirma». M. S. LANNUTTI, *Per l'interpretazione della canzone 105* cit., pp. 604-605. Cfr. C. VELA, *Anomalie metriche nel Canzoniere di Petrarca?*, in «Stilistica e metrica italiana», 4 (2004), pp. 59-88; F. GUARDIANI, *Il trobar clus di Guittone d'Arezzo*, «Carte Italiane», V (1984) 1, pp. 33-48.

¹¹⁸ «Alla luce della nuova sistemazione cronologica della biografia guinizzelliana, io spingerei oltre le mie osservazioni, affermando che Guittone fornì la sua risposta polemica alla sfida guinizzelliana proprio in *Ora parrà s'io saverò cantare*; [...] mi sembra più che probabile che l'*om tenuto saggio*, cui egli fa riferimento, sia proprio Guinizzelli, come pensava Santangelo, e non Bernardo di Ventadorn, come tutti abbiamo ripetuto». L. ROSSI, *Ripartiamo da Guinizzelli*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del Convegno di studi Padova. Monselice, 10-12 maggio 2002*, a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 25-58: 40-41.

Guinizzelli.¹¹⁹ Inoltre, è possibile intravedere un richiamo anche alla canzone pre-stilnovistica di Chiaro Davanzati, *Or vo' cantar, e poi cantar mi tène*,¹²⁰ dove la celebrazione dell'amore carnale è di nuovo ripresa da Petrarca ai vv. 59-60 della canzone 105.¹²¹ *Mai non vo' più cantar*, «rampollo della lirica provenzale»,¹²² si pone così in continuità anche con l'evoluzione dei lemmi impiegati per identificare univocamente i procedimenti estetici poetici e musicali, problematizzati, in questo caso, dalla persistente presenza della rima interna,¹²³ secondo uno schema che paradossalmente potrebbe farsi costitutivo della poesia anche in base «al numero che alla nota è necessario».¹²⁴

Trova così spiegazione il *ductus* delle frequenze raccolte durante lo spoglio del *Corpus della Lirica Italiana delle Origini* (grafico 1) in relazione agli anni danteschi, quando l'innovativa terminologia *cant** è stata introdotta per indicare le parti costitutive e «musicabili» della propria opera.¹²⁵ Dunque, la principale differenza che pare delinearsi dallo studio delle concordanze è relativa alla diversa ricezione di una medesima tradizione lessicografica, talvolta impiegata in senso generico e talvolta in senso specifico, come testimoniano anche le etimologie di *cantare* che Uguccione inserisce nelle *Derivationes*: «metrice describere», rifacendosi a Virgilio, ma anche *laudare* e «simpliciter cantare».¹²⁶

¹¹⁹ Tra le fonti di Guinizzelli vi sono i medesimi testi impiegati da trovatori come Jean de Meun. A questo proposito, Rossi (L. ROSSI, *Ripartiamo da Guinizzelli* cit.) propone un'analisi del tema del «ritorno dell'amore nella sua sede naturale», derivato dalla *Consolatio Philosophiae* di Boezio (*La consolazione della Filosofia*, a cura di M. Bettetini, Torino, Einaudi, 2010, III II, 25-26) e riscontrabile anche nella *Commedia* dantesca (*Purg.* XVII, 91-93). L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La "Consolatio philosophiae" nella scrittoio del poeta*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2013, p. 498. Cfr. R. ANTONELLI, *Dal Notaro a Guinizzelli*, in *op. cit.*, a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, 2004, pp. 107-146.

¹²⁰ CHIARO DAVANZATI, *Rime* cit., a cura di A. Menichetti, pp. 14-17.

¹²¹ «La formula 'ond'io ringrazzo ormai / Amore e 'llei e 'l mio dolze aspetato', è ricalcata da Petrarca ai vv. 59-60 'Ond'io ringrazio Amore / che più nol sento, et è non men che suole'». M. S. LANNUTTI, *Per l'interpretazione della canzone 105* cit., pp. 603-653: 605.

¹²² T. W. ELWERT, *La varietà metrica e tematica* cit., p. 395.

¹²³ La struttura delle stanze è la seguente: (x)A(a)B(b)C(x)A(a)B(b)C(c)D(d)E(e^s)DdE(e)FGgF, tutte collegate per *coblas capcaudadas*, con la ripresa dell'ultima rima della stanza nella rima al mezzo del primo e quarto verso della stanza successiva. F. PETRARCA, *Canzoniere* cit., a cura di M. Santagata, p. 492.

¹²⁴ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, II XI, 2, pp. 292-294.

¹²⁵ Cfr. P. BESUTTI, *Il Trecento italiano* cit., p. 88. Si pensi anche solo alla *forma tractatus* della *Commedia*. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 5-6, pp. 200-202. Cfr. M. S. LANNUTTI, «Ars», «Scientia», «Actio» e «Passio» cit., p. 19; Z. G. BARANSKI, *The Poetics of meter* cit., pp. 3-41; ID., «Tu numeris elemanta ligas» cit., pp. 89-95; C. PAOLAZZI, *Nozione di 'Commedia'* cit., pp. 87-186.

¹²⁶ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 165.

2. «E per le note / di questa comedia»: ossia «de genere modulandi [vel] comica distantia»

Lo studio delle frequenze e dei contesti particolari nei quali sono attestati i vocaboli relativi al canto riporta l'attenzione anche verso un ulteriore lemma che ricorre nelle opere dantesche: *nota*. Esso, già segnalato da Gianfranco Contini tra i termini squisitamente musicali della *Commedia*,¹²⁷ era stato echeggiato anche in *DVE* II, «nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos»,¹²⁸ e in *Conv.* II V, 3 a proposito del «numero che alla nota è necessario». ¹²⁹ Lungo gli scritti danteschi il termine *nota* si ripresenta con una duplice valenza, ascrivibile sia alla sfera tecnico-poetica (con il significato di “parola” o “verso”), sia all’intonazione musicale in senso proprio. Entrambe, in realtà, fanno riferimento al medesimo processo compositivo (*actio*), ancora prima che a quello recettivo-interpretativo (*passio*), grazie alla compresenza di poesia e musica nel più generale concetto di elaborazione del testo in versi.

Il valore delle *note* dantesche dipende, anzitutto, dall’eufonia tipica del linguaggio poetico, al profondo significato dei versi. Ciascun vocabolo (e ciascuna *nota*) mantiene quindi un preciso valore fonosimbolico necessario alla *tragicitas* della *cantio*.¹³⁰ Lo stesso *genus cantionum*, stando alle indicazioni di *DVE* II VII, 3, è fondato

¹²⁷ Il termine *nota* offre un esempio di significante al quale sono attribuiti molteplici significati a seconda dei contesti, dei quali abbiamo notizia anche grazie alla tradizione esegetica successiva: a riguardo, Benvenuto da Imola scrisse «notan idest canunt» e Francesco da Buti «notare è nel canto seguitare le note; cioè li segni del canto, che si fanno nel libro del canto» (*Commento di Francesco da Buti* cit., a cura di C. Giannini, ad loc.), in accordo anche con il Landino. A. FIORI, *Discorsi sulla musica* cit., pp. 75-76. Cfr. C. BACCIAGALUPPI, *La dolce sinfonia di paradiso: le funzioni delle immagini musicali nella “Commedia”*, «Rivista di Studi Danteschi», II (2002) 2, pp. 272-333: 305-310. Gianfranco Contini, analizzando *Par.* XXVIII, affianca le numerose comparazioni presenti nel canto, soprattutto in relazione ai tre elementi «lume dietro, specchio (vero) e atto del voltarsi», a un «analogo di secondo grado» tra «nota» e il «suo metro». Dunque, «come sempre nei momenti di grande accensione», Dante fa riferimento alla realizzazione musicale, esplicita ulteriormente dalla sinonimia di «questo metro» e «cotai note» in *Inf.* XIX, 118 e di «dolenti note» e «ontoso metro» in *Inf.* V, 24 e *Inf.* VII, 33. G. CONTINI, *Il canto XXVIII del ‘Paradiso’* cit., p. 204. Si veda anche F. CIABATTONI, *Musical Ways around Ineffability (Paradiso 10-15)*, «Dante Studies with Annual Report of the Dante Society of America», CXXXI (2013), pp. 25-49: 36.

¹²⁸ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno Editrice, 2012, II VIII, 5-6, pp. 200-202. Anche per quanto riguarda *melos* vi sarebbe un riferimento diretto alla prassi musicale del «fraseggiare tipico della melodia». F. TATEO, *Retorica, matematica, musica: da Venere a Marte (Pd. XIV)*, in *Contesti della Commedia. Lectura Dantis Fridericiana (2002-2003)*, a cura di F. Tateo e D. M. Pegorari, Bari, Palomar, 2004, p. 264.

¹²⁹ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, II XI, 2, pp. 292-294.

¹³⁰ La dimensione musicale della poesia dantesca è riscontrabile anche nella scelta del vocabolario impiegato nei testi in rima. Per questa via, il discernimento tra *vocabula pexa* e *ysuta* in *DVE* II, VII è una delle prime fasi dello studio fonico delle rime, la cui qualità dipende dalla *discretio* e dalla ca-

proprio sull'armonizzazione dei *vocabula pexa* e *yrsuta*¹³¹ appartenenti alla famiglia dei *virilia*.¹³²

Intuearis ergo, lector, actente quantum ad exaceranda egregia verba te cribrare oportet: nam si vulgare illustre consideres, quo tragici debent uti poete vulgares, ut superius dictum est, quos informare intendimus, sola vocabula nobilissima in cribro tuo residere curabis.¹³³

Dante propone una propria teoria stilistico-retorica a partire dall'*elocutio comoda et perfecta* contenuta nella *Rethorica ad Herennium*, dove proprio la scelta dei vocaboli (seconda la *discretio*, in *DVE* II) deve dipendere dall'*elegantia* «quae facit ut locus unus pure et aperte dici»,¹³⁴ e dallo stile prescelto di *ornatus*¹³⁵ che Dante consi-

pacità del poeta di armonizzare i lessemi prescelti e le cellule foniche che li costituiscono (A. MENICCHETTI, *Metrica italiana* cit., pp. 553-555). «La selezione linguistica è fondata da Dante soprattutto su di una ricerca d'eufonia. Ma va detto subito che questa musicalità evoca un significato, che Dante coglie nelle parole un valore fonosimbolico». M. PAZZAGLIA, *Linguaggio poetico ed eufonia* cit., p. III.

¹³¹ «Et pexa vocamus illa que, trisillaba vel vicinissima trisillabati, sine aspiratione, sine accento acuto vel circumflexo, sine *z* vel *x* duplicibus, sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam, dolata quasi, loquentem cum quadam suavitate relinquunt [...] Yrsuta quoque dicimus omnia preter hec que vel necessaria vel ornativa videntur vulgaris illustris». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012, II, VII, 5-6, pp. 194-196. Dante rimotiva alcune delle metafore retoriche tradizionali «in un sistema di immagini ispirate all'arte della tessitura più concreto e corposo». P. V. MENGALDO, *Irsuto*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, p. 1460. L'aggettivo *hirsutus* è riscontrabile nel *Adversus Nationis* di Arnobio di Sicca (I, 59: «Quid enim officit, o quaeso, aut quam praestat intellectui tarditatem, utrumne quid glabre, an hirsuta cum asperitate promatur?») e in MATHEI VINDOCINENSIS, *Ars versificatoria*, in E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 1962, II, II. Cfr. F. MUNARI, *Mathei Vindocinensis Opera*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977. Anche *pexus* ha insigni antecedenti, tra cui, oltre ad *Ars versificatoria* II II, VI è anche il *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* di Gaufridus de Vinoslavo (II, 3-7: «in hoc adjectivo 'perpexa', per 'pexionem' designamus ornatum, sicut cum dicitur 'Verba habes perpexa', id est 'ornata'»). C.A.L.M.A. *Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500-1500)*, a cura di M. Lapidge, G. C. Garfagnini, C. Leonardi, F. Santi et al., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000. Si vedano, inoltre, DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di A. Margino, pp. 226-233; F. DI CAPUA, *Insegnamenti retorici* cit.; F. QUADLBAUER, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Wien, Böhlau, 1962, p. 154; P. RAJNA, *Approcci per una nuova edizione del «De vulgari eloquentia»*, «Studi danteschi», XIV (1930), pp. 5-78: 71.

¹³² «Nec puerilia propter sui simplicitatem, [...] nec muliebria propter sui mollitatem, [...] nec silvestria propter austeritatem, [...] nec urbana lubrica et reburra, ullo modo poteris conlocare». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VII, 3, p. 194.

¹³³ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VII, 3, p. 194.

¹³⁴ Si veda, a tal proposito, l'edizione di Gualtiero Calboli, nella quale l'opera è attribuita a Cornificio, retore del I secolo a.C. ricordato in QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, V X, 2; IX II, 27; III, 71. CORNIFICIO, *Rhetorica ad C. Herennium*, a cura di G. Calboli, Bologna, Pàtron, 1993, IV XII, 17. Cfr. F. CANCELLI, *Prefazione*, in *La retorica a Gaio Erennio*, a cura di F. Cancelli, Milano, Mondadori, 1992, p. VIII. Cfr. G. BRUGNOLI, *Rhetorica ad Herennium*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

dera un'*additio* assimilabile a una "veste".¹³⁶ Tale *additio* è ampiamente applicata lungo tutta la *Commedia*, dove, nel complesso, le unità lessicali utilizzate e "armonizzate" sono ben 7.475,¹³⁷ compresi i lemmi più tipici della *discretio* lirica dantesca (definiti da Boyde «parole oggetto»).¹³⁸ Si tratta, cioè, di scegliere i vocaboli più consoni per costituire un testo armonico e pienamente funzionale¹³⁹ secondo le norme

¹³⁵ Riguardo all'*ornatus* rimando alla tradizione retorica medievale a partire da Gaufridus de Vinoslavo fino a Johannes de Garlandia. Molte sono le sezioni dei trattati retorici dedicate alle tecniche retoriche tipiche dell'*ornatus*, ma più rare sono le sezioni dedicate integralmente alla scelta dei vocaboli. Oltre a Marziano Capella, che, sull'orma di CICERO, *De oratore* III, *Orator* XXXIX, 134 e QUINTILIANUS, *Institutio oratoria* VIII II, 1-13 e VIII III, 15-39, aveva seguito l'ordine classico dedicando *De nuptiis*, V, 509-513 allo studio dei *singula verba*, anche in MATHEI VINDOCINENSIS, *Ars versificatoria* cit., pp. 154-167 e JOHANNES DE GARLANDIA, *Poetria*, in L. Rockinger, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, München, G. Franz, 1863, pp. 894-902 vi sono riferimenti all'uso di un appropriato vocabolario, come anche GAUFRIDUS DE VINOSLAVO, *Poetria Nova*, in E. Faral, *Les Arts poétiques* cit., vv. 739-764. P. BOYDE, *Dante's Style in his Lyric Poetry* cit., pp. 119-123. Cfr. C.A.L.M.A. cit., IV, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 131-132.

¹³⁶ «I termini teorici generali nei quali Dante inquadra la sua concezione dell'*ornatus* sono quelli comuni al pensiero medievale: la nozione dell'o. come qualcosa di separato e separabile dal contenuto o significato (*sententia*) dell'opera, aggiunto ad esso [...] come 'veste'». P. V. MENGALDO, *Ornatus*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Si vedano anche: G. NENCIONI, *Dante e la retorica*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1967, pp. 91-112; P. BOYDE, *Dante's Style in his Lyric Poetry*, Cambridge University Press, 1971.

¹³⁷ Tale cifra comprende anche i nomi propri e di persona. P. BOYDE, *R retorica e stile* cit., p. 131. Dall'analisi di Filippo Mariotti, il dato corrispondeva a 5860 unità lessicali. F. MARIOTTI, *Dante e la statistica delle lingua*, Firenze, G. Barbèra, 1880, pp. 274-277.

¹³⁸ È plausibile, per di più, che una significativa relazione esista tra le preoccupazioni, i fini e la personalità di un autore, e le parole – le parole «oggetto» – che egli usa più spesso. P. BOYDE, *R retorica e stile* cit., p. 133. Si veda, a tal proposito, la tabella contenente il lessico frequente nella *Vita Nova*, da collazionare con «la prodigiosa ricchezza della *Commedia*» (P. BOYDE, *Dante's Style* cit., p. 134-46) e con le scelte lessicali tipiche dei poeti provenzali. Dagli studi di Siegfried Heinimann, benché i termini ricoprano il medesimo campo semantico dei rispettivi provenzali di Marcabru e Brnart de Ventadorn, nessuna delle classi sostantivali della *Vita Nova* ha una diffusione paragonabile a quella riscontrabile nella poesia trobadorica. S. HEINIMANN, *Das Abstraktum in der französischen Literatur-sprache des Mittelalters*, Berne, Francke, 1963, pp. 51-57.

¹³⁹ Secondo le indicazioni offerte dal *De vulgari eloquentia*, il processo di armonizzazione necessario alla musicalità e all'eufonia avviene poi durante la costruzione dell'endecasillabo e, in particolare, durante lo studio del metro e della rima che trasforma la poesis in «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 2), dove alle *artes* del trivio si associa anche la musica. In particolare, gli endecasillabi danteschi, *excellentissima metra* (cfr. *DVE* II XII, 3), risultano per la maggior parte scanditi dal cursus trocaico, sia nella produzione lirica della *Vita Nova* e delle *Rime*, sia nella *Commedia*. A proposito del rapporto tra poesia e musica nella lirica dantesca, tra i numerosi contributi, si vedano: M. PAZZAGLIA, *Dalla musica alla metrica* cit., pp. 47-75; P. BOYDE, *Dante's Style*, p. 263. Cfr. J. PERAINO, *Re-placing medieval music* cit., pp. 209-264; M. PAZZAGLIA, *L'universo metaforico della musica* cit., pp. 79-97; N. PIRROTTA, *Dante Musicus* cit., pp. 246-248; V. DENTE, *Poesia e Musica tra Medioevo e Rinascimento* cit., pp. 146-147; M. S. LANNUTTI, «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*» cit., pp. 1-3; F. MASTROMATTEO, *Tra verbo e suono*, in *Dante in Lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 335-

dell'*elegantia* e dell'*ornatus*.¹⁴⁰ Tutto il procedimento di ornamento retorico della materia poetica costituisce, dunque, la prima fase della costituzione di un testo armonizzato e poderatamente proporzionale. La natura stessa dell'endecasillabo, in realtà, impone una certa *proportio* che predispone i versi alla melodia.¹⁴¹

Tornando ora al lemma *nota* (in realtà, meno ambiguo di quanto possa apparire), è utile isolare il passo dantesco nel quale esso riveste un ruolo di primaria impor-

336. Per quanto riguarda la configurazione ritmica del verso dantesco, si veda A. FRANZ, *Sinn und Rhythmus in Danteversen*, «Deutsches Dante Jahrbuch», XXXVI-XXXVII (1958), pp. 13-39.

¹⁴⁰ Proprio l'*ornatus*, una delle forme di elaborazione armonica e formale del contenuto, è definito anche *vesta*, termine che compare dieci volte nelle opere volgari dantesche e sette volte nella variante veste, spesso con valore traslato per indicare o le figure retoriche e letterarie, o la musica con cui un componimento lirico era intonato. I *loci* danteschi in oggetto, dove *vesta* ha valore figurato, sono i seguenti: VN XVI, 10 «grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico e [...] non sapesse denudare le sue parole da cotale veste»; Rime XXVIII, 21 «una vesta ch'altrui fu data»; Rime XXXI, 16 «per ch'ella non ha vesta in cui si chiuda». Il termine ha significato letterale in: Fiore son. XC, 10 «Perché vesta di sopra grossa lana»; Inf. XXIII, 42 «Tanto che solo una camiscia vesta»; Purg. I, 75 «la vesta ch'al gran di sarà sì chiara»; Par. XIV, 39 «si raggerà dintorno cotal vesta»; Par. XXV, 92 «ne la sua terra fia di doppia vesta»; Par. XXVII, 55 «In vesta di pastor lupi rapaci». *Concordanze delle Opere volgari e delle Opere latine di Dante Alighieri*, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Opera del Vocabolario Italiano, in *Le opere di Dante*, Roma, Polistampa, 2012. Le occorrenze di *veste* sono riscontrabili in Rime LXXVI, 46; Fiore, son. XCVI, 13; Inf. XXXIII, 141; Purg. VIII, 29; Purg. XI, 44; Par. III, 99; Par. XX, 80. L. BLASUCCI, *Vesta*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970. In particolare, è da segnalare il passo di VN XVI, 10, dedicato proprio all'*ornatus*, dove la *vesta* richiama la metafora topica già di matrice ciceroniana: «Grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rectorico, e poscia domandato non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stolteamente». DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Milano, Mondadori, 2011, XVI, 10, p. 139. Si veda anche DVE: «Et ubi dicitur quod quilibet suos versus exornare debet in quantum potest, verum esse testamur; sed nec bovem epiphium nec balteatum suum dicemus ornatum, immo potius deturpatum ridemus illum: est enim exornatio alicuius convenientis additio». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II 1, 9, p. 142. Cfr. P. V. MENGALDO, *Ornatus* cit. Si vedano poi C. SEGRE, *Lingua, stile e società. Studi sulla Storia della Prosa Italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 228 et ss.; G. C. ALESSIO, *L'allegoria nei trattati di grammatica e retorica*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 21-41: 38-41. Si tratta, dunque, di un secondo significato di *vesta*, nettamente differente da quello tipicamente musicale della «vesta ch'altrui fu data» della ballata *Per una ghirlandetta*. DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, pp. 172-181.

¹⁴¹ A tal proposito, rimando ad A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio"* cit., pp. 365-397. Cfr. N. PIRROTTA, *Poesia e musica* cit., p. 296; V. DENTE, *Poesia e musica* cit., p. 145. Oltre ai numerosi studi citati lungo le precedenti sezioni, si vedano anche i contributi etnomusicologici riguardo al rapporto tra il modello versificatorio dell'endecasillabo e la tradizione musicale. In particolare, «l'endecasillabo può essere considerata una struttura profonda, presente a livello cognitivo nella mente dei cantori, in grado di generare, al momento dell'esecuzione, una varietà di strutture di superficie» armonizzate con la struttura metrica anche attraverso nessi sintattico-semantici. G. ADAMO, *L'endecasillabo nei canti di tradizione orale*, in «Et facciam dolci canti». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese, II, Lucca, LIM, 2003, pp. 1480-1481. Cfr. I. BALDELLI, *Endecasillabo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

tanza in relazione alla *forma tractatus* dell'intero poema. Si tratta dei versi «e per le note / di questa comedia, lettor, ti giuro» di *Inf.* XVI, 128-129, così chiosati dall'Anonimo Fiorentino:

I cantori hanno con certi punti segnati i loro canti, i quali punti chiamono note, et secondo che queste note sono alte et basse, così chinono et alzonno le voci, onde rendono a' loro canti dolci concordanze; così a simile l'Auttore chiama le rime di questa sua commedia note, però che quelle rime fanno sonare i versi et rendongli accordanti insieme.¹⁴²

Il lessico che riecheggia le qualità musicali (o “musicabili”)¹⁴³ del *cantus* adottato per la *forma tractatus* della *Commedia* trova così una prima spiegazione nell'interpretazione tecnica delle «note» citate nel giuramento di *Inf.* XVI. Tuttavia, l'interpretazione avanzata nell'adespota chiosa è più un'eccezione che una norma nella storia dell'esegesi, soprattutto se confrontata con i commentari moderne, dove «le note» assumono il significato di “versi” o di “parole in rima”.¹⁴⁴

¹⁴² *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino* cit., ad loc..

¹⁴³ Si vedano, di nuovo, P. BESUTTI, *Il trecento italiano* cit., p. 88. Cfr. S. PLONA, *Forse Casella non cantò* cit., p. 95.

¹⁴⁴ Nel commento a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, ad esempio, si legge: «le note: le parole, i versi» (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di U. Bosco e G. Reggio, ad loc.), sulla scorta dell'edizione commentata da Scartazzini ed edita dal Vandelli, similmente a quanto chiosato da Anna Maria Chiavacci Leonardi: «note vale qui “parole ritmate”, composte in armonia come lo è la musica, cioè versi (normalmente infatti il termine indica canto o suono)». DANTE ALIGHIERI, *Inferno* cit., a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, ad loc. Charles Singleton è tra i pochi che aprono a un'interpretazione “musicale”: «le note: as if the poem were a song». C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy, Translated, with a Commentary*, Princeton, University Press, 1970-1975. Si veda, inoltre, il commento di Robert Hollander ai versi in oggetto: «Dante has put the veracity of the entire Comedy (here named for the first of only two times) upon the reality of Geryon. Where such as Ferrucci use the passage to argue that Dante here obviously admits that his poem is no ‘historical’ record of an ‘actual’ journey, Hollander bases his countering argument in his perception that the ground for Dante’s choice of the ‘allegory of the theologians’ for the Comedy lay in his battle with St. Thomas over the literal untruth of poetry». DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di R. Hollander, New York, Doubleday-Anchor, 2000. Cfr. R. HOLLANDER, *Dante Theologus-Poeta* cit., pp. III-133; F. FERRUCCI, *Comedia*, «Yearbook of Italian Studies», I (1971), pp. 29-52. Solo in alcuni altri commenti, «l'allusione alla musica è accolta nell'interpretazione dei commentatori moderni», tra cui Chimenz (che, a proposito di *Inf.* XVI, 127, ricorda anche la definizione di *DVE* II IV, 2 «fictio rethorica musicque poita»), Mattalia, ma anche nel commento di Scartazzini-Vandelli. A. BUFANO, *Nota*, in *Enciclopedia Dantesca*, Rma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di S. A. Chimenz, Torino, Utet, 1963; DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, a cura di D. Mattalia, Milano, Rizzoli, 1960. Nel commento scartazziniano si legge, sempre riguardo a *Inf.* XVI, 127: «note: parole in rima, versi, che si cantano». DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di G. Vandelli, p. 131.

Il commento dell'Anonimo Fiorentino, ben recepito da Scartazzini secondo cui le *note* (ossia i versi) della *Commedia* «si cantano»,¹⁴⁵ vanta anche un illustre predecessore molto più moderato nella rilettura tecnica del medesimo lemma. Nelle *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, infatti, anche Boccaccio si sofferma sul giuramento di *Inf.* XVI, 128 e commenta come segue:

Note son certi segni in musica, li quali hanno a dimostrare quando e quanto si debba la voce elevare e quando deprimere, li quali vedendo i cantori, e l'ammaestramento di quegli seguitando, vengono ad una concordanza nel canto: e così nella presente *Comedia* si possono dir note quelle parti estreme de' versi, le quali, misurate di certe sillabe e lettere, si fanno intra se medesime consonanti, sì come qui di terzo in terzo verso si vede.¹⁴⁶

Le *note* sono dunque da interpretare come parte del gergo tecnico-musicale dei *signa ad cantum*, risemantizzati per indicare «le parti estreme de' versi» (cioè la rima) proprio nel primo passo del poema nel quale compare il *genus poetarum* «Comedia»,¹⁴⁷ «idest istius operis, [...] non tam ratione materiae, quam ratione styli vulgaris humilis».¹⁴⁸ Grazie a questa puntualizzazione, risulta chiara anche la chiosa del Buti: «nota tanto è quanto segno di canto, e però si può pigliar per lo canto», ma anche «è la lettera e la scrittura».¹⁴⁹ Il primo significato è, dunque, musicale; *nota* indica primariamente i segni notazionali o il canto stesso, come lo stesso Buti ricorda nel commento a *Par.* XXVIII, 9: «come nota con suo metro: cioè come s'accorda la nota del canto colla sua parola ch'ella segna, o co la sua misura».¹⁵⁰

Anche Dante in *DVE* II VIII, 5 aveva considerato *nota* come sinonimo di *melos*,¹⁵¹ attribuendo al termine una valenza ben specifica afferente all'*ars musica* e, di

¹⁴⁵ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di G. Vandelli, p. 131.

¹⁴⁶ GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, VI, Milano, Mondadori, 1965.

¹⁴⁷ «Comedia autem est iste liber. Quid vero sit comedia, et quot sunt genera poetarum, in prologo superius est expressum poetica que in principio habet asperitatem alicuius miserie; sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terrentium in suis comediis». GUIDO DA PISA, *Expositiones et Glossae* cit., ad loc.

¹⁴⁸ BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum* cit., a cura di J. P. Lacaïta, ad loc.

¹⁴⁹ FRANCESCO DA BUTI, *Commento* cit..

¹⁵⁰ FRANCESCO DA BUTI, *Commento* cit. Cfr. A. FIORI, *Discorsi sulla musica* cit., p. 76.

¹⁵¹ «Sono sinonimi, o quasi, *nota* e *melos*, come ci viene documentato da Dante stesso». G. CASAGRANDE, *Quando a cantar con organi si stea* («Purgatorio» IX 144), «Studi Danteschi», LXXXVI (2011), p. 173. Cfr. M. PAZZAGLIA, *Modulazione* cit. Secondo Mirko Tavoni, *sonus*, *thonus*, *nota* e *melos* sono «tutti sinonimi inequivocabilmente musicali». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, p. 1475. Pier Vincenzo Mengaldo segnala, invece, che vi era un «preciso significato tecnico nella trattatistica musicale» per ciascun termine, anche se già Antonio da Tempo «usa indiscriminatamente *sonus* e *tonus* (e *cantus*) per 'melodia'». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. V. MENGALDO. «Nota» è sinonimo di «linea musicale» come segnalato da A. FIORI, *Discor-*

conseguenza, relativa anche alla *passio*:¹⁵² dunque, non solamente la *forma tractatus* della *Commedia* si fa portatrice delle implicazioni musicali del *cantus*, ma ciascun verso è paragonato alle note musicali, ossia quei «certi punti» che l'Anonimo fiorentino associa ai cantori,¹⁵³ ai *musici pratici* che potevano intonare le *cantiones extensae*.¹⁵⁴

A tal proposito, oltre alla glossa «Comoedia: laus in canticis dicta» ritrovata da Claudia Villa e già citata nelle precedenti sezioni,¹⁵⁵ è interessante citare la distinzione tra i *genera modulandi* contenuta nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, dove alla melopea, *id est* «habitus modulationis effectae»,¹⁵⁶ sono ricondotte tre varietà: «quod erotica mele dicuntur, alia comica, alia encomiologica»,¹⁵⁷ ben recepite nei secoli successivi e in numerose glosse. Ad esempio, nel *Commentum in Martianum Capellam* di Remigio di Auxerre, uno tra i più completi e trascritti com-

si sulla musica cit., pp. 75-76, in accordo con il distinguo tra il *canere ad notas* e il *carmen ad cytharam* che Pirrotta illustrò in N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., pp. 3-20.

¹⁵² Per quanto riguarda la questione riguardo all'*actio* e alla *passio*, a cui ho dedicato il primo capitolo, rimando nuovamente a M. S. LANNUTTI, «Ars», «Scientia», «Actio» e «Passio» cit., pp. 13-16.

¹⁵³ P. FANFANI, *Commento alla Divina Commedia* cit.

¹⁵⁴ Considerando l'alto grado della *constructio* delle composizioni dantesche «non è presumibile che queste fossero vere canzoni popolari, ma non è improbabile che le melodie fossero popolari e note», composte, forse, da una delle due categorie di cantori: i popolareschi *cantori a liuto* e i più dotti *cantori a libro*. A. UNTERSTEINER, *Storia della musica*, Milano, Hoepli, 1916, p. 83. Questi «cantori» sono gli stessi che Monterosso identifica con i *plausores*, ossia i «performatori» del testo lirico che danzano e improvvisano melodie. R. MONTEROSSO, *Ballata* cit. Il fatto che l'Anonimo fiorentino citi i *cantores* risulta interessante soprattutto alla luce della precepita e percepibile *distantia* tra i *musici* addetti alla musica speculativa e gli stessi *cantores* «pratici». La *scientia*, come da tradizione, «est cognitio rei sicuti est» e, stando alla teoresi di Johannes de Garlandia, anche la musica diviene parte della speculazione filosofica: «musica est scientia de numero relato ad sonos». JOHANNES DE GARLANDIA, *De musica plana*, a cura di C. Meyer, Baden, V. Koerner, 1998, I, 9-13, p. 3. Per comprendere la portata della questione, basti citare Aribone e Guido d'Arezzo: «Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent». ARIBO, *Musica* cit., p. 217. «Quamvis nihil ars primo, natura inveniat postremo, ut quidam asserit sapientium, expolitius tamen fiet per artem, quod incultum et hirtum naturae genitricis procedit ab utero. Ars enim ab arctis, quibus constringi conformarique debet, dicitur regulis». ARIBO, *Musica* cit., p. 225. Guido d'Arezzo aveva considerato la figura del *cantor* completamente opposta rispetto a quella del *musicus*: «Musicorum et cantorum magna est distantia: Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia». GUIDO D'AREZZO, *Regulae rhythmicæ* cit., a cura di A. Rusconi, p. 88. Il non troppo aggraziato parallelo con le bestie è ripreso anche da Beda: «Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu». BEDA VENERABILIS, *Musica quadrata* cit., pp. 921-922.

¹⁵⁵ C. VILLA, «Comoedia: laus» cit., p. 169. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Epistole* cit., a cura di C. Villa, p. 1570; L. MUNZI, *Spigolature grammaticali* cit., p. 124.

¹⁵⁶ MARZIANO CAPELLA, *Le nozze di Filologia e Mercurio* cit., a cura di I. Ramelli, IX, 695, p. 690.

¹⁵⁷ MARZIANO CAPELLA, *Le nozze* cit., IX, 966, p. 690.

mentari medievali al trattato didascalico di Marziano,¹⁵⁸ le tre *distantiae* della *melo-peia*¹⁵⁹ sono chiosate con precisi riferimenti ai modelli testuali per i quali si addice ciascuna tipologia di testo melodico, perciò, dopo il modello tragico *qui* «per graviores sonos constat» e dopo la poesia satirica «quae nomica consuevit vocari»:¹⁶⁰

ALIA COMIOLOGICA: id est comoediis convenientia. Sicut enim comoedia media est inter tragicum et satyricum carmen, ita comiologica melodia dicitur mediis conveniens; vel omiologica id est similem rationem habentia secundum quod res est.¹⁶¹

Per il genere comico, intermedio tra satira e tragedia, era necessario predisporre una ben precisa melodia «mediis conveniens» detta *comiologica*, strutturata a partire dall'«actus acuti aut gravioris sonis» tipico della *melo-peia* e dalla «soni multiplicis expressio» tipica della *modulatio*,¹⁶² in modo da completare l'«oratio humilis usitatissima

¹⁵⁸ Già De Bruyne considerò Remigio il teorico medievale più completo per quanto riguarda la *musica rhythmica*, in perfetta continuità con la teoria musicale di Aureliano di Réôme. E. DE BRUYNE, *Le rythmique de Remi d'Auxerre*, in *Études d'esthétique médiévale*, a cura di E. De Bruyne, I, Genève, Slatkine, 1975, pp. 319-322. Egli «ha trasmesso al Medioevo la teoria di Marziano Capella, per il quale la musica consiste nell'esecuzione d'un testo poetico cantato e accompagnato dalla danza». M. PAZZAGLIA, *Dalla musica alla metrica* cit., p. 53. Cfr. C. E. LUTZ, *The commentary of Remigius of Auxerre on Martianus Capella*, «Medieval Studies», 1957, pp. 137-156. Per quanto riguarda la fortuna del commentario di Remigio durante gli anni danteschi (soprattutto per quanto riguarda la parte musicale del *De nuptiis Philologiae et Mercurii*), basti pensare all'abbondante ripresa che ne fece Marchetto da Padova nel *Lucidarium musicae planae*, dove si avverte, come segnala Mario Pazzaglia, «un netto distacco [teorico] fra la musica, da un lato, e la ritmica e la metrica dall'altro», ben distante, in ogni caso, dai «divorzi» ipotizzati dal Contini o dal Roncaglia. M. PAZZAGLIA, *ibid.*, p. 60. Cfr. G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* cit., p. XXXVI; A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio"* cit., pp. 365-397; R. MONTEROSSO, *Problemi musicali danteschi* cit., pp. 207-212.

¹⁵⁹ Curiosa la valenza semantica attribuita oggi al termine. In epoca recente, per *melo-peia* si intende, probabilmente a causa di una risemantizzazione della terminologia diffusa nel Medioevo, «musica verbale». Ezra Pound, ad esempio, ha elaborato alcune delle riflessioni indispensabili per gli studi riguardo alla poesia per musica, in particolare a partire proprio dalla personale definizione del termine *melo-peia* per indicare l'intrinseca proprietà del linguaggio poetico grazie al quale «le parole sono caricate, al di là del loro comune significato, con qualche qualità musicale, che condiziona la portata e la direzione di quel significato». E. POUND, *Literary Essays*, 1954, trad. it. in *Opere scelte*, a cura di M. De Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1997, p. 934. Per questa via, la *melo-peia* risulta inscindibilmente legata alla *logopeia*, cioè alla dimensione razionale, «precisamente significante e comunicativa, della parola poetica». S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Bologna, Carocci, 2006, p. 29.

¹⁶⁰ La prima partizione della *melo-peia* operata da Marziano segue i modelli: *hypatoeides*, *mesoeides* e *netoeides*, completati da «aliae distantiae» tra cui si riconoscono la poesia tragica, quella comica e quella encomiologica. M. CAPELLA, *Le nozze* cit., p. 690.

¹⁶¹ LUTZ C. E., *The commentary of Remigius of Auxerre* cit., p. 351.

¹⁶² «De genere modulandi consequenter edisseram. Melopoeia est habitus modulationis effectae; melos autem est actus acuti aut gravioris soni. Modulatio est soni multiplicis expressio». MARZIANO CAPELLA, *Le nozze* cit., IX, 695, p. 690.

consuetudine loquendi finitima et vicina»¹⁶³ che anche Dante condivide nell'elaborazione della *Commedia* e nell'adozione della terminologia *cant** per le sezioni della *forma tractatus*.¹⁶⁴ Proprio riguardo alla particolare ricezione musicale del *genus comediae* è necessario almeno menzionare il *Commento alla Commedia* di Alberico da Rosciate, trádito da un ristretto numero di testimoni tra cui il Codice Grumelli di Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Cass. 6, I, f. 3r.¹⁶⁵ Nel manoscritto bergomense (membranaceo datato al 1402)¹⁶⁶ è trascritto anche un *Proemio all'Inferno* nel quale, insieme ad alcune indicazioni riguardo alla materia e alla forma della *Commedia*, appare una sezione dedicata all'esecuzione cantata del poema dantesco *in usu lombardo*, una forma di intonazione contraddistinta da una scansione ritmica ipoteticamente giambica.

Forma huius operis dupliciter potest considerari: una est metrica quad metros vel rithimos per quos autem procedit in suo opere declinando, et de hac parum curandum est; alia est forma poetica ex qua appellatur comedia que ab antiquo tracta fuit a rusticis ex sonitu fistularum. [...] Et isti comedi ad huc sunt in usu nostro et apparent maxime in partibus lombardie aliqui canto-

¹⁶³ La citazione è tratta dal commento al *De inventione* ciceroniano contenuta nel ms. Salamanca, Bibl. De la Universidad 87, f. 78v (sec. XIII). C. VILLA, *Dante lettore di Orazio* cit., p. 97.

¹⁶⁴ Faccio di nuovo riferimento a Z. BARANSKI, *The Poetics of Meter* cit., pp. 3-41 e a ID., "Tu numeris elementa ligas" cit., pp. 89-95. Dalle indagini di Lino Pertile risulta che Domenico Cavalca fu il primo a introdurre nell'*Esposizione del Simbolo degli Apostoli* il termine *cantica* in volgare. D. CAVALCA, *Esposizione del Simbolo degli Apostoli*, Roma, Pagliarini, 1763, II, 136-144. Dunque, gli elementi esterni che contribuirono a fissare nella tradizione esegetica la nuova terminologia per il poema dantesco furono: le rubriche che accompagnavano fin dagli inizi i manoscritti della *Commedia*, la diffusione dei commenti durante i primi decenni del Trecento e le illustrazioni contenute nella «trionfante chiarezza» dell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala. L. PERTILE, *Canto - Cantica - Comedia* cit., p. 106.

¹⁶⁵ I manoscritti che contengono il commento di Alberico, oltre al bergomense Codice Grumelli, sono: Oxford, Bodleian Library, Misc. 449; Paris, Bibliothèque Nationale, It. 79; Paris, Bibliothèque Nationale, It. 538; Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, Bar. lat. 4037; Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 8701; Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pl. XXVI.

¹⁶⁶ Per quanto riguarda la datazione, vi sono due espressi riferimenti cronologici: «Petrus 1402» a f. 397r e «Liber iste inceptus fuit scribere de anno 1402 in mense marcii die 21 huius mensis et finitus fuit eodem anno de mense septembris die 7 mensis ipsius, qui et scriptus quid per me P(etrus de Berardis), cuius est liber, et quid per Petrum de Nibaillo Cumanum» a f. 397v. F. LO MONACO, *I manoscritti datati della Biblioteca Civica Angelo Mai e delle altre biblioteche di Bergamo*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. 81-82; M. PETOLETTI, *Alberico da Rosciate lettore della Commedia*, «Bergomum», suppl. XCIII (1998), 1-2, pp. 51-80: 78-80. Si vedano, inoltre, M. PETOLETTI, «Ad utilitatem volentium studere in ipsa comedia»: il commento dantesco di Alberico da Rosciate, in «Italia medioevale e umanistica», XXXVIII (1995), pp. 141-216; IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia* cit., ad loc. e l'unica edizione integrale disponibile del commentario di Alberico da Rosciate a cura di A. FIAMMAZZO, *Il codice dantesco della Biblioteca di Bergamo*, Udine, G. B. Doretto, 1894.

res qui magnorum [dominorum] in rithimis cantat gesta, unus proponendo, alius respondendo.¹⁶⁷

All'*antiquitas* del *sonus fistularum* Alberico affianca la *modernitas* del canto lombardo responsoriale, eseguito, non a caso, da *cantores* e non da *ioculatores*. Questa testimonianza che dimostra il mancato il connubio tra la musica e il genere della commedia¹⁶⁸ trova una corrispondenza contestuale anche con il commento di Jacopo della Lana: «*Comedia* che è quasi a dire villano dittato, cioè che anticamente li villani sonando sue sestole overo pive si ritimavano».¹⁶⁹ Si tratta, dunque, di un ulteriore chiarimento riguardo alla naturale musicalità del *medius carmen* comico¹⁷⁰ («sermo cotidiane locucionis» nel ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, N 179 sup., f. 2r)¹⁷¹ il cui *cantus* risulta, non a caso, scandito dalle *note* (ossia i più o meno figurati «certi segni di musica»)¹⁷² sulle quali Dante giura al lettore in *Inf.* XVI, 128.

L'analisi delle frequenze lessicali all'interno della produzione dantesca fornisce inoltre alcuni dati interessanti: se, infatti, pochissimi sono i riferimenti a *canto* (*Inf.* II, 2 «e dar materia al ventesimo canto»; *Par.* V, 139 «nel modo che 'l seguente canto canta» e *Inf.* XXXIII, 90 «e li altri due che 'l canto suso appella»), *cantica* (*Purg.* XXXIII, 140 «ordinte a questa cantica seconda») e *Comedia* (*Inf.* XVI, 128 «per le no-

¹⁶⁷ Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Cass. 6, I, f. 3v. Cfr. C. DI FONZO, *Della musica e di Dante. Paralipomeni lievi*, in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 47-61.

¹⁶⁸ «Che anticamente per il genere 'commedia' proprio non si possa parlare di divorzio tra musica e poesia lo leggiamo già nella precedente redazione volgare di Jacopo della Lana. [...] Del resto, *Commedia* a parte, per incantamento con Guido e Lippo vorrebbe essere Dante sul *vasel* che viaggia ad ogni vento, in un talento con un poeta e con un musico e con le donne amate poste sul vascello dal buon incantatore». C. DI FONZO, *Della musica e di Dante* cit., pp. 4-5. Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio"* cit., pp. 381-382. Inoltre, «la congiunzione della poesia con la musica è stata sentita come indispensabile o quasi nelle stagioni culturali più diverse; [...] il limite stesso fra "detto" e "cantato" non è sempre netto né è stato sempre percepito nello stesso modo». A. MENICHETTI, *Metrica italiana* cit., 1993, p. 70. Cfr. P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix* cit., p. 207. A questi usi musicali pervasivamente diffusi sarebbe da ricondurre anche l'usanza fiorentina del secolo XIV di cantare le terzine dantesche. Rimando, come esempio, all'aneddoto del Sacchetti nel *Trecentonovelle*: F. SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di V. Marucci, Torino, Utet, 1996, CXIV. Cfr. C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999. Per quanto riguarda la ricezione dei versi danteschi in musica, rimando a M. CARACI VELA, *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio di Jacopo da Bologna*, «Philomusica on-line», XIII (2014), pp. 2-58: 4-5; EAD., *Intertestualità e arte allusiva*, in *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, II, a cura di M. Caraci Vela, Lucca, LIM, 2009, p. 130.

¹⁶⁹ IACOMO DELLA LANA, *Commento* cit. Cfr. C. DI FONZO, *Della musica e di Dante* cit.

¹⁷⁰ LUTZ C. E., *The commentary of Remigius of Auxerre* cit., p. 351.

¹⁷¹ Il manoscritto in oggetto, redatto nella prima metà del secolo XIII, contiene l'*Ars poetica* di Orazio. C. VILLA, *Dante lettore* cit., p. 97.

¹⁷² GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni* cit.

te di questa comedia» e *Inf.* XXI, 2 «altro parlando / che la mia comedia cantar non cura»), molto più diffusa è la terminologia *nota*, dal valore eminentemente musicale accostato all'indicazione di genere *Comedia*.¹⁷³ Oltre all'emblematico caso de «lo numero che alla nota è necessario» di *Conv.* II XI, 3 già brevemente studiato nelle precedenti sezioni, tra i *loci* più rappresentativi nei quali il lemma ricorre è da citare *Par.* XXVIII, 8-9: «e vede ch'el s'accorda / con esso come nota con suo metro», chiosato da Francesco da Buti come «la nota del canto»¹⁷⁴ e confrontato da Giuseppe Vandelli al passo di *Purg.* XXXII, 33: «temprava i passi un'angelica nota».¹⁷⁵ Nei versi appena citati è evidente l'accostamento e la distinzione tra *nota* e *metro*, cioè tra intonazione musicale e disposizione armonico-retorica della materia poetica e musicale:¹⁷⁶ due costituenti indispensabili per il genere comico, anche se riferibili distintamente alla *passio* (la ricezione del testo) o all'*actio*, sulla scorta di *DVE* II VIII, 4.¹⁷⁷

Il giuramento «su le note di questa comedia» potrebbe apparire, a questo proposito, come un magistrale manifesto d'intento: da un lato potrebbe porsi come un semplice riferimento figurato alla prassi poetica ben armonizzata, mentre dall'altro potrebbe indicare, nell'assieme teorico e filosofico dantesco, una precisa volontà esecutiva che rimanda alle consuetudini musicali coeve.¹⁷⁸ In particolare, la realizzazione di tali *note* potrebbe rifarsi, secondo *Par.* XXVIII, 9, anche all'intonazione misu-

¹⁷³ Oltre alle due occorrenze tratte da *Inf.* XVI e XXI, pare indispensabile aggiungere una terza occorrenza «contraria», riscontrabile in *Inf.* XX 112-113: «e così 'l canta / l'alta tragedia in alcun loco». L. PERTILE, *canto - Cantica - Comedia* cit., p. 106. La concentrazione delle occorrenze di *comedia* nella sola prima Cantica ha stimolato la curiosità degli studiosi, che, talvolta, hanno ipotizzato che il termine si riferisse al solo *Inferno*. P. RAJNA, *Il titolo del poema dantesco*, in «Studi Danteschi», IV (1921), pp. 5-37; M. PORENA, *Il titolo della 'Divina Commedia'*, in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», sez. VI, 9 (1933), pp. 114-141. Cfr. R. HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: Tragedia nella 'Commedia'*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 130-131.

¹⁷⁴ LUTZ C. E., *The commentary of Remigius of Auxerre* cit.

¹⁷⁵ «Il vetro [...] s'accorda col vero, come il canto con la misura del tempo propria della sua melodia, cioè perfettamente. Anche qui *nota* vale 'canto'». DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di G. Vandelli, p. 865.

¹⁷⁶ Si vedano, tra i commentatori moderni, Attilio Momigliano: «e vede che lo specchio si accorda con l'oggetto reale [...] come le parole con la musica con cui sono cantate». DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di A. Momigliano, ad loc. Così anche Natalino Sapegno: «metro: il ritmo; che può esser così del testo cantato, come della musica che l'accompagna», seguito da Giovanni Fallani e Charles S. Singleton. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1986, ad loc.; DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di G. Fallani, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1965; C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy* cit., ad loc.

¹⁷⁷ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., II VIII, 4, p. 200. Cfr. M. S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia» cit., pp. 1-38.

¹⁷⁸ «È opportuno ripercorrere le osservazioni di Dante, perché sono di gran lunga le informazioni più lucide e accurate che ci siano giunte sul rapporto fra musica e poesia volgare nel Medioevo». L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica* cit., p. 88. Cfr. F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento* cit., p. 245.

rata attraverso una *modulatio* ben precisa, *idest* «soni multiplicis expressio» secondo Marziano Capella.¹⁷⁹ Infatti, se, oltre all'indicazione offerta dalla terza redazione dell'Ottimo commento «et dice di colui dello specchio che vede che s'accorda nota, cioè il tono, co' 'l metro della canzone»¹⁸⁰ condivisa anche da Benvenuto da Imola,¹⁸¹ si considera anche l'ambiguità segnalata da Francesco da Buti, «così come s'accorda la nota del canto colla sua parola ch'ella segna, o co la sua misura», risulta ancor più chiaro il duplice riferimento al *metrum* del verso e alla *mensura* della melodia.¹⁸²

Inoltre, nelle Chiose Ambrosiane alla *Commedia* si legge: «metro – scilicet versus vel mensura»,¹⁸³ con un evidente riferimento alla *mensura* del *metrum* e alla *dispositio* armonico-accentuativa della materia che non preclude, soprattutto in vista delle poche eccezionali fonti (si pensi, di nuovo, al *Proemio* di Alberico da Rosciate), una pari attenzione alla *mensura temporum* necessaria al testo musicale. Ne è almeno in parte prova il commento a *Inf.* III, 29 di Giacomo della Lana, relativamente all'«aura senza tempo tinta»:

Ogni suono attemperato per ragion di musica rende all'udire alcun diletto, chè il tempo è in musica uno ordine, il quale fa consonare le voci insieme con aria di dolcezza. Or dunque se quel romore è senza tempo, seguesi che è senza ordine, e per consequens senza alcun diletto. E dà esempio del detto suono e dice: «come la rena quando aturbo spira».¹⁸⁴

Come suggerisce il commento laneo, è possibile intuire il parallelo avanzato da Dante tra quella dimensione «senza tempo» e il suono della «rena quando turbo spira», che esclude il significato di *tempo* come «distinzione di notte e di giorno».¹⁸⁵

¹⁷⁹ MARZIANO CAPELLA, *Le nozze cit.*, IX, 695, p. 690. Cfr. LUTZ C. E., *The commentary of Remigius of Auxerre cit.* e in I. RAMELLI, *Tutti i commenti cit.*, p. 1686.

¹⁸⁰ C. PERNA, *La «terza redazione» dell'Ottimo commento alla Divina Commedia: Purgatorio e Paradiso*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009, p. 615.

¹⁸¹ «Come corda con suo metro: idest, sicut chorda in cithara, vel alio instrumento musico, concordat cum cantu sibi correspondente. Et nota quod comparatio recte ostendit propositum, quia homo non potest immediate videre Deum, nisi sub imagine respiciens oculos Beatricis, idest per speculationem et contemplationem sacrae theologiae tamquam per speculum». BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum cit.*

¹⁸² Robert Hollander ipotizza anche un accompagnamento strumentale per il *metrum*: «It is their suggestion that the only exact 'fit' in this comparison results from references to a nota that is sung and also heard in the instrumental accompaniment (metro)». DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, a cura di R. Hollander, New York, Doubleday-Anchor, 2007.

¹⁸³ *Le Chiose Ambrosiane alla «Commedia», edizione e saggio di commento*, a cura di L. C. Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.

¹⁸⁴ IACOMO DELLA LANA, *Comentum cit.*

¹⁸⁵ Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia cit.*, a cura di G. Vandelli, p. 21. Nel commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi si legge: «senza tempo tinta: eternamente oscura, senza

Nell'*Inferno*, oltre alla predominanza di un *modus* tenebroso, manca anche l'attenzione alla *proportio* e alla *divisio*,¹⁸⁶ cioè al rapporto numerico «alla nota necessario» (*Conv.* II v, 13) che costituisce sia l'armonia musicale, sia il ventaglio ritmico che contraddistingue le melodie mensurali del Due-Trecento ricordate polemicamente da Giovanni XXII nella *Docta Sanctorum Patrum* del 1324-1325.¹⁸⁷

Questa interpretazione riguardo al ritmo “non regolato” della prima cantica riscuote una non indifferente fortuna a partire dai primi chiosatori fino alle edizioni commentate contemporanee.¹⁸⁸ L'intero discorso sul *metrum* potrebbe inoltre essere

l'alternarsi del giorno e della notte», in accordo con il commento di Scartazzini e Vandelli, riprendendo Benvenuto da Imola e le chiose del Codice cassinese: «senza tempo: eternaliter». DANTE ALIGHIERI, *Inferno* cit., a cura di A. M. Chiavacci Leonardi; *Il codice cassinese della Divina Commedia per la prima volta letteralmente messo a stampa per cura dei monaci benedettini della badia di Monte Cassino*, Tipografia di Monte Cassino, 1865.

¹⁸⁶ Cito Vincenzo Dente che, a tal proposito, intende l'«aura senza tempo tinta» come assenza di ritmo «nella sua accezione di tempo scandito» (p. 233), contrapposto alla musicalità della terzina dantesca e ai fitti richiami «all'ambiente monodico e polifonico che Dante doveva ben conoscere». V. DENTE, *Dal chiostro alla corte. Poesia per musica tra Medioevo e Rinascimento*, tesi di Dottorato, Università degli studi di Salerno, 2010, pp. 233-234.

¹⁸⁷ «Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporis mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas, quam antiquas cantare malunt; in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur». V. DONELLA, *La costituzione 'Docta Sanctorum Patrum' di Giovanni XXII (1324-25): una persistente attualità*, «Rivista internazionale di musica sacra», VI (1985) 3, pp. 353-377: 371. In realtà, molti degli usi contestati da Giovanni XXII erano tutt'altro che novità durante i primi decenni del secolo XIV: *hoqueti*, *discanti* e mottetti erano già diffusissimi durante l'*Ars Antiqua* del Duecento. «Semibreves et minimas» sono invece chiaro riferimento ai valori mensurali dell'*Ars Nova*. M. KLAPER, *Liturgia e polifonia all'inizio del Trecento: appunti sulla genesi, trasmissione e ricezione della constitutio 'Docta sanctorum' di papa Giovanni XXII*, «Philomusica on-line», IX (2010) 3, pp. 137-138. Cfr. G. FELLER, *La 'Constitutio docta sanctorum patrum' di Giovanni XXII e la musica nuova del suo tempo*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, a cura di B. Becarini, I, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1959, pp. 9-17; H. HUCKE, *Das Dekret 'Docta Sanctorum Patrum' Papst Johannes XXII*, «Musica Disciplina», XXXVIII (1984), pp. 119-131; F. CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2010, pp. 37; G. CILIBERTI, *Oltre la 'Docta sanctorum patrum'. L'idea papale di musica e liturgia nei cerimoniali pontifici del Medioevo (1274-1401)*, in *Papsttum und Kirchenmusik von Mittelalter bis zu Benedikt XVI*, a cura di K. Pietschmann, Kassel, Bärenreiter, 2012, pp. 57-66.

¹⁸⁸ Soprattutto a partire dall'edizione di Siro A. Chimenz, i commenti sono rimasti uniformi all'unica interpretazione che, secondo il curatore, poteva essere soddisfacente e che, non a caso, considerava il «metro» come la «mensura» della melodia: «Ch'el ecc.: che il vetro (el, egli), cioè l'immagine in esso riflessa, s'accordi col vero, come il canto (nota) con la musica (metro) che l'accompagna (quando la musica riproduce esattamente, come lo specchio l'immagine, la stessa melodia del canto: condizione necessaria perché risulti perfetta l'identità tra i due termini della similitudine; sicché ogni altra interpretazione di nota e metro, verso e nota musicale; parole e ritmo ecc., risulta insoddisfacente)». DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di S. A. Chimenz, Torino, UTET, 1963, ad loc. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di G. Giacalone, Roma, A. Signorelli, 1968; DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di U. Bosco e G. Reggio. «Il canto si accorda con la misura, il tempo, della melodia che lo accompagna». DANTE ALIGHIERI, *Paradiso* cit., a cura di A. M. Leonardi.

completato con un riferimento al concetto di *plausus*. Il significato del lemma, citato in *DVE* II III, 4, è anzitutto legato alla *mensura temporum*¹⁸⁹ e all'*actio incompleta* che presiede alla composizione delle ballate, come scrive Raffaello Monterosso riguardo ai *plausores*, «i quali non si limitavano a danzare, ma addirittura improvvisavano la melodia prendendola a prestito, o contraffacendola, da altre fonti».¹⁹⁰

Dunque, la natura musicale della *Commedia* dipenderebbe sia dalla qualità dell'intonazione misurata, sia da quella «melodia verbale» “musicabile”¹⁹¹ descritta da Mario Pazzaglia e riscontrabile anche nelle *Leys d'Amors*:¹⁹² una musicalità che Eustache Deschamps aveva ricondotto alla *musica naturalis* tipica dell'eufonia poetica e indispensabile affinché l'esecuzione cantata risultasse armonica e dolce.¹⁹³

Accens es regulars melodia o tempramens de votz, lequals estay principalmen en una sillaba; melodia, so es, chans melodios o plazens sonoritat, per loqual melodios can o plazen sonoritat, tota dictios, en can que es votz, es segon dever pronunciada am elevacio oz am depressio. Et entendatz can melodios qu'om fay legen o pronuncian, e non ges muzica; [...] aquest temparaments de votz se fay per alcuna demora de temps qu'om fay en las sillabas.¹⁹⁴

Questo concetto di musica è alla base non solo della già ricordata “musicabilità” tipica della poesia dantesca, ma, come appena anticipato, porrebbe il fondamento teorico e pratico indispensabile al procedimento di predisposizione di un testo in versi (quindi anche della *Commedia*, benché non disponga di una struttura strofica) all'intonazione musicale secondo la *proportio* armonica indispensabile alla *nota*.¹⁹⁵

¹⁸⁹ Rimando a § I. 3.

¹⁹⁰ R. MONTEROSSO, *Ballata* cit. Bruce Pattison, in un breve studio del 1936, aveva già in parte introdotto la questione traducendo *plausores* con *performers*. B. PATTISON, *Dante's relation to Music* cit., pp. 47-53. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, p. 1072; Z. BARANSKI, *Dante's Biblical Linguistics* cit., pp. 105-143.

¹⁹¹ Cfr. P. BESUTTI, *Il trecento italiano* cit., p. 88.

¹⁹² «Piuttosto che del ritmo accentuativo, le *Leys* sembrano, dunque, occuparsi, innanzitutto, d'una melodia verbale. Ritroviamo questa prospettiva nell'*Art de dictier*». M. PAZZAGLIA, *Dalla musica alla metrica* cit., p. 67. Cfr. E. DESCHAMPS, *L'art de dictier*, in *Œuvres complètes*, a cura di G. Raynaud, VII, Paris, F. Didot, 1891, pp. 270-271.

¹⁹³ Secondo Deschamps, la musica “artificiale” è la musica strumentale o vocale vera e propria, mentre la musica “naturale” è quella insita nella poesia. «Et ja soit que les faiseurs d'icelle ne saignent pas communement la musique artificiele, ne donner chant par art de notes a ce qui'ilz font, toutesvoies est appellée musique ceste science naturele, pour ce que les diz et chançons par elus faiz ou les livres metrifiez se lisent de bouche, et ptoferent par voix non pas chantable, tant que les douces paroles ainsi faictes et recordées par voix plaisent aux escoutans qui les oyent». E. DESCHAMPS, *loc. cit.* Cfr. M. PAZZAGLIA, *Dalla musica alla metrica* cit., pp. 67-68.

¹⁹⁴ J. ANGLADE, *Las leys d'amors: manuscrit de l'Académie des jeux floraux*, II, Toulouse, E. Privat, 1919-1920, pp. 53-54.

¹⁹⁵ Mi riferisco, come già visto, ai «certi punti» notati dai cantori. P. Fanfani, *op. cit.*, 1866-74. Cfr. A. BUFANO, *Nota* cit.

Inoltre, la caratteristica prima delle *note* che costituiscono l'assetto formale del poema e che, più in genere, pertengono al modello comico è legata non solo alla scansione metrica e mensurale della melodia (l'essenza ultima del *plausus* dantesco),¹⁹⁶ ma anche alla «multiplicis expressio» ricordata dai glossatori di Marziano Capella (*De nuptiis* I, 965), ossia la molteplicità di registri. Oltre infatti alla già citata sezione del commento autissidorense riguardo alla «comica distantia» della *melepeia*, è da segnalare anche un ulteriore passo (coincidente con la definizione marziana di *modulatio*) che lo stesso Remigio fornisce per spiegare la *multiplicitas* della melodia: «MULTIPLICIS EXPRESSIO quia non fit cum una voce sed ex multis et diversis, gravibus videlicet et acutis».¹⁹⁷ Dunque, a differenza del *cantus*, della *melepeia* («habitus modulationis effectae») e del *melos* («est actus acuti aut gravioris soni»), la *modulatio* che già in *DVE* II VIII, 6 era stata considerata parte della ricezione del testo si contraddistingue per i molteplici registri gravi e acuti che, a seconda della natura più o meno fiorita, caratterizzano la melodia associata ai modelli poetici della tragedia, della commedia e della satira.¹⁹⁸

La diffusione, poi, della produzione teorica di Remigio fino a ben oltre l'epoca carolingia e fino al tempo di Dante spiega le numerose riprese da parte dei più svariati teorici della musica,¹⁹⁹ come ho già avuto modo di mostrare lungo il primo capitolo, che spesso sottintendono qualsiasi spiegazione riguardo ai lemmi musicali considerati condivisi e ben conosciuti dagli interessati all'«ars bene modulandi».²⁰⁰ Dunque, anche per gli studi danteschi e in particolare per l'analisi della terminologia musicale del *De vulgari eloquentia*, è interessante far riferimento alla produzione teorica di Remigio (spesso richiamata dalla critica anche per le questioni eminentemen-

¹⁹⁶ Rimando, nuovamente a *DVE* II III, 4.

¹⁹⁷ REMIGIUS AUTISSIDORENSIS, *Comentum* cit., p. 351 e in I. RAMELLI, *Tutti i commenti* cit., p. 1684. La citazione è ripresa anche nel *De musica* dello stesso Remigio: «modulatio est soni multiplicis, id est varii, expressio, quod non fit cum una voce, sed ex multis et diversis, gravibus videlicet et acutis». REMIGIUS AUTISSIDORENSIS, *De musica libri tres*, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, a cura di M. Gerbert, I, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784, p. 79.

¹⁹⁸ «Tragica, quae per graviores sonos constat, [...] dithyrambica quae tonos aequales medio-sque custodit, [...] nomica quae plures sonos ex ultimis recipit. Sunt etiam aliae distantiae, quod erotica quod erotica mele dicuntur alia comica, alia encomiologica. Sed haec aptius prioribus subrogantur, nec suas magis poterunt divisiones afferre». MARZIANO CAPELLA, *Le nozze* cit., IX, 965, p. 690.

¹⁹⁹ Oltre alla bibliografia già indicata, si veda il contributo di M. Pérès: «Le commentaire de Martianus Capella par Remi d'Auxerre est pour nous très important pour comprendre les phénomènes musicaux qui eurent lieu au cours des IX^e et X^e siècles. Apparaît alors en effet une problématique durable, qui suit toute l'histoire du plain-chant jusqu'au XVIII^e siècle». M. PÉRÈS, *Remi et la musique*, in *L'école carolingienne d'Auxerre. De Murethach a Remi 830-908*, a cura di D. Iona-Prat, C. Jeudy e G. Lobrichon, prefazione di G. Duby, Paris, Beauchesne, 1991, pp. 435-444: 435.

²⁰⁰ AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *De musica*, a cura di M. Bettetini, Milano, Rusconi, 1997, I II, 2.

te filosofiche che permeano la produzione dantesca)²⁰¹ e alla definizione medesima di *modulatio* «id est soni multiplicis expressio».

Ovviamente, degli usi musicali relativi alle *note* dantesche e testimoniati dagli scritti teorici del Medioevo non è pervenuta alcuna traccia al di fuori delle testimonianze teoriche di Francesco da Barberino,²⁰² di Antonio da Tempo, dell'Anonimo del *Capitulum de vocibus applicatis verbis* o dello stesso Dante Alighieri,²⁰³ colui che, come segnala Luca Zuliani, fornisce le informazioni più lucide e accurate sul rapporto fra musica e poesia nel Medioevo.²⁰⁴

Al silenzio, cioè, della tradizione manoscritta notata si affiancano alcune delle testimonianze teoriche e letterarie di eccezionale importanza, tra le quali, per lucidità e antichità, è di rilievo l'episodio di Casella in *Purg.* II, 81-120, «una testimonianza precisa, addirittura emblematica, della situazione musicale dominante nel Medioevo

²⁰¹ È il caso di Leo Schrade ricordato da Erich Auerbach, che citò una spiegazione di Remigio di Auxerre per offrire delucidazioni riguardo alla parola *imitari* tipica dell'*ars* come *imitatio naturae*. Cfr. *Pug.* X-XII. E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 217. Remigio è poi richiamato lungo gli studi riguardo alla *proportio* e al *numerus* medievale e, in particolare, della *Commedia*: «Dante, infatti, mostra di conoscere alla perfezione e di fondere, sincretisticamente e, spesso, originalmente innovando, i sistemi del “symbolism abstrait” che i filosofi dei secoli XII e XIII avevano elaborato ritualizzando quelle norme che l'acribia agostiniana e cassiodoriana avevano consegnato al Medioevo», con l'aggiunta del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella e del *Commentum* di Remigio Di Auxerre. A. BUFANO, G. R. SAROLLI, *Numero*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Cfr. C. S. SINGLETON, *The Poet's Number at the Center*, «MLN», LXXX (1965), pp. 1-10; P. FRARE, *La retorica del nome e del numero: Purgatorio XI*, «Testo», LXI-LXII (2011), pp. 123-143. Riguardo a Remigio presente sullo scrittoio di Dante, si veda anche C. DAVIS, *The Florentine Studio and Dante's "Library"*, in *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences*, a cura di G. C. Di Scipio e A. Scaglione, Amsterdam, J. Benjamins, 1988, pp. 339-366: 358-359.

²⁰² A tal proposito, di vedano N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., pp. 37-51; ID., *Tradizione orale e tradizione scritta nella musica*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, Certaldo, Centro Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1970, pp. 431-441; L. ZULIANI, *Musica e poesia nel Medioevo* cit., p. 89. Tali prassi musicali sarebbero, infatti, in contrasto con la produzione “elitaria” dell'*Ars nova*. G. CILIBERTI, *Produzione, consumo e diffusione della musica in Italia nel tardo Medioevo*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXXII (1990) 1/4, pp. 23-39: 29-31.

²⁰³ Oltre al *De vulgari eloquentia* e ai passi già studiati del *Convivio*, si vedano: FRANCESCO DA BARBERINO, *I Documenti d'Amore*, a cura di M. Albertazzi, Trento, La Finestra, 2008; ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* cit.; S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV* cit., pp. 79-80. Cfr. M. GILARDI ZANONE, *In margine alle chiose dei «Documenti d'Amore» di Francesco da Barberino*, in *Studi testuali*, Alessandria, dell'Orso, 1984, pp. 65-81: 68; M. C. CAMBONI, *Il sonetto delle Origini e le “glosse metriche” di Francesco da Barberino*, «Studi di filologia italiana», LXVI (2008), pp. 13-34.

²⁰⁴ «È opportuno ripercorrere le osservazioni di Dante, perché sono di gran lunga le informazioni più lucide e accurate che ci siano giunte sul rapporto fra musica e poesia volgare nel Medioevo». L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica* cit., p. 88.

europeo»,²⁰⁵ dove la *dolce nota* mantiene «fissi e attenti» (*Purg.* II, 118) Dante, Virgilio e gli spiriti spettatori durante l'intonazione della seconda canzone del *Convivio*.²⁰⁶

‘Amor che ne la mente mi ragiona’
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi sona.²⁰⁷

I commentatori antichi concordano unanimamente sulla natura delle *note* di Casella, «scilicet cantus»²⁰⁸ (dunque «modulatio» e «sonus»),²⁰⁹ che portano le anime alla negligenza per il «senso dell’audito».²¹⁰ Con la descrizione del canto di Casella

²⁰⁵ F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento* cit., p. 245.

²⁰⁶ Il canto di Casella costituisce un problema esegetico non indifferente sia per la critica dantesca, sia per la critica musicologica a causa delle scarse testimonianze a oggi giunte sull’identità dello stesso musico (tra queste, si riconoscono Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3214, f. 148v e il sonetto *Io vidi ombre* contenuto nel canzoniere di Niccolò de’ Rossi conservato a Siviglia, Bibl. Capitolare, 7.1.32). F. BISOGNI, *Precisazioni sul Casella dantesco*, «Quadrivium», XII (1971) 1, pp. 81-92. Infatti, come già segnala Giuseppe Albini, «le canzoni morali [...] non si solevano intonare o, com’oggi si dice, mettere in musica» (*Lectura Dantis. Il canto II del Purgatorio*, Firenze, Sansoni, 1902, p. 31), benché già Benvenuto da Imola avesse interpretato la rima intesa dall’Anonimo fiorentino rima “morale” come «cantonem de virtutibus et pulchritudine Beatricis». BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum* cit. Stefania Plona fece proprio il dubbio già suscitato dall’Albini, cercando di smontare l’«opinione comune» per la quale la canzone italiana pre-petrarchesca «fosse scritta per essere cantata». S. PLONA, *Forse Casella* cit., pp. 93-96. Di diverso avviso furono Mario Marti e Vittorio Russo, secondo cui Casella avrebbe dovuto cantare la canzone «per il semplice fatto che Dante lo afferma». V. RUSSO, *Il canto II del Purgatorio*, in *Nuove letture dantesche*, a cura della Casa di Dante in Roma, III, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 231-265: 258. Cfr. M. MARTI, *Il canto II del Purgatorio* cit., pp. 45-46; ID., *Dolcezza di memorie ed assoluto etico* cit., pp. 81-99. I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione* cit., pp. 535-555. Come scrisse Marigo, tuttavia, era «non solo possibile, ma anche consueta la composizione di canzoni senza musica», ipotesi che non esclude la possibilità che alcune canzoni fossero intonate, benché Pirrotta avesse messo in luce le problematiche che avrebbero caratterizzato l’intonazione di una *cantio extensa*. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di A. Marigo, III, p. 236; N. PIROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., p. 44. Cfr. G. MORTARA, *I canti monodici* cit., pp. 129-134.

²⁰⁷ *Purg.* II, 112-114. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di G. Vandelli, p. 315.

²⁰⁸ BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum* cit.

²⁰⁹ Dallo studio della tradizione teorica medievale, Marie-Élisabeth Douchez evince l’evoluzione della terminologia musicale afferente al *sonus* e la specializzazione dei lessemi ad esso correlato: come la *vox* è il «battimento dell’aria», il *cantus* è, in realtà, la pura dimensione acustica costituita dal *sonus*. «Sonus [est] l’élément constitutif du cantus, mais il oppose au cantus, inflexion de la voix, le sonus direct, c’est-à-dire non modulé, émis au même niveau (hauteur) et d’un seul trait (brève durée)». M. É. DOUCHEZ, *L’émergence acoustico-musicale* cit., pp. 97-149. Per quanto riguarda, invece, la *modulatio*, rimando, oltre alle fonti trattatistiche già citate lungo il cap. I, a M. CRSITIANI, *La notion de mesure* cit., pp. 21-36.

²¹⁰ IACOMO DELLA LANA, *Commento* cit. Il commento laneo è di particolare interesse perché «fu il primo che (tra il 1324 e il 1328), dopo le iniziali esperienze di Iacopo Alighieri e Graziolo Bambioli, limitate alla prima cantica, abbia diffusamente chiosato l’intero poema, dando così fondamento alla secolare esegesi. Con Iacopo della Lana l’esegesi del poema s’incontra infatti con la cultura accademica e scolastica: il poema viene considerato innanzitutto un’opera dottrinale, un’enciclopedia di-

Dante offre così una delle più chiare testimonianze della *practica musica* associata alla produzione lirica italiana delle Origini, coerentemente descritta attraverso il vocabolario tecnico musicale già adottato nel *De vulgari eloquentia*.

dascalica da esporre e illustrare». F. MAZZONI, *Iacopo della Lana*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

CAPITOLO III

Il «cantus» come dimensione performativa. Musica per poesia al tempo di Dante

Oltre allo studio quantitativo delle frequenze lessicali nel *corpus* lirico delle Origini, è interessante avanzare anche qualche ipotesi riguardo all'effettiva applicazione del complesso teorico che Dante adotta nell'elaborazione del vocabolario tecnico del *De vulgari eloquentia*.

1. Musica e prassi esecutive nella Firenze di Dante Alighieri

L'incontro con Casella in *Purgatorio* II è uno tra i più importanti passi musicali della *Commedia*, dove Dante non solo si limita a riflettere sulla dimensione performativa della *modulatio*, cioè l'intonazione musicale già studiata nel *De vulgari eloquentia*,¹ ma, come ha intuito Franco Alberto Gallo,² offre alcune indicazioni indispensabili per comprendere i caratteri principali delle vesti melodiche con cui si intonavano i componimenti lirici del primo Trecento.³

¹ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, Roma, II VIII, 5, pp. 200–203.

² F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento* cit., p. 245.

³ Oltre a Franco Alberto Gallo, in molti hanno colto centralità dell'episodio di Casella. Questo «vero *topos* della letteratura musicale del “divin poema”» (P. BESUTTI, *Il trecento italiano* cit., p. 85), permise anche a Carducci di sviluppare alcune particolari riflessioni riguardo alla mutazione degli usi musicali italiani su influsso francese, soffermandosi sulla particolare diffusione dei componimenti brevi, preferiti alle lunghe stanze di canzone “rivestite” con la musica tipiche, secondo il Carducci, già del XIII secolo. G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo* cit., pp. 5–30. La situazione degli studi su Casella è un esempio di come il «cospicuo materiale» pervenuto di natura quasi esclusivamente letteraria sia variamente interpretato in base all'orizzonte d'attesa di ciascuno studioso, spesso frutto di «errori che [...] potevano essere evitati» attraverso una «osmosi meno superficiale» tra filologia e musicologia. F. BISOGNI, *Precisazioni sul Casella dantesco* cit., p. 82. Cfr. M. MARTI, *Il canto II del Purgatorio* cit., p. 258. Il particolare episodio di Casella chiarirebbe anche la natura “fisica” del suono udito da Dante, che, di conseguenza, permette di discostare la concezione di musica dantesca dalla sola na-

I problemi che coinvolgono i tentativi di ricostruzione delle prassi musicali relative al trentennio tra gli ultimi anni del secolo XIII e i primi del secolo XIV sono innumerevoli, soprattutto a causa della scarsissima disponibilità di fonti manoscritte notate e di riferimenti letterari alle effettive prassi d'intonazione.⁴ Unico nel suo genere, Dante offre alcune originali informazioni riguardo a molteplici questioni, a partire dall'identificazione dello stesso Casella (il «compagno di vita e d'arte»⁵ di cui non avremmo notizia se non grazie al manoscritto Vaticano 3214⁶ e al *Canzoniere* di Niccolò de' Rossi),⁷ fino alle prassi musicali coeve previste (o desiderate) anche per il genere aulico della *cantio*. Benché durante la storia esegetica della *Commedia* siano stati sollevati innumerevoli dubbi (forse per quella «pigrizia positivista» denunciata da Fabio Bisogni)⁸ riguardo sia alla reale esistenza di Casella,⁹ sia alla possibile intonazione di un componimento poetico dalla materia così alta e prolissa (*cantio*),¹⁰ è

tura proporzionale; dunque, «che Dante si riferisse solo ad uno di questi tipi di musica, cioè alla scienza delle proporzioni, non è evidente». C. DI FONZO, *Della musica e di Dante* cit., p. 49.

⁴ Per un'indagine riguardo al problema, si vedano: N. PIRROTTA, *Tradizione orale e tradizione scritta* cit., pp. 431-441; P. ZUMTHOR, *La presenza della voce* cit., p. 36; ID., *La Lettre et la voix*, cit.; F. DELLA SETA, *Parole in musica* cit., p. 544; M. S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica* cit., pp. 145-168; M. CARACI VELA, *Introduzione* cit., pp. IX-XV.

⁵ G. CAVALLINI, *Il canto II del Purgatorio* cit., p. 14.

⁶ Cfr. M. MARTI, *La tematica del canto di Casella* cit., pp. 75-100; L. PEIRONE, *Casella*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

⁷ «Io vidi ombre e vivi al paragone / provarsi di cantar meglio e plu bello: / ço fu Casella, el Guerço e Quintinello, Mino, Lippo, Segna lor compagnone, / el buon Scochetto, Giovanni e Nerone, Parlantino, Bertuci e Cecarello, Marchetto e Confortino, Agnol cum ello. Blasio, Floran, Petro mastro, Garçone». NICCOLÒ DE' ROSSI, *Il Canzoniere* cit., a cura di F. Brugnolo, p. 176. Cfr. A. FIORI, *Discorsi sulla musica* cit., pp. 67-102.

⁸ Il rifiuto dell'identità dello stesso Casella sarebbe, secondo Bisogni, da addebitare «alla pigrizia positivista dinanzi alla mancanza di musica scritta» ripresa ed avallata da molti fino a ricacciare «nel supposto mito dantesco» la figura del musico. «La numerosa schiera di cantori poco conosciuti» citati nel sonetto di Niccolò de' Rossi «testimonia una civiltà e un costume musicali concreti cui anche Casella dovette dare il suo contributo, a meno che non vogliamo fargli la colpa dell'essere stato amato da Dante e volerlo ad ogni costo «ombra» piuttosto che personaggio vivo nel suo tempo». F. BISOGNI, *Precisazioni sul Casella* cit., p. 91. Cfr. NICCOLÒ DE' ROSSI, *Il Canzoniere* cit.

⁹ Stefania Plona, ad esempio, propose l'ipotesi secondo cui «forse Casella non cantò», suffragata e considerata, da parte di altri insigni studiosi, come un'ipotesi poco più che infondata, vista l'attenzione riposta da Dante nei confronti dell'abilità dell'amico musico. S. PLONA, *Forse Casella non cantò* cit., pp. 93-96. Si vedano M. MARTI, *Il canto II* cit.; V. RUSSO, *Il canto II del Purgatorio* cit., pp. 229-265; I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione* cit., pp. 535-555.

¹⁰ La stessa Plona segnala che, nella tradizione manoscritta, vi sono solo stanze di canzone notate, mentre non sono pervenute fino a noi *cantiones extensae* dotate di intonazione musicale, almeno per il repertorio lirico italiano. S. PLONA, *Forse Casella* cit., p. 95. A tal proposito, secondo Vincenzo Dente, il canto di *Amor che ne la mente mi ragiona* sarebbe una pura «invenzione poetica», che esclude la possibilità di un'effettiva intonazione musicale, «giustamente interrotta dal «veglio onesto». V. DENTE, *Dal chioistro alla corte* cit., p. 227.

necessario ricordare che, come segnalano Mario Marti e Vittorio Russo¹¹ «nulla di quanto affermato nella *Commedia* è intenzionalmente inesatto»: ¹² la lunghezza non trascurabile della materia della *cantio extensa* non costituisce affatto una prova della falsità di quanto Dante scrive, fornisce semmai nuovi elementi di indagine sulla tradizione delle stanze isolate di canzone.

Casella resta, infatti, uno dei pochi musicisti vissuti tra i secoli XIII e XIV dei quali è rimasta traccia, la cui musica è stata considerata degna di essere eseguita alla presenza di Virgilio. Della sua arte, tuttavia, rimane ben poco, ¹³ se non qualche rara ipotesi riguardo alla natura dell'intonazione musicale descritta da Dante, talvolta ricondotta a modelli sillabico-recitativi semplici proprio per la prolissità del modello della *cantio*.¹⁴ Si potrebbe escludere, in ogni caso, la possibilità dell'esclusiva tradizione orale "improvvisata" proprio per una canzone di materia così elevata da essere inserita nel *De vulgari eloquentia* tra gli esempi di altissimo grado della costruzione.¹⁵ È più probabile che, al di là della prolissità della materia, anche la canzone potesse es-

¹¹ M. MARTI, *Il canto II* cit.; V. RUSSO, *Il canto II* cit., p. 258.

¹² La citazione è tratta da I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione* cit., pp. 535-555. Nell'episodio di Casella non solo la musica dispone di strumenti psicagogici non indifferenti, ma anche i versi poetici stessi che contengono la descrizione dell'incontro ne riflettono l'armonia: attraverso il sapiente uso dell'allitterazione, del chiasmo e della rima, Dante ripropone la musicalità del «cominciamento» di Amor che ne la mente mi ragiona in *Purg.* II, 113-117. «Il tutto musicalmente riecheggia i due piedi, di due quartine, della prima stanza della canzone [...], la ripetizione del cui primo verso è come l'avvio dell'ampio riecheggiamento». I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione* cit., p. 540. Cfr. M. MARTI, *Il canto II del Purgatorio* cit.. Inoltre, nello studio della casistica artistica e poetica che arricchisce la *Commedia*, Marco Barsacchi e Vincenzo Gatto segnalano la relativamente «scarsa attenzione dal punto di vista speculativo puro, espresso attraverso una compilazione non organica, a cui fa da contraltare, in modo inversamente proporzionale, una vasta casistica nella produzione in poesia», che si completa con le innumerevoli riflessioni riguardo alla capacità emotiva dell'*ars musica* chiarissima in *Conv.* II, 13 e in *Purg.* II nell'episodio di Casella. M. BARSACCHI, V. GATTO, *Dante e l'Ars Nova del Trecento*, «Campi immaginabili», I (1990), pp. 7-25: 15.

¹³ Riguardo alla più volte contestata incosistenza storica del musico, cito Baldelli: «chiude la questione, in maniera argutamente perfetta, V. Russo, affermando che Casella cantò la canzone "per il semplice fatto che Dante lo afferma"». I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione* cit., pp. 535-555.

¹⁴ N. PIRROTTA, *Ars nova e Stil novo* cit., p. 44. L'estrema dolcezza che caratterizza il canto del musico, che, per citare John Freccero, rende palese la natura di *homo desiderans* in *Purgatorio* II, avrebbe potuto tradursi in una struttura melodica semplice, dall'intonazione sillabica quasi recitata, capace, in ogni caso, di conquistare con la sua dolcezza gli uditori. J. FRECCERO, *Casella's Song* cit., pp. 73-80. A tal proposito, si vedano anche: V. RUSSO, *Dolce sono e prosopopea d'amore* cit., pp. 239-254; T. W. MARROCCO, *The enigma of the Canzone* cit., pp. 704-713.

¹⁵ «Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte [...] ut Cynus de Pistorio: *Avegna che io aggia più per tempo*; amicus eius: *Amor che ne la mente mi ragiona*» [Le canzoni illustri risultano formate solo da questo tipo di costrutto. Così Cino da Pistoia: *Avegna...*; così l'amico suo: *Amor che ne la mente mi ragiona*]. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VI, 6, pp. 184-186. I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione* cit., p. 543.

sere musicata e, magari, trascritta al di fuori delle più consuete sillogi di testi musicali.¹⁶

Lo stesso Dante offre in *DVE* II III, 7 un indizio riguardo alla tradizione del repertorio di canzoni italiane, verificabile anche attraverso l'analisi della disposizione dei testi per generi formali nei tre grandi canzonieri delle Origini:¹⁷ le *cantiones* sono più nobili delle ballate anche per la più accurata loro conservazione, «inter ea que cantata sunt, cantiones carissime conservantur, ut constat visitantibus libros: ergo cantiones nobilissime sunt». È quindi possibile ipotizzare una linea di tradizione distinta per il repertorio di canzoni intonate, una tradizione forse extravagante rispetto alle antologie di testi intonati del secolo XIV, dovuta sia alle diverse necessità ritmiche e musicali, sia a una probabile differente circolazione e a un'altrettanto probabile diversa destinazione delle melodie.

Tutto sommato, come scrive Maria Sofia Lannutti,¹⁸ sebbene «il testo poetico preceda l'intonazione musicale», il testo musicale resta uno dei principali strumenti per la diffusione di un testo poetico, come avveniva anche per il repertorio occitano.¹⁹ Il canto di Casella è dunque testimonianza di un «patrimonio di intonazioni di

¹⁶ Ipotizzare una tradizione extravagante per le intonazioni delle *cantiones extensae* conferma, ovviamente, la possibilità della scrittura anche per questo particolare repertorio di melodie. Il problema riguardo al rapporto tra oralità e scrittura è molto delicato. A tal proposito, si veda l'indispensabile contributo di M. CARACI VELA, *Oralità e scrittura* cit., pp. 3-60: «in ambito letterario il problema dei rapporti fra oralità e scrittura è stato ed è oggetto di un dibattito molto articolato, sviluppatosi da un lato a partire da alcune tipologie testuali in cui l'apporto dell'oralità è più forte (come i poemi omerici, le letterature medievali romanze e germaniche, i testi teatrali) e dall'altro in relazione con i progressi degli studi antropologici, che hanno fatto luce sui meccanismi di trasmissione del sapere e sul funzionamento della memoria nelle società senza scrittura». Si vedano anche M. CARACI VELA, *Introduzione* cit., pp. IX-XV.

¹⁷ Riguardo alla disposizione dei componimenti nei tre canzonieri delle Origini (con il blocco delle canzoni che anticipa gli altri: nel ms. Vat. Lat. 3793 occupa i fascicoli II-XV, nel Laur. Red. 9 i fascicoli VI-XIII e nel cod. Pal. 418 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze i fascicoli I-VIII) rimando a R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*. IV. *Studi critici*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 3-23; L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano: struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini* cit., pp. 153-214; G. SAVINO, *Il canzoniere palatino: una raccolta 'disordinata'?*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini* cit., pp. 301-316. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 160.

¹⁸ M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit., pp. 62-63.

¹⁹ Rimando di nuovo al caso emblematico della *canço* di Jaufrè Rudel *Non sap chantar qui so non di*. «Esattamente come per Dante e per Machaut, e credo anche per Jaufrè Rudel, il testo poetico precede l'intonazione musicale e ne è, almeno in origine, del tutto indipendente, mentre l'intonazione favorisce la percezione e la diffusione del componimento poetico». M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit., p. 62. G. CHIARINI, *Il canzoniere di Jaufrè Rudel*, I, L'Aquila, Japadre, 1985, p. 55. Per quanto riguarda l'influenza delle prassi trobadoriche sulla poetica dantesca, «la conoscenza da parte sua delle lingue e delle letterature galloromanze è forse un postulato che non necessita di alcuna dimostrazione». P. GRETI, *Dante e i trovatori* cit., pp. 175-190. Si vedano, tra le fonti già citate, S.

cui non rimane traccia»²⁰ e che non hanno avuto la fortunata tradizione dei repertori ballatistici e madrigalistici trāditi nel manoscritto Vaticano Rossiano 215.²¹ La fortuna del repertorio di poesia intonata raccolta nella silloge rossiana è dovuta, in primo luogo, alle innovazioni notazionali dell'*Ars Nova* italiana con cui sono state elaborate le melodie. Non stupisce, in ogni caso, che questo patrimonio di intonazioni potesse essere diffuso anche negli anni precedenti al 1370 (data di ipotetica redazione del Codice Rossi 215), anche negli anni di Dante.

Che nel Codice Rossi siano comprese diverse composizioni di Maestro Piero, già spesso retrodatate agli anni Quaranta e Cinquanta del secolo XIV,²² è un primo indizio della diffusione del repertorio musicale arsnovista anche nei decenni precedenti. Se a questo si aggiungono le intonazioni composte da Marchetto da Padova²³

SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali* cit.; M. BOWRA, *Dante and Arnaut Daniel* cit., pp. 459-474; T. BAROLINI, *Dante and the Troubadours* cit., pp. 3-10. Se l'oralità è il primo importante carattere della trasmissione dei testi letterari del Medioevo, l'intonazione musicale è uno strumento indispensabile per garantirne un'ampia diffusione. J. AHERN, *Singing the Book: Orality in the Reception of Dante's Comedy*, in *Dante Contemporary Perspectives*, a cura di A. A. Iannucci, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 1997, pp. 214-39: 217-220.

²⁰ M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit. Cfr. F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento* cit., p. 245.

²¹ T. SUCATO, *Il Codice Rossiano* cit., pp. XI-XIII. Cfr. N. PIRROTTA, *Il Codice Rossi 215* cit.

²² Per quanto riguarda la datazione delle composizioni di Maestro Piero, trādite nel Codice Panciatichi (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Panciatichi 26) e nei già citato Codice Rossi 215, e già Kurt von Fischer propone i decenni entro il 1350 in virtù della miniatura del ms. Fulda, Landesbibliothek, Hs. D 23, f. 302 dove Piero sarebbe ritratto visibilmente più anziano rispetto a Jacopo da Bologna e Giovanni da Cascia. K. VON FISCHER, *Piero [M(agister) Piero]*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992; ID., *Portraits von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser Handschrift des 14. Jahrhunderts*, «Musica Disciplina», XXVII (1973), pp. 61-64. Cfr. N. PIRROTTA, *Piero e l'impressionismo musicale* cit., pp. 104-114; K. VON FISCHER, *Das Madrigal "Sì come al canto" con Magister Piero und Jacopo da Bologna*, in *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht*, a cura di W. Breig, R. Brinkmann e E. Budde, Wiesbaden, Franz Steiner, 1984, pp. 45-56; K. VON FISCHER, G. D'AGOSTINO, *Jacopo da Bologna*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992. Non pochi sono i dubbi riguardo alla miniatura citata da Kurt von Fischer: *ser Petrus* potrebbe facilmente rivelarsi un omonimo, soprattutto in vista della natura del manoscritto che contiene la miniatura (un codice bolognese giuridico) e dell'estrema diffusione del nome proprio in questione. L'unica testimonianza di Piero è letteraria, ad opera di Niccolò Quirini: *O maestro Petro de canto e de nota*. F. BRUGNOLO, *Le rime di Niccolò Quirini*, «Cultura Neolatina», XL (1980), pp. 261-80: 275-276. Cfr. ID., *I toscani nel Veneto e le cerchie toscane in Venezia*, in *Storia della cultura veneta*, II, Vicenza, N. Pozza, 1976, pp. 389-404: 408; M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Cassella, Lippo, Scochetto) in Niccolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», LXVIII (1971), pp. 153-66: 165.

²³ Tra le sue composizioni, vi sono il mottetto a quattro voci *Ave corpus sanctum / Exaudi protomartir* in celebrazione del doge Francesco Dandolo durante la sua annuale visita all'isola di San Giorgio Maggiore, datato tra il 1329 e il 1337, *Ave Regina celorum / Mater innocencie*, secondo alcuni composto per l'inaugurazione della Cappella patavina di Enrico Scrovegni e *Marce, Marcum imitatis* in onore del doge Marco Cornaro. P. PETROBELLI, *La musica nelle Cattedrali e nelle città, ed i suoi rapporti con la cultura letteraria*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, N. Pozza, 1976, pp. 440-468; F. A.

e le testimonianze della prassi vocali del primo Trecento contenute nella *Docta Sanctorum Patrum* di Giovanni XXII (1322),²⁴ è possibile comprendere come durante le fasi di maggiore sviluppo dello Stilnovo fossero ben diffuse le pratiche musicali relative alla *musica mensurabilis* e alla polifonia, troppo spesso considerate estranee a Dante e ai poeti contemporanei.²⁵ La *Constitutio* del 1322, che secondo Zumthor sarebbe anche una prova dell'evoluzione della gestualità medievale,²⁶ contiene importanti accenni alle prassi tipiche già dell'*Ars Antiqua* (*hoqueti*, discanti e mottetti)²⁷ e uno dei primi riferimenti al termine *minima* per indicare il valore musicale inferiore alla *semibrevis*.²⁸ Tra i numerosi rimproveri rivolti ai *cantores qui* «novis notis intendunt» Giovanni XXII rimanda alle prassi mensurali del tempo, «dum temporibus mensurandis invigilant», e all'utilizzo della lingua volgare nell'elaborazione di discanti e mottetti.²⁹

Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesia-

GALLO, *Da un codice italiano di mottetti del primo Trecento*, «Quadrivium», IX (1968), pp. 25-44. Per quanto riguarda il mottetto *Ave Regina celorum / mater innocencie*, si vedano F. A. GALLO, G. VECCHI, *I più antichi monumenti sacri italiani*, in *Monumenta lyrica medii aevi italica*, III, Bologna, Forni, 1968, tavv. CXXXIV-CXXXV; E. M. BECK, *Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescos*, «Early Music», XXVII, 1 (1999), pp. 7-23. Cfr. C. VIVARELLI, «Di una pretesa scuola napoletana»: *Sowing the Seeds of Arts nova at the Court of Robert of Anjou*, «The Journal of Musicology», XXIV, 2 (2007), pp. 272-296: 282-286.

²⁴ La più recente edizione è quella contenuta nel *Corpus iuris canonici*, a cura di E. Friedberg, Lipsiae, B. Tauchnitz, 1879, II, col. 1255-7. Cfr. M. KLAPER, *Liturgia e polifonia all'inizio del Trecento* cit., p. 135.

²⁵ Tra i numerosi contributi è indispensabile citare il più recente: R. DRUSI, *Musica polifonica nella Commedia* cit., pp. 7-58. Anche Chiara Cappuccio aveva sollevato il problema in C. CAPPUC-CIO, «Quando a cantar con organi si stea» cit., pp. 31-63.

²⁶ Cfr. P. ZUMTHOR, *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*, München, Wilhelm Fink, 1994, p. 42-3.

²⁷ Varie sono le prove della diffusione della polifonia liturgica nel periodo di Dante: nell'*Ordo Officiorum* di Siena del 1215, ad esempio, è citato il canto *cum organo*, così come nell'*Ordo Officiorum* di Lucca datato post-1289 e nella *Chronica* di Salimbene di Adam. D. HEILBRONN, *Contrapuntal Imagery* cit., p. 43. Cfr. G. REESE, *Music in the Middle Ages*, New York, W. W. Norton, 1940, pp. 307, 331; R. DRUSI, *Musica polifonica nella Commedia* cit., pp. 7-58.

²⁸ A tal proposito, si vedano, W. FROBENIUS, *Minima*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht, A. Riethmüller, Stuttgart, Franz Steiner, 1972; F. A. GALLO, *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, a cura di T. F. Ertelt, F. Zamminer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, pp. 257-356: 268-94. Cfr. M. KLAPER, *Liturgia e polifonia* cit., p. 137.

²⁹ A proposito dei tre principali rimproveri alle prassi musicali del tempo, riguardo all'uso di melodie di nuova composizione o al riutilizzo di melodie liturgiche preesistenti riviste in chiave mensurale, spesso con *hoqueti*, *discanti* e *mottetti* in lingua volgare, si veda M. KLAPER, *Liturgia e polifonia* cit., p. 137.

stica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, immo confundunt.³⁰

Benché, come segnala Klaper, non sia per nulla scontato che la *Docta* contenga una condanna nei confronti dell'*Ars Nova* (basti pensare alle strutture e alle tecniche musicali citate, come ad esempio mottetti e *hoquetus*, già diffusi nel periodo dell'*Ars Antiqua*), dallo studio del documento emergono alcuni particolari indizi riguardo all'esecuzione della musica liturgica precedente agli anni Venti del secolo XIV: mensurale (*mensura temporum*), polifonica (con *discantus* e *triplum* nei mottetti, come già nella tradizione precedente) e spesso con testi volgarizzati.³¹

A queste prassi è da aggiungere poi l'*alternatim*, ossia l'alternanza tra il canto vocale e il suono dell'organo descritta in *Purg.* IX, 139-145:

Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e *Te Deum laudamus* mi pareva
udire in voce mista al dolce suono.
Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch'io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea
ch'or sì or non s'intendon le parole.

Benché nella storia dell'esegesi la critica abbia sviluppato discordanti interpretazioni, spesso tese ad identificare gli «organi» prima ancora della fonte del «dolce suono» oggetto dell'intricata similitudine,³² gli studi più recenti paiono concordare sul referente «concreto» del lemma *organo*.³³ Non si tratterebbe, infatti, di *organum*

³⁰ *Corpus iuris canonici* cit., II, col. 1256.

³¹ A tal proposito, non sono sintomatici i lemmi «mensurali» (ad esempio *minima*) che si ritrovano già nel *De mensuris et discantu* dell'Anonimo IV, nel *De musica mensurata* dell'Anonimo di S. Emmeram, nel *Tractatus de musica* di Ieronymus de Moravia. F. RECKOW, *Der Muskatraktat des Anonymus IV*, Wiesbaden, F. Steiner, 1967; ANONYMOUS, *De musica mensurata*, a cura di J. Yudkin, Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 64-228; HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, a cura di C. Meyer, G. Lobreichon, C. Hertel-Geay, Turnholt, Brepols, 2012.

³² Tra gli studiosi (contrariamente all'opinione di Michele Barbi), Renato Chiesa prova ad ipotizzare che la fonte del *suono* sia in realtà riferita non al *tuono*, ma «a una musica superiore che s'ode all'apertura della porta». R. CHIESA, *La musica nel tempo e nell'opera* cit., p. 139.

³³ È sufficiente citare gli ultimi studi che «concludono» l'interpretazione avanzata in R. CASIMIRI, *Quando a cantar con organi* cit., p. 26-29. Oltre al saggio di C. CAPPUCCIO, «Quando a cantar con organi si stea» cit., pp. 31-63, rivisto brevemente in M. ROSSI, *A proposito di «Quando a cantar con organi»* cit., p. 160, segnalo il recente studio di Gino Casagrande, nel quale si dimostra il riferimento dan-

polifonico, ma degli strumenti musicali che già al tempo di Dante erano ben diffusi nei principali luoghi di culto.³⁴ La complicata questione (che portò alla confusione di tutta la seconda generazione di commentatori)³⁵ riporta nuovamente l'attenzione al lessico tecnico adottato da Dante: *organo* non è soltanto un lemma esclusivamente musicale riferibile, come vedremo, alla produzione di *sonus* discreto, ma è un vocabolo ben contestualizzato storicamente.³⁶

La rilettura strumentale degli *organi* di *Purg.* IX, 144 non è confermata solamente dalla prassi alternata nell'esecuzione del *Te Deum laudamus*, ma è rafforzata dalla documentazione storica che attesta, nella Firenze di Dante, la diffusione dei primi strumenti toscani di rilievo. Per l'ordine dei Servi di Maria in Sant'Annunziata, ad esempio, un non meglio identificato Frate Petruccio (o Pietruccio) da Bologna costruisce nel 1299 uno strumento degno di nota, già ricordato, senza alcun riferimento ai dettagli tecnici e fonici, nei lavori storiografici di Lunelli e Vicentini.³⁷ Di nuovo, dunque, Dante offre una prova tangibile della conoscenza diretta delle consuetudini musicali diffuse in quegli anni.

Vista, infatti, l'estrema perizia nell'elaborazione dei passi più specificatamente musicali della *Commedia* non è possibile nemmeno che il riferimento al *cantus* vocale

tesco alla prassi *dell'alternatim*, chiara fin dal commentario di Cristoforo Landino. G. CASAGRANDE, «Quando a cantar con organi si stea» cit., pp. 165-178.

³⁴ L'inversione di marcia nell'interpretazione "neutra" del lemma *organi* (dovuta senz'altro anche alla diffusione della tesi del "divorzio" tra poesia e musica) è evidente negli studi più recenti. Entrambe le occorrenze *organi* di *Purg.* IX, 144 e di *Par.* XVII, 44 dovrebbero infatti essere interpretate nello stesso modo: entrambe, cioè, dovrebbero riferirsi all'organo-strumento (*organa*) e non all'*organum* vocale dell'*Ars antiqua*. K. NIEMÖLLER, *Dimensionen von Musica zur Zeit Dantes zwischen Religion, Wissenschaft und töender Kunst*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXIX-LXXX (2005), pp. 173-97: 189.

³⁵ Ben chiari sono gli antichi commenti di Iacomo della Lana («Qui comincia a trattare del suono delle anime, ovvero voci che udio dentro del Purgatorio, le quali erano miste tra di espresse parole e di suono, ch'è ora udià pur lo suono, e ora udià pur le parole siccome avviene nel cantare dell'organi») e l'Ottimo Commento («E soggiugne, che questo canto lì procedea, come fa il canto dell'organi nel nostro mondo, che alcuna volta intendea le parole dello Inno, alcuna volta non le 'ntendeva, o per difetto di sè, o per la eccellenza delle voci cantanti»): si tratta di un canto alternato allo strumento musicale. IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia* cit., ad loc.; C. PERNA, *La «terza redazione» dell'Ottimo* cit. Della stessa idea furono Benvenuto da Imola e Francesco da Buti. BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam* cit., ad loc.; *Commento di Francesco da Buti* cit., a cura di C. Giannini, ad loc. Dal Cinquecento prese piede la confusione tra *organi* e *organo* studiata da Raffaello Monterosso. R. MONTEROSSO, *Organo* cit. Cfr. C. CAPPUCCIO, «Come quando a cantar» cit. e M. ROSSI, *A proposito di «Quando a cantar»* cit.

³⁶ Rimando a P. WILLIAMS, *Further on the Term "Organum"*, «Recercare», 2000, pp. 5-22.

³⁷ R. LUNELLI, *Note sulle origini dell'organo* cit., p. 215. M. ANTONIO VICENTINI, *Memoria di Musicisti dell'Ordine de' Servi di Maria*, «Note d'archivio per la storia musicale», VIII (1931) 1, pp. 34-57. Da allora fino al 1374 si susseguirono decreti che stabilivano la necessità di introdurre la musica organistica nelle chiese dello stesso Ordine. Le fonti sono riprese anche da F. BAGGIANI, *Gli organi nella Cattedrale di Colle Val d'Elsa*, «Miscellanea storica della Valdelsa», IC (1993), pp. 37-45: 39.

di Casella (ossia alla *modulatio vocis*) sia casuale; si tratta piuttosto di una «condizione di oralità seconda», ossia di una forma di ricezione della lirica dantesca effettivamente messa in musica.³⁸ Anche la disposizione dell'episodio, inoltre, non è lasciata al caso. Esso si pone nel primo dei *loci* del poema nei quali Dante acquisisce consapevolezza di sé, in corrispondenza con la prima autocitazione precedente alla pronuncia dell'intero suo nome in *Purg.* XXX, 55.³⁹ Anche se la *convenientia* medievale condannava la *dilatatio nominis* per la vanità che poteva derivare dalla volontaria espressione della propria identità autoriale,⁴⁰ nella *Commedia* si ritrovano almeno tre chiarissimi riferimenti all'identità dantesca: dopo l'intonazione della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* (seconda canzone del *Convivio*), Beatrice pronuncia il prenome «Dante» in *Purg.* XXX. Infine, in *Par.* VIII, 37, si ritrova la terza autoreferenziale che rimanda all'*incipit* della prima canzone del *Convivio*, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*. La canzone intonata da Casella è, dunque, il primo episodio nel quale vi è un effettivo auto-riferimento dantesco, nonché prima traccia dell'identità dello stesso Dante-*auctor* nell'intero poema.

L'interesse che investe il passo in oggetto riguarda, inoltre, la sua continuità tematica con il resto della *Commedia*. Frequente è in Dante il tentativo (sempre ben riuscito) di superare i propri maestri: basti pensare al superamento di Lucano e di Ovidio in *Inf.* XXV, 94-7⁴¹ o al superamento di Virgilio in *Purg.* XXVIII, 124-42

³⁸ P. DE VENTURA, *Dante e Casella* cit., pp. 43-56. Cfr. G. GORNI, *La "nuova legge" del Purgatorio*, in *Lettera nome numero: l'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 199-217: 208.

³⁹ «Autocitations, or poetic reminiscences, are thus linked to personal encounters, or biographic reminiscences, so that the literary and literal moments of the poet's life are fused together in a highly suggestive pattern». T. BAROLINI, *Autocitation and Autobiography*, in EAD., *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 3-84. Cfr. G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in ID., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62; D'A. S. AVALLE, *Modelli semiologici della Divina Commedia*, Milano, Bompiani, 1975; A. RUSSELL ASCOLI, *Dante and the Marking of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 295-96; R. CAVAZZUTI, *Il cammino di Dante fra i poeti del Purgatorio*, «Quaderni Estensi», IV (2012), pp. 175-205: 178.

⁴⁰ E. R. CURTIUS, *L'indicazione del nome dell'autore nel Medio Evo*, in ID., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 577-580. Si veda anche R. GAMBERINI, *Introduzione*, in *BISLAM. Bibliotheca Scriptorum Latinorum Medii Recentiorisque Aevi. I. Gli autori in «Medioevo Latino»*, a cura di R. Gamberini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. IX-XI.

⁴¹ «Taccia Lucano omai là dove tocca / del misero Sabello e di Nassidio, / e attenda a udir quel ch'or si scocca. / Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio; / chè se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, io non lo 'nvidio». DANTE ALIGHIERI, *Inferno* cit., a cura di M. Chiavacci Leonardi, ad loc.. Si veda M. PETOLETTI, *Canto XXV. "Taccia Lucano. Taccia [...] Ovidio"*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno, 2013, pp. 802-822.

che anticipa il primo riferimento onomastico a Dante in *Purg.* XXX, 55.⁴² Prima, cioè, dell'intervento ristabilizzante del «veglio onesto» (Catone Uticense), il canto di Casella mostra la sua capacità di «trarre a sé gli spiriti umani» (*Conv.* II XII, 24) e cattura non solo l'attenzione delle anime purganti, ma anche quella di Dante e di Virgilio,⁴³ inaugurando una nuova dimensione estetica ed emotiva. La distinzione già avanzata da Edoardo Sanguineti tra «canzon sacra» e «canzon profana»,⁴⁴ ossia tra il Salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* e la canzone dantesca *Amor che ne la mente mi ragiona*, si espande anche alla natura dell'intonazione musicale.⁴⁵

Da un lato, il Salmo 113 era intonato attraverso il cosiddetto *tonus peregrinus* («neophytus modus» secondo Aureliano di Réôme),⁴⁶ un tono che oscillava tra più sistemi modali in modo da armonizzarsi con le Antifone che lo stesso Aureliano

⁴² Il superamento di Virgilio avviene da *Purg.* XXVII, 127: «Il temporal fuoco e l'eterno / veduto hai, figlio; e se' venuto in parte / dov'io per me più oltre non discerno [...] Non aspettar mio dir più né mio cenno: / libero, dritto e sano è tuo arbitrio / e fallo fora non fare a suo senno: per ch'io te sovra corono e mitrio». DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio* cit., a cura di M. Chiavacci Leonardi, ad loc. A proposito della corona e della mitria (in relazione al cappello civico), si veda C. VILLA, *Corona, mitria, alloro e cappello: per "Par." XXV*, «Studi Danteschi», LXX (2005), pp. 119-127 riproposto in C. VILLA, *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 183-200. Cfr. E. PASQUINI, *Il canto della speranza (Pd. XXV)*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di F. Tateo*, a cura di G. Distasio, M. de Nichilo, A. Iurilli, III, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 1039-1047. Riguardo al *topos* del superamento si vedano: G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta*, in ID., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 33-62.

⁴³ Riguardo all'intervento di Catone, rimando a R. HOLLANDER, *Purgatorio II: Cato's Rebuke* cit., pp. 348-363. Alla concezione agostiniana dello *jubilus* (*Enarratio* XXXII) e alla più classica tradizione speculativa riguardo alla *scientia musicae*, con Catone si inaugura la seconda interpretazione della manifestazione dell'*ars* che già Pietro Alighieri aveva ricondotto all'*Etica* di San Tommaso: «Musica instrumenta timenda sunt: fingunt enim corda hominum et molliunt, et ideo secundum verbum sapientium esse ut frangenda». M. CHIARIMENTI, *Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's Divine Comedy"*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002. Cfr. AUGUSTINUS HIPPO-NENSIS, *Enarrationes in Psalmos* cit., a cura di C. Weidman, XXX II, 2. Rimando, inoltre, a Pasquale StopPELLI: «insomma Dante eserciterebbe nell'episodio di Casella – come già in quello di Francesca – una critica dell'esperienza estetica che non abbia anche valore etico, com'è invece il canto religioso» (p. 63). P. STOPPELLI, *Il canto di Casella: seduzione estetica e valori etici*, in *Cento canti per cento anni. II. Purgatorio, I. canti I-XVII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 48-64.

⁴⁴ E. SANGUINETI, *Canzone sacra e Canzone profana* cit., pp. 206-221. Cfr. J. FRECCERO, *Casella's Song* cit., p. 78.

⁴⁵ In via di ulteriore approfondimento, si vedano anche: G. VINCIGUERRA, *La croce e la chitarra: Note sulla musicalità del venerabile signum in Purg. 2, 12*, «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», 1999 e P. DE VENTURA, *Il preludio del "Purgatorio": note su musica, dramma, allusione e performance*, «Critica letteraria», XL (2012) I, pp. 1-32.

⁴⁶ AURELIANUS REOMENSIS, *Musica disciplina*, a cura di L. Gushee, in *Corpus Scriptorum de musica*, XXI, Roma, American Institute of Musicology, 1975, pp. 53-135: 110.

considera estranee al normale andamento della modalità liturgica.⁴⁷ Non è infatti un caso che il Salmo in questione sia citato anche nell'*Epistola* XIII a Cangrande come caso esemplificativo di triplice significato letterale, allegorico e anagogico, secondo le indicazioni di *Convivio* II I, 7.⁴⁸ All'interno del repertorio salmodico, Dante sceglie proprio un testo profondamente problematico, capace di offrirsi come punto di partenza per le riflessioni sui molteplici significati del testo.⁴⁹

D'altro canto, in dialettica relazione con la melodia del Salmo 113 (compresa la sua connotazione etico-modale),⁵⁰ Dante in *Purg.* II, 112-117 propone l'intonazione di Casella:

Amor che ne la mente mi ragiona
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi sona.
Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti,
come a nessuno toccasse altro la mente.

La dolcezza del canto (*modulatio vocis*) di Casella rapisce le anime purganti, Dante e anche Virgilio. Nulla a che vedere con le capacità psicologiche della salmodia liturgica: essa, nel migliore dei casi, vede attribuirsi una dolcezza solo accennata, come nel caso di *Paradiso* VI, 124-126 «diverse voci fanno dolci note / così diversi scanni in nostra vita / rendon dolce armonia tra queste rote» o una capacità affettiva

⁴⁷ A tal proposito, si veda l'edizione aggiornata di W. APEL, *Il canto gregoriano*, a cura di M. Della Sciucca, Lucca, LIM, 1998, p. 283. Hieronymus de Moravia, infatti, considerò *In exitu Israel de Aegypto* intonabile attraverso l'ottavo modo "variato", «suavis» e giocondo nel *Micrologus* di Guido d'Arezzo. HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica* cit., a cura di S. M. Cserba, p. 167; GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, a cura di A. Rusconi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, p. 32. Nella sua problematicità tassonomica, il *tonus peregrinus* presentava non poche questioni per i teorici della musica, i quali non avrebbero potuto facilmente ricondurlo né a un preciso *modus*, né alle teorie cosmologiche che vedevano nella struttura di ciascun sistema modale una corrispondenza con i cieli e, di conseguenza, con i loro influssi sulla psiche umana, nello stretto rapporto tra microcosmo e macrocosmo tanto caro ai teorici del Medioevo. A. A. IANNUCCI, *Casella's Song* cit., p. 36.

⁴⁸ DANTE ALIGHIERI, *Epistole* cit., a cura di C. Villa, p. 1501. Cfr. C. SINGLETON, *In Exitu Israel De Aegypto*, «Annual Reports of the Dante Society, with Accompanying Papers», LXXVIII (1960), pp. 1-24.

⁴⁹ L'incipit del salmo richiama inoltre *Purg.* II, 63: «noi siam peregrin come voi siete». A. A. IANNUCCI, *Casella's Song* cit., p. 37.

⁵⁰ Riguardo all'*ethos* modale e alla sua definizione applicabile anche per il repertorio del Medioevo, si vedano C. V. PALISCA, *Mode Ethos in the Renaissance*, in *Essays in Musicology. A Tribute to Alvin Johnson*, a cura di L. Lockwood, E. Roesner, Philadelphia, American Musicological Society, 1990, pp. 126-132 e D. SABAINO, «Gli diversi affetti, gli quali essa harmonia suole produrre»: ancora su teoria e prassi dell'*ethos* modale, in *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Arezzo, 18-20 marzo 2004*, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, Lucca, LIM, 2006, pp. 155-202.

distruttiva («qual fu Semelè» incenerita dal fulgore di Giove in *Paradiso* XXI, 6) durante il silenzio nel Cielo settimo,⁵¹ sempre priva, però, di un'attenzione così marcata al dato psicagogico che, nel caso di *Purgatorio* II, occupa ben dieci versi. Si tratta, dunque, di un ulteriore episodio nel quale Dante sottolinea l'elevata capacità della propria poesia, una volta ricevuta la veste musicale, di superare il repertorio tradizionale. Nello specifico caso di *Purg.* II, la «canzone profana» *Amor che ne la mente mi ragiona* mostra la sua superiorità sulla salmodia liturgica più particolare.⁵² L'ulteriore superamento avviene grazie all'intonazione elaborata secondo i criteri dell'*Ars Nova* italiana, di nuovo giustapposte al *cantus planus*, all'*organum* dell'*Ars Antiqua* o all'*alternatim* vocale e strumentale (*Purg.* IX, 144).⁵³

Il valore dell'episodio dell'incontro con Casella accresce se si considerano i *loci* del poema nei quali Dante dimostra di conoscere l'*organum* vocale tradizionale; basti far riferimento a *Par.* VIII, 16-8 («E come in fiamma favilla si vede, / e come in voce voce si discerne, / quand' una è ferma e altra va e riede»), dove la similitudine contempla l'analisi del fenomeno sonoro che coinvolge un *organum melismaticum*, con una voce superiore che «va e riede» sovrapposta al *cantus firmus*,⁵⁴ e alla «dolce armonia da organo» polifonico in *Par.* XVII, 44.⁵⁵ Queste due occorrenze chiariscono anche il significato di un ulteriore lemma della *Commedia* che spesso è stato trascurato dalla critica: *flailli* (*Par.* XX, 14). Il vocabolo, utilizzato da Dante per indicare inequivocabilmente le anime ardenti nel cielo di Giove, mostra nuovamente l'estrema attenzione per l'eufonia nella scelta e nel conio dei vocaboli con cui è designata l'elaborazione la *fabricatio verborum armonizatorum*, coniugandoli con un'originale e una coloristica immagine visiva e uditiva. Ciascuna fiammella e ciascuna anima corrispondono, nella verticalità dell'immagine dantesca, a più flauti che, con il risuonare dei loro armonici, riproducono l'armonia celeste. Come già segnalava Enrico Fa-

⁵¹ Beatrice è comparata con Giove, il cui splendore incenerì Semelè. A Dante è negato il riso troppo lucente della sua donna e, di conseguenza, anche il soave canto angelico in *Par.* XXI, 61-63: «Tu hai l'udir mortal sì come il viso / rispuose a me; 'onde qui non si canta / per quel che Beatrice non ha riso». La visione celestiale di Beatrice ha dirompenti effetti sull'anima, del tutto simili a quelli che caratterizzano la musica più alta, da Casella alla musicalità apollinea e celestiale.

⁵² Cfr. E. SANGUINETI, *Canzone sacra* cit., pp. 206-221.

⁵³ «Dante rappresentò la sintesi poetica della estetica musicale del Medioevo rivissuta nella piena aderenza ai nuovi ideali dell'*Ars Nova*». G. CILIBERTI, *La musica nella «Divina Commedia»* cit., p. 65. Cfr. H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte* cit., p. 305; L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas* cit.; N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., pp. 3-20; M. PAZZAGLIA, *L'universo metaforico della musica* cit., p. 86; M. BARSACCHI, V. GATTO, *Dante e l'Ars Nova* cit., pp. 7-25.

⁵⁴ Riguardo all'esecuzione polifonica in oggetto, si veda D. HEILBRONN, *Contrapuntal Imagery* cit., pp. 42-45.

⁵⁵ R. MONTEROSSO, *Organo* cit.

villi nell'ormai datato *Compendio di storia della musica*, il lemma *flailli* può essere spiegato sia in relazione alla forma femminile *faville*, sia in relazione all'immagine «del soffiare in un tubo o in una canna di legno o di metallo». ⁵⁶ Secondo questa duplice interpretazione, accolta anche da Vito Fedeli, si tratterebbe di un riflesso onomatopeico degli armonici del flauto, capaci di far risuonare «la dolce sinfonia di Paradiso». ⁵⁷

Si tratta, tuttavia, di un vocabolo che contempla l'intera concezione filosofica e antropologica dantesca. ⁵⁸ Tra le modalità di comunicazione adottate dalle anime del *Paradiso* ricorre, oltre al canto, anche l'atto dello *spirare*:

Mentr'io dubbiava per lo viso spento,
de la fulgida fiamma che lo spense
uscì uno spiro che mi fece attento,
dicendo: «Intanto che tu ti risense
de la vista che hai in me consunta,
ben è che ragionando la compense». ⁵⁹

Il lemma *spiro* ricorre solo sei volte nella *Commedia* e sempre indica la duplice natura visiva e uditiva delle anime: esse sono fiamme e, allo stesso tempo, sono puro suono. ⁶⁰ Nell'occorrenza di *Par. XXV*, 132 ne è ancora più chiaro il valore musicale: il «suon del trino spiro» (che tace con l'inizio del discorso di San Giovanni) accoglie, all'interno dei suoi referenti la *voce*, il *canto* e la *parola*, ma anche la stessa conformazione delle anime che producono quella sonorità celestiale.

⁵⁶ Il registro d'organo *flagioletto* sarebbe, secondo Favilli, un' ulteriore prova dell'etimo. E. FAVILLI, *Dante e la musica nella Divina Commedia* cit., p. 257.

⁵⁷ V. FEDELI, *La musicalità di Dante*, «Rivista musicale italiana», XXVIII (1921), pp. 557-616: 602.

⁵⁸ L'afasia che segue la presentazione dello *spiro* in *Par. XXV*, 132 è prova dell'altissimo grado di elaborazione antropologica e filosofica dantesca. A. RAFFI, *I presupposti antropologici della filosofia del linguaggio di Dante*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», IV (2002). Cfr. G. B. BRONZINI, *Saggi, studi, prospettive e scorci di antropologia dantesca*, «Lares: trimestrale di studi demotnoantropologici», LXVII (2001), pp. 13-59.

⁵⁹ DANTE ALIGHIERI, *Paradiso* cit., a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, XXVI, 1-6.

⁶⁰ Per completezza, segnalo le sei occorrenze del lemma: *Par. IV*, 36 («per sentir più e men l'eterno spiro»); *Par. X*, 130 («Vedi oltre fiammeggiar l'ardente spiro»); *Par. XI*, 98 («fu per Onorio da l'Etterno Spiro»); *Par. XXIV*, 32 («a la mia donna drizzò lo spiro»); *Par. XXV*, 132 («che si faceva nel suon del trino spiro»); *Par. XXVI*, 3 («uscì uno spiro che mi fece attento»). *Concordanze delle Opere volgari* cit., a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Opera del Vocabolario Italiano.

2. «Ballate sunt verba applicata sonis»: *sonus, cantus e plausus*

Oltre alla «testimonianza precisa, addirittura emblematica, della situazione musicale dominante nel Medioevo europeo»⁶¹ che Dante offre nella descrizione dell'incontro con Casella in *Purg.* II, dove la *cantio*, seppur intesa come «actio completa dicentis verba modulationi armonizzata»,⁶² riceve un'intonazione musicale capace addirittura di competere con la salmodia liturgica (e, in particolare, con il Salmo 113 intonato attraverso il «neophytus modus» descritto da Aureliano di Réôme nella *Musica Disciplina*),⁶³ un ulteriore e forse altrettanto emblematico testimone che può favorire la comprensione del lessico musicale dantesco è l'adespoto *Capitulum de vocibus applicatis verbis*.

Questo trattatello grammaticale, forse poco più tardo rispetto della *Summa* di Antonio da Tempo (composta entro il 1332),⁶⁴ contiene, come già ho avuto modo di segnalare, alcune indicazioni riguardanti la dimensione performativa e musicale associata ai modelli lirici più diffusi. Si tratta, cioè, piuttosto che di poesia per musica, di musica per poesia, ossia di un repertorio di intonazioni musicali ad oggi non pervenute che rispondono alla «necessità di lasciare piena evidenza alla parola».⁶⁵

⁶¹ F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento* cit., p. 245.

⁶² DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 5-6, pp. 200-202.

⁶³ AURELIANUS REOMENSIS, *Musica Disciplina*, a cura di L. Gushee, in *Corpus scriptorum de musica* XXI, Roma, American Institute of Musicology, 1975, pp. 53-135.

⁶⁴ Dopo lo studio di Santorre Debenedetti, Elena Abramov-van Rijk propone di datare il trattato in seguito al 1332. La frase finale del *Capitulum* «nova sunt pulchritudine decorata», ripresa da Antonio da Tempo ad inizio della *Summa*, sarebbe infatti tratta dalla *Constitutio Omnem* di Giusticiano (16 dicembre 533), maneggiata *in primis* da Antonio, giudice padovano. La presenza della citazione nel *Capitulum* sarebbe, dunque, traccia della ripresa *verbatim* di alcune sezioni della *Summa*. S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV* cit., pp. 79-80; E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Evidence for a revised dating of the anonymous fourteenth-century Italian treatise "Capitulum de vocibus applicatis verbis"*, «Plain-song and Medieval Music», XVI (2007) 1, pp. 19-30.

⁶⁵ N. PIRROTTA, *Poesia e musica* cit., p. 304. Si veda, inoltre, la distinzione tra poesia per musica, poesia pura in musica e musica per poesia, distinta, a sua volta, dal *contrafactum*. S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia* cit., pp. 158-166. Per procedere con qualche ipotesi iniziale riguardo alla configurazione della dimensione musicale associata alla produzione lirica nel primissimo Trecento, è anzitutto indispensabile indagare quelle fonti o quelle personalità che, come nel caso paradigmatico di Casella, «vero *topos* della letteratura musicale del «divin poema»» (P. BESUTTI, *Il trecento italiano* cit., p. 85), sono state costrette al silenzio completo, in favore della scissione tra musica e poesia nella lirica italiana delle Origini. Rimando, pertanto a G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* cit. e A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio» tra musica e poesia* cit., pp. 381-382. La situazione degli studi su Casella è un esempio di come il «cospicuo materiale» pervenuto di natura quasi esclusivamente letteraria sia variamente interpretato in base all'orizzonte d'attesa di ciascuno studioso, spesso frutto di «errori che [...] potevano essere evitati» attraverso una «osmosi meno superficiale» tra filologia e musicologia. F. BISOGNI, *Precisazioni sul Casella dantesco* cit., 82. Emblematici, a tal proposito, sono i contributi di S. PLONA, *Forse Casella non cantò* cit., pp. 93-96 e di DELLA CORTE e PANNAIN, in *Storia del-*

L'anonimo autore offre alcuni suggerimenti indispensabili per comprendere le strutture musicali che accompagnavano madrigali, mottetti, ma anche *soni sive sonetti* e ballate, due delle *formae breves* della lirica italiana delle Origini la cui tradizione musicale è attestata solo a partire dal più tardo Codice Rossi 215,⁶⁶ primo testimone che contiene cinque ballate monodiche notate.⁶⁷ Non è un caso, infatti, che solo i modelli lirici più brevi dei primi decenni del Trecento fossero associati a precise prassi musicali, a partire, ad esempio, dalle strutture proporzionali più adatte per ciascun genere (*tempora de aere ytallico* e *tempora de aere gallico*):

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

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.⁶⁸

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 la dovuta attenzione sulle 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 relazionati al *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

la Musica, a cura di A. Della Corte e G. Pannain, Torino, Utet, 1952, p. 242. Cfr. P. DE VENTURA, *Dante e Casella, allusione e performance*, «Dante: Rivista internazionale di Studi su Dante Alighieri», IX (2012), pp. 43-56.

⁶⁶ Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Rossi 215. A proposito dei numerosi problemi musicali riguardo al repertorio lirico delle Origini, si vedano: N. PIRROTTA, *Poesia e musica* cit., p. 304; L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica* cit., pp. 86-93; M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit., pp. 62-63.

⁶⁷ 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* cit.; N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., pp. 3-19. Cfr. T. SUCATO, *Il Codice Rossiano 215*, cit.

⁶⁸ Le citazioni sono tratte da S. DEBENEDETTI, *Un trattatello* cit., pp. 79-80.

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 ci è permesso di ipotizzare sulla scorta del repertorio monodico contenuto nel Codice Rossi, il più antico testimone notato in area italiana, datato attorno al 1370, precedente al primo repertorio ballistico polifonico ad oggi pervenuto, tradito dal Codice Reina.⁶⁹

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 concetto di *sonus*. Le testimonianze alle quali si fa usualmente riferimento per comprendere il particolare significato di tale scelta lessicale sono il Vat. Lat. 3214,⁷⁰ dove compare la nota «Casella diede il sono» relativa al madrigale *Lontana dimoranza* di Lemmo Orlandi,⁷¹ e le *Rime* di Franco Sacchetti,⁷² dalle quali si evincerebbe un significato più neutro di *sonus*, riferito alla totalità del testo musicale, ma non alle sue parti costitutive. Il lemma in oggetto, tuttavia, è tra i primi vocaboli che sono riconosciuti come specificatamente musicali già 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»)⁷³ oltre a ricorrere variamente nelle varie chiose, completa il significato “discreto” di *sonus*. Così, anche Uguccione da Pisa chiarisce nelle *Derivationes* il valore del lemma che, secondo le analisi di Marie-Elisabeth Douchez, può essere assimilato al lessema *vox* in senso lato⁷⁴ e a una sonorità meno connotata a livello teorico rispetto a *cantus*:⁷⁵ «sonus -ni, quicquid aure auditur vel auditu percipi-

⁶⁹ Paris, Bibliothèque National, fonds français nouv. Acq. 6771. A tal proposito si veda N. PIRROTTA, «Arte» e «non arte» cit., p. 211.

⁷⁰ Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3214.

⁷¹ Riguardo al sonum di Casella, si vedano primariamente G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua* cit., p. 176 e C. DI FONZO, *Della musica e di Dante* cit., pp. 47-61.

⁷² Basti pensare ai numerosi musicisti che *dederunt sonum* nella raccolta lirica del Sacchetti. FRANCO SACCHETTI, *Il libro delle Rime* cit., a cura di F. Brambilla Ageo. Cfr. F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991, pp. 74-75.

⁷³ La nota è contenuta nel ms. Leiden, Universiteitsbibliotheek, Voss. Lat. F. 48, f. 86r. M. E. DOUCHEZ, *L'emergence acoustico-musicale* cit., p. 114.

⁷⁴ Per quanto riguarda il concetto di *voce* è indispensabile rimandare all'ormai storico lavoro di Guglielmo Bilancioni: «meravigliosa, per un poeta musicale come Dante, doveva apparire la voce modulata in mirabili scale armoniche». G. BILANCIONI, *A buon cantor buon citarista* cit., p. 325.

⁷⁵ Cfr. IOHANNES SCOTUS ERIUGENA, *Annotiones in Martianum*, a cura di C. E. Lutz, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1939; I. RAMELLI, *Tutti i commenti a Marziano Capella*, Milano, Bompiani, 2006. «Les gloses de ce commentaire évolué témoignent de 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.

tur».⁷⁶ Si tratterebbe, cioè, di un processo di “scientificizzazione” del lemma *sonus*, che, come suggerisce Douchez, diviene uno dei primi concetti musico-scientifici del pensiero teorico occidentale per indicare una produzione sonora priva di parole (e in questo senso discostata dal *cantus*)⁷⁷ testimoniata anche dai repertori laudistici più tardi studiati da Francesco Zimei.⁷⁸

Anche lungo il secolo XIV, 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 parole.⁷⁹ L’«amoroso canto di Casella» (*Purg.* II, 107), il «dolce canto» di Beatrice e tutte le occorrenze del termine nella *Commedia* fanno riferimento a un testo effettivamente cantato;⁸⁰ il *suono*, invece, indica un fenomeno sonoro meno definito, privo di testo verbale.⁸¹ Questa osservazione vale per tutte le centoventi occorrenze di *cant** e per le sessantuno occorrenze di *son** (*sonando*, *sonar*, *sonanti*, *sonando*, escluso *sono* voce verbale) e di *suon** (*suono*, *suoni*, *suona*, *suonan*).

Così, con lo stesso significato, i lemmi *suono* e *canto* sono diffusi anche nelle introduzioni e nelle conclusioni di giornata del *Decameron*:

⁷⁶ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., a cura di E. Cecchini, II, p. III4.

⁷⁷ Anche la possibilità che il *cantus* del mottetto corrisponda al *cantus firmus* conferma l’esecuzione vocale della linea melodica *applicata verbis*.

⁷⁸ Ampia è la documentazione studiata da Francesco 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 «Et facciamo dolci canti». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese, I, Lucca, LIM, 2010, pp. 137-160: 143-145.

⁷⁹ Si veda F. FACCHIN, *Suono e voce in Boccaccio*, in *L’Ars Nota italiana del Trecento VII*, a cura di M. Zenari, Lucca, LIM, 2009, pp. 255-276.

⁸⁰ Cfr. *Par.*, XXVIII, 3. Si vedano: A. FIORI, *Discorsi sulla musica* cit., pp. 67-102; F. MASTROMATTEO, *Tra verbo e suono*, in G. De Matteis, *Dante in lettura*, Ravenna, Longo, 2005, pp. 215-6; C. CAPPUCCIO, *La «novità del suono»* cit., pp. 253-70.

⁸¹ 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*, «Rivista di Studi Italiani», II (1984) 1, pp. 1-15: 7. Cfr. M. BANDUR, *Melodia / Melodie*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht, Freiburg, F. Steiner, 1988. È interessante citare lo studio di Jörn Steigerwald riguardo al rapporto semantico tra *spiro* e *dico* in *Par.* XXVI, 1-6 («Mentr’io dubbiava per lo viso spento, / de la fulgida fiamma che lo spense / uscì un spiro che mi fece attento, / dicendo...»): se il *dire* ha il tradizionale significato di “proferire parola”, il lemma *spiro* ha un significato più complesso, riferibile *in primis* alla musica celeste, per certi versi equivalente al *cantus* umano. J. STEIGERWALD, *Lectura Dantis: Paradiso XXVI*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. III-32: II8-9.

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 diedero,
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 Neifile 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

Tabella 6: Sezioni musicali nelle introduzioni e nelle conclusioni di giornata nel *Decameron*.

Il *sono* è musica priva di parole, mentre il *canto* è costituito dall'insieme delle prassi musicali vocali, nelle quali è sempre distinguibile il testo verbale.

Lo stesso Boccaccio, nelle *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (relativamente al passo di *Inf.* X, 28-30), ne offre un'illustrazione chiarissima: «[Dante] pone questo vocabolo “suono” improprie, per ciò che propriamente “suono” è quello che procede dalle cose insensate, come è quello della campana, del tuono e simiglianti». ⁸² L'uso improprio del termine *suono*, comune anche allo stesso Boccaccio, riguarda cioè la volontà di designare con un solo significante tutte le fonti sonore distinte dalla voce e dall'effettiva comprensibilità ad ampio raggio del

⁸² GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Commedia* cit., a cura di G. Padoan, X XXXI, 25. È indispensabile, a tal proposito, rimandare allo studio di Francesco Facchin sulla ricorrenza dei lemmi musicali nell'opera di Boccaccio. F. FACCHIN, *Suono e voce in Boccaccio* cit., pp. 255-75.

cantus,⁸³ che, come risulterà chiaro più avanti, Dante riconosce indispensabile per la costruzione del modello tragico della *cantio*, nonché per l'elaborazione della *Commedia*.⁸⁴

Proprio negli stessi anni, anche Antonio da Tempo nella *Summa* utilizza la medesima terminologia e scrive dell'azione, per i madrigali, di «compilare verba grossa et ipsa cantare et in [pastorum] tibiis sonare in modo grosso»,⁸⁵ 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 Debenedetti,⁸⁶ precederebbe la composizione del testo poetico in tre dei quattro casi.⁸⁷ 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*. Proprio il verbo *applicare*, ricondotto da Uguccone da Pisa all'azione di «plicis aptare»,⁸⁸ 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 Medioevo.⁸⁹ 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'*estampida*, uno dei «dictatz no principals» trattati brevemente nelle *Leys d'amors*

⁸³ A tal proposito rinvio a R. CHIESA, *La musica nel tempo e nell'opera* cit., p. 133. Proprio la presenza o meno delle parole della canzone fa sì che il componimento sia tale; una composizione di solo “suono” è *sonus, tonus, nota, melos*.

⁸⁴ Rimando a L. PERTILE, «canto», «Cantica», «Comedia» cit., pp. 105-123 e Z. G. BARANSKI, *The poetics of meter* cit., pp. 3-41.

⁸⁵ ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., a cura di R. Andrews, p. 140.

⁸⁶ Non credo possa aver senso ipotizzare una netta valenza di *sonus* e *cantus* sulla base dell'utilizzo simile 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 melodiando». S. DEBENEDETTI, *Un trattatello* cit., pp. 79-80.

⁸⁷ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello* cit., 1906-1907, p. 67. N. PIRROTTA, *Ballate e «soni»* cit., p. 97.

⁸⁸ «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., II, p. 987.

⁸⁹ Essa rappresenterebbe la «nota divisionis eiusdem soni in grave et acutum» (FRANCO DA COLONIA, *Ars cantus mensuratus*, a cura di G. Raney 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*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 64-228: 92.

insieme alle composizioni destinate alla danza e all'esecuzione strumentale:⁹⁰ «Estampida ha respieg algunas vetz quant al so d'estrumens»⁹¹, che, in ogni caso, nei vari *puncta* ripetuti, rivela strutture ben più semplici rispetto alla tipica alternanza tra piedi, volta e mutazioni della ballata.⁹²

L'*applicatio* del testo verbale alla melodia, che nel caso di ballate 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 responsoriale tipica dei componimenti lirici romanzeschi: la ballata, in particolare, necessitava di una precisa rispondenza melodica tra l'ultima parte della strofe (*volta*) e il ritornello (*ripresa*), secondo il modello trådito dai repertori salmodici responsoriali,⁹³ comune, tra l'altro, anche ai *soni sive sonetti* descritti nel *Capitulum*.⁹⁴ 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 porporzionale tipicamente musicale che Dante aveva inteso come il «numero che alla nota è necessario»,⁹⁵ ossia di un modello strutturale ben preciso che rispettasse musicalmente la tipica conformazione ritornellata della ballata.⁹⁶

⁹⁰ 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), I, Vitoria, Pau, 1994, 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* cit., pp. 3-28: 26. Il secondo caso, quello del bal, è così trattato nelle *Leys d'Amors*, in rapporto alla *dansa*: «Encaras bals ha so mays minimat e viacier e mays apte per cantar amb estrumens que dansa». J. ANGLADE, *Las Leys d'Amors* cit., II, p. 185.

⁹¹ J. ANGLADE, *Leys d'Amors* cit., vol. II, pp. 184-5.

⁹² A tal proposito di veda, T. J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, pp. 8-9. Cfr. C. PARRISH, *The Notation of Medieval Music*, W. W. Norton, New York, 1959, pp. 184-186.

⁹³ M. S. LANNUTTI, *Per uno studio comparato delle forme con ritornello* cit., pp. 338-339. 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 curadi C. Segre, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 11-37: 17-29.

⁹⁴ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello* cit., p. 80.

⁹⁵ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, p. 294.

⁹⁶ Dante stesso ammette di aver «rade volte» rispettato il *numerus*, ossia la proporzionalità necessaria all'intonazione musicale, addirittura nella composizione di alcune *cantiones extensae*. 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* cit. Cfr. M. PAZZAGLIA, *Dalla musica alla metrica* cit., p. 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 ma-

Nel *De vulgari eloquentia* è possibile notare che per la *cantio*, ossia per la «tragica coniugatio»,⁹⁷ così come per i *genera minora* (seppur denominabili “canzoni”) della ballata e dei *soni sive sonetti*,⁹⁸ Dante opera un netto distinguo tra *actio* e *passio*, con la conseguente superiorità del procedimento compositivo sulla ricezione recitata o intonata.⁹⁹ Benché, come vedremo, non sia del tutto scontato che il processo di composizione musicale (ben distinto dall’esecuzione musicale) debba essere considerato completamente distinto dall’*actio*, in vista della sua funzionalità “attiva” ancor prima che ricettiva, il procedimento di programmatica predisposizione del testo lirico in virtù de «lo numero che a la nota è necessario» che Dante ammette di aver rispettato anche nella composizione delle *cantiones extensae* potrebbe effettivamente far riferimento a un elemento necessario all’armonizzazione tra testo e musica che deve precedere la stessa elaborazione dei versi.¹⁰⁰ All’*actio* poetica della composizione lirica corrisponde, cioè, un’*actio* compositiva musicale che solo in un secondo momento subisce il processo “passivo” della ricezione cantata (solo *cantus*) o della ricezione cantata e suonata (*cantus* e *sonus*).¹⁰¹

drigale (ANTONIO 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. 131-160.

⁹⁷ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, 2012, II VIII, 8, pp. 201-202.

⁹⁸ «Tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus, et omnia cuiuscunque modi verba scilicet armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 6, p. 202.

⁹⁹ All’interno della composizione poetica strutturata in *cantus divisio*, *artificium* e testo musicale, proprio l’intonazione è una delle possibili modalità esecutive. M. S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio», p. 24.

¹⁰⁰ Riguardo alla *cantio tornata*: «rade volte la puosi coll’ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario; ma fecila quando alcuna cosa in addornamento della canzone era mestiero a dire». DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, II XI, 2, p. 294.

¹⁰¹ Suono e canto costituiscono un unico momento della composizione musicale, scisso dal testo in versi: «Sonus vero marigalis [...] debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive mandriales, ut cantus consonet cum verbis». ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit. Per il madrigale, benché sorto per la necessità degli intonatori «di disporre d’una struttura strofica più concisa e lineare del sonetto e delle ballate». G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia* cit., pp. 166-167. *Cantus* e *sonus* non sono percepiti come due possibilità alternative, ma come due componenti musicali che devono consonare con i versi, mentre per la ballata, ad esempio, l’atto del *cantus* è immediatamente permeato con il *sonus*: «ballatae cantantur et coreizantur» e «ballate sunt verba applicata soni». ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., p. 118; S. DEBENEDETTI, *Un trattatello* cit., pp. 79-80. Per quanto riguarda la possibile applicazione della medesima lettura per il genere madrigalistico, si vedano Cfr. G. INGLESE, R. ZANNI, *Metrica e retorica* cit., pp. 72-73; M. ZENARI, *Sul madrigale antico* cit., pp. 131-160.

In Dante, questa prima distinzione tra *cantus* e *sonus* è associata anche alla disgiunzione già percepita da Monterosso tra *cantus* e *harmonizatio* (ossia le “parole armonizzate di *Conv.* II XII, 23): se le “parole armonizzate” sono «melodie potenziali», ossia composizioni poetiche che per il *gradus constructionis* sono particolarmente adatte all’intonazione musicale, i canti sono «melodie tradotte in atto» effettivamente cantate, talvolta arricchite da linee melodiche strumentali.¹⁰² Così, nel *De vulgari eloquentia*, Dante utilizza in modo del tutto consapevole il termine *suono* che, ben distinto da *canto*, indica una sonorità strumentale o generica che mai è sostituita al *cantus* o con il *cantus*, se non nei rari casi in cui durante la *Commedia* non è possibile percepire direttamente le parole del *canto* stesso: solo in questi contesti, dove l’incompresibilità delle parole trasforma il canto in una sonorità non precisamente determinabile, il *cantus* diventa *sonus*.

Basti pensare, ad esempio, a *Purg.* XXIX, 36: «e ’l dolce suon per canti era già inteso».¹⁰³ Dante conferma il passaggio lessicale dal *suon* al *canto* grazie al processo di comprensione delle parole tipiche del *cantus*, o attraverso i riferimenti ai *suoni* di organi e trombe. Si pensi a *Inf.* XIX, 5 («or convien che per voi suoni la tromba») e *Purg.* IX, 141, dove, come abbiamo visto, la «voce mista al dolce suono» è riferibile alla prassi dell’*alternatim* tra voce e organo inteso non come *organum* polifonico,¹⁰⁴ ma come *organi* strumentali.¹⁰⁵ Chiarissimo è anche il passo già più volte citato di

¹⁰² «Con ogni probabilità, i canti si riferiscono alle melodie tradotte in atto, quelle che hanno effettivamente raggiunto la pienezza dell’espressione, sia sotto veste esclusivamente vocale, sia realizzate strumentalmente; le “parole armonizzate” si riferiscono invece alle melodie potenziali: quelle parole che, sia per intrinseca struttura nella composizione dei vocaboli, sia per la morfologia del verso e della strofa, erano particolarmente idonee alla musica, come avveniva con grande frequenza nella lirica d’arte provenzale e francese». R. MONTEROSSO, *Armonia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970; ID., *Musica e poesia nel De vulgari* cit., pp. 83-100.

¹⁰³ Riguardo al passo in oggetto, unanime è la critica dagli antichi commenti (almeno a partire dall’Ottimo Commento: «una melodia [...] che dstringea le parole del canto»; C. PERNA, *La «terza redazione» dell’Ottimo commento alla Divina Commedia: Purgatorio e Paradiso*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009) fino alle edizioni moderne: «la melodia, indistinta sino allora, si chiarisce come un coro di voci cantanti». DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di U. Bosco e G. Reggio. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di N. Tommaseo; C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy* cit.; DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio* cit., a cura di A. M. Chiavacci Leonardi.

¹⁰⁴ Dell’*alternatim*, “antico costume musicale” già diffuso nei secoli XIII e XIV, scrisse oltre a Dante Alighieri, anche Filippo Villani, colui che scrisse della prassi dell’alternanza come «antiquam consuetudinem» durante la metà del secolo. Egli udì un certo organista Bartolus suonare intere sezioni del Credo in alternanza con il popolo. FILIPPO VILLANI, *Liber de origine civitatis Florentiae* cit.; M. ROSSI, *A proposito di «Quando a cantar con organi»* cit., p. 160.

¹⁰⁵ Già il plurale *organa* aiuta a comprendere la natura strumentale degli organi danteschi, come sostenuto da R. MONTEROSSO, *Organo* cit. Cfr. R. CASIMIRI, *Quando a cantar con organi* cit., pp. 26-

DVE II VIII, 5, dove il prodotto strumentale di *tibicen*, *organista* e *citharedus* è ben distinto dalla *cantio* ed è identificato con *sonus*, *tonus*, *nota* o *melos*:¹⁰⁶

Ad quod dicimus, quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus, melodiam suam cantionem vocat nisi in quantum nupta est alicui cantioni.¹⁰⁷

Infine, nella *Commedia*, *suono* è utilizzato per indicare qualsiasi forma uditiva che non sia direttamente cantata o, comunque, qualsiasi forma nella quale non possono essere intese le parole; per questa via, di nuovo in *Purg.* IX, 139-145, è possibile notare l'assenza del termine *canto* per l'esecuzione alternata del *Te Deum Laudamus*, sostituita dai lemmi «voce» e «suono».

Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e *Te Deum laudamus* mi pareva
udire in voce mista al dolce suono.
Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch'io udiva, qual prender si sòle
quando a cantar con organi si stea;
ch'or sì, or non s'intendon le parole.

Vista, cioè, la mancata comprensione delle parole dell'inno, Dante definisce il connubio di voci e organo come *mixtura* di «voce» (non *canto*) e «dolce suono», richiamando la *dulcedo* tipica della musica di Casella in *Purg.* II,¹⁰⁸ ma senza far riferimento alcuno alla *passio* del *cantare*.¹⁰⁹ Una situazione simile ricorre in *Par.* XIV, 118-129, in un'altra delle testimonianze indispensabili per comprendere la dimensione musicale delle opere dantesche:

29; C. CAPPUCCIO, «Quando a cantar con organi si stea» cit., pp. 31-63; G. CASAGRANDE, «Quando a cantar con organi» cit., pp. 165-178.

¹⁰⁶ Rimando a M. PAZZAGLIA, *Modulazione* cit. e a F. TATEO, *Retorica, matematica, musica* cit., p. 264.

¹⁰⁷ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 5-6, pp. 200-202.

¹⁰⁸ A proposito della pervasiva dolcezza del canto di Casella, si vedano: M. PAZZAGLIA, *Note sulla metrica* cit., pp. 57-75: 72-75; ID., *Musica e metrica nel pensiero* cit., p. 268; I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione* cit., p. 538; G. MEZZADROLI, *Dante, Boezio e le sirene*, «Lingua e Stile», XXV (1990) 1, pp. 25-56: 45-49. L'eccesso di *dulcedo* musicale diventa eccessiva e «tossica» per Dante in *Par.* XXVII, 3. J. STEVENSON, *Dante and music*, «Italian Studies», XXIII (1968), pp. 1-18. Cfr. B. KUHN, *Beatrice und die anderen Engel* cit., p. 101.

¹⁰⁹ Rimando di nuovo a M. S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio» cit., pp. 24-38.

E come giga e arpa, in temprata tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così da' lumi che li m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, senza intender l'inno.

Si tratta di una similitudine di fondamentale importanza,¹¹⁰ nella quale al molteplice tintinnio di gige e arpe (che non permette di distinguere ciascuna delle note prodotte) è paragonata l'esecuzione vocale delle anime,¹¹¹ il cui canto è definito *melode* e non *canto*, di nuovo a causa del mancato intendimento delle parole dell'Inno: «melode che mi rapiva, senza intender l'inno».¹¹²

Un caso particolare che comunque conferma il significato dei lemmi *canto/suono* è rappresentato dalla similitudine musicale di *Purg.* XXVIII, 13-18. Dante, giunto nel Paradiso terrestre, ode il suono delle chiome mosse dal vento misto al canto degli uccelli:

Non però dal loro esser dritto sparte
tanto, che li augelletti per le cime
lasciassero d'operare ogni lor arte;
ma con piena letizia l'ore prime,
cantando, ricevieno intra le foglie,
che tenevan bordone alle sue rime.

Vista la natura del cinguettio (evidentemente privo di testo), Dante avrebbe potuto ricondurre la sonorità percepita al *sonus* invece che al *cantus*. Eppure, in queste terzine, l'assimilazione del pigolio al canto trova spiegazione nella descrizione dei

¹¹⁰ L'episodio resta di decisiva importanza per la comprensione della natura ontologica del timbro sonoro durante il primo Trecento. E. S. MAINOLDI, *Ars Musica* cit., p. 256. Cfr. C. RICHELMI, *Circulata melodia. L'armonia delle sfere nella 'Commedia' di Dante*, <http://users.unimi.it/~gpiana/dm5/dm5dancr.htm>, 2000; M. VERDICCHIO, *Heaven of Mars: Music (XV-XVII)*, in *The Poetics of Dante's Paradise*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2010, pp. 77-107: 79.

¹¹¹ Il primo commentario a scriverne è di nuovo l'Ottimo: «Qui esemplifica lo loro canto non essere inteso per lui; tanto era eccelso: sì come avviene tal volta, [ch]e 'l sonare d'uno strumento è udito da tale che non lo 'ntende per le distinzioni e parti delle note, ma universalmente sa bene che quello canto è dolce». *L'Ottimo Commento* cit. Secondo Anna Maria Chiavacci Leonardi, si tratterebbe di polifonia: «si allude qui alla musica polifonica [...] che per Dante è motivo di alto rapimento, e sempre nel poema è denominata come *dolce*». DANTE ALIGHIERI, *Paradiso* cit., a cura di A. M. Chiavacci Leonardi. Questa interpretazione della *dulcedo* non spiega, però, le «dolci note» di Casella in *Purg.* II, evidentemente monodiche.

¹¹² Secondo Anna Maria Chiavacci Leonardi e Francesco Ciabattoni, *melode* potrebbe indicare anche l'esecuzione polifonica. DANTE ALIGHIERI, *Paradiso* cit., a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, 1997; F. CIABATTONI, *Musical Ways around Ineffability* cit., pp. 37-41.

due corpi fonici che realizzano la polifonia: il suono delle foglie corrisponde al bordone (ossia al *tenor*), mentre il cinguettio corrisponde al biscanto, caricato però della valenza poetica e musicale del lemma *rime*. Il *sonus* prodotto dagli uccelli nel Paradiso terrestre è quindi nobilitato e innalzato alla natura del *cantus*, all'interno di uno dei contesti polifonici della *Commedia* in cui la musica naturale che contraddistingue la seconda e la terza cantica riflette l'armonia universale. La comparazione *foglie-bordone* e *augelletti-rime*, ossia il raffronto tra fonte naturale del suono dimostra, inoltre, l'effetto della percezione uditiva sull'intelletto di Dante: nel Paradiso terrestre anche i suoni naturali tipicamente primaverili ricordano non solo i canti polifonici della tradizione liturgica, ma rimandano soprattutto alle consuetudini musicali della lirica volgare (*rime*) che, in questo caso, sono inserite in un contesto polifonico di discanto.¹¹³

Visto il valore dei lemmi *canto* e *suono* e del loro coerentissimo utilizzo negli scritti danteschi, è interessante citare nuovamente anche i *plausores* citati in *DVE* II III, 4 che, a questo punto, acquisiscono un ruolo ben definito, legato all'azione di *canere ad numeros*.¹¹⁴ Benché infatti, come abbiamo visto in precedenza, il *plausus* sia strettamente dipendente dal *numerus* e, di conseguenza, dipenda dalla *mensura* che è tipica della *modulatio*,¹¹⁵ esso risulta correlato con il *sonus* ancor prima che con il *cantus*. Se, infatti, già Agostino aveva in parte chiarito la natura ritmica e, in un certo senso, mensurale dell'azione del *plaudere*, dallo studio del *Capitulum* è possibile comprenderne anche un diretto riferimento alla prassi esecutiva musicale, già anticipata,

¹¹³ La rima (dal latino *rythmus*), intesa come «fenomeno che si produce nel caso di omofonia perfetta di due parole a partire dalla vocale tonica inclusa» è una peculiarità del repertorio lirico delle Origini e non della tradizione musicale liturgica. C. CIOCIOLA, *Rima*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011. Cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana* cit., pp. 53-60; A. MENICHETTI, *Metrica italiana* cit., pp. 506-590. Da una rapida consultazione del *Grande dizionario della lingua italiana* curato da Salvatore Battaglia risulta che, in Italia, il lemma sia sempre riferito alla lirica volgare. I commentatori sono chiari: «Qui mostra la conformità del luogo che le fronde per suo moto soave faceano uno suono, lo quale ere tenore ovvero fermo al biscanto delli augellini». IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia* cit., a cura di M. Volpi, ad loc. «Qui mostra la conformità del luogo, che le fronde per suo moto soave facevano uno suono, lo quale era tinore, ovvero fermo a' canti degli uccelli». P. FANFANI, *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, Bologna, G. Romagnoli, 1866-74, ad loc. La questione, in ogni caso, sembra più che meritevole di approfondimento.

¹¹⁴ «Cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt – indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, 2012, II III, 4, p. 158.

¹¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in *Opere*, I, Milano, Mondadori, 2011, p. 1072; R. MONTEROSSO, *Ballata* cit.. Cfr. B. PATTISON, *Dante's relation to Music* cit., pp. 47-53; A. A. IANNUCCI, *Musica e ordine nella "Divina Commedia"* cit., p. 94; M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali nella versificazione* cit., pp. 21-53; EAD., *Dalla parte della musica* cit., pp. 145-168.

in realtà, da Isidoro di Siviglia in *Etymologiae* III, 22: «Tintinnabulum de sono vocis nomen habet, sicut et plausus manuum, stridor valvarum». ¹¹⁶

Dell'interpretazione dei *plausores* si era occupato già Giovan Giorgio Trissino nel volgarizzamento del *De vulgari eloquentia*, traducendoli come “sonatori”. ¹¹⁷ Solo gli esegeti d'inizio Novecento iniziarono a ipotizzare la coincidenza del *plausus* con la danza (confondendo, così, i *plausores* danteschi con i *coreizatores* di Antonio da Tempo), ¹¹⁸ ricalcando l'interpretazione di *Aen.* VI, 644: «pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt». ¹¹⁹

Tuttavia, il *plausus manum* riscontrabile in Plinio e in Virgilio, ¹²⁰ ancor prima che nelle *Derivationes* di Uguccione da Pisa, ¹²¹ rimane legato alla scansione ritmica del tempo ottenuta con il battito delle mani o dei piedi, più che all'effettivo atto del danzare. Inoltre, Antonio da Tempo, ad esempio, scrive di *coreizatores*, ¹²² senza tuttavia scambiargli per i *plausores*, e Gidino di Sommacampagna segnala la destinazione della ballata alla danza distinguendone la realizzazione coreutica, come previsto, dall'azione del *cantare*: «a lo canto delle ditte ballate o sia canzone le persone ballano e danzano, e perché a lo canto de loro le persone ballano elle sono appellate ballate», ¹²³ secondo il lessico propriamente impiegato lungo la *Commedia*. ¹²⁴ Dunque,

¹¹⁶ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie* cit., p. 312. Rimando, nuovamente, alle *Sententiae de musica*, tradite dal codice Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini Lat. 307, f. 28v, al *De universo* XVIII, 4 di Rabano Mauro, a IERONIMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica* cit., a cura di S. M. Cserba, p. 21 e a VINCENT OF BEAUVAIS, *Speculum doctrinale* cit., a cura di G. Göller, p. 116, che contengono diretti riferimenti al concetto di *plausus* come recepito da Isidoro e dalla tradizione teorica seguente.

¹¹⁷ Si veda il commento di Trissino (1529) in Dante Alighieri, *Tutte le opere*, a cura di F. Chiappelli, Milano, Mursia, 1965. Cfr. C. DIONISOTTI, *Trissino, Gian Giorgio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970; C. BOLOGNA, *Un'ipotesi sulla ricezione del De vulgari eloquentia: il codice Berlinese*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*. Atti del Convegno di Monselice-Padova (7-8 maggio 2004), a cura di F. Brugnolo e Z. L. Verlato, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 205-256.

¹¹⁸ ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., p. 117.

¹¹⁹ C. B. HEBERDEN, *Dante's Lyrical Metres: His Theory and Practice*, «The Modern Language Review», III (1908) 4, pp. 313-28.

¹²⁰ «Palma cum palma collata plausum facit». PLINIO, *Storia Naturale*, II, Torino, Einaudi, 1983, X, 46. «Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt». VIRGILIO, *Eneide* cit., a cura di E. Paratore, VI, 644.

¹²¹ Così Uguccione nelle *Derivationes*: «PLAUDO -is -si -sum, idest manus repercutere, manus ex letitia claudere et insimul iungere, manibus sonum facere, gaudere, et ponitur sepe pro iungere vel repercutere». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., II, p. 984.

¹²² ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., p. 117. Cfr. E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar Cantando* cit., pp. 75-76; 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. 313-344: 320-321.

¹²³ GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte de li rithimi volgari* cit., a cura di G. P. Capretini, pp. 101-102.

nella sezione dedicata alla ballata «osia cançone» (già questa assimilazione è degna d'interesse, vista la sua ricorrenza anche nel *De vulgari eloquentia*), benché si tratti delle pagine del *Trattato e arte de li rithimi volgari* «più fedeli al modello tempiano»,¹²⁵ Gidino impiega in modo proprio entrambi i termini *suono* e *canto*: «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».¹²⁶

Anche nel *Trattato* è così confermata la bivalenza *sonus-cantus* che, probabilmente ai fini della divulgazione e del più capillare volgarizzamento, è qui maggiormente illustrata rispetto ai coevi trattati latini.¹²⁷ Inoltre, compatibilmente con quanto affermato in *DVE* II VIII, 6,¹²⁸ è da notare che l'assimilazione della ballata al genere della *cantio extensa* è puramente etimologico: in vista della natura cantata (cioè, eseguita vocalmente) della ballata, essa è assimilata al più vasto genere della canzone. Allo stesso tempo, però, Gidino chiarisce che le ballate (oltre ad essere «compillade per amore venereo»)¹²⁹ sono cantate «secondo lo sòno e canto», ossia a partire dalla congiunzione di entrambe le modalità esecutive, ossia le parole cantate e i suoni non dotati di testo eseguiti con l'ausilio di strumenti musicali. Come conferma di questa lettura è possibile citare di nuovo l'*Epistola* petrarchesca al fratello Gherardo,¹³⁰ ma anche la novella VII dell'ultima giornata del *Decameron*, dove la fanciulla protagonista si confida con Minuccio d'Arezzo, «finissimo cantatore e sonatore»,¹³¹ il quale, a sua volta, si reca dall'«assai buon dicitore in rima» Mico da Siena per commissionar-

¹²⁴ Basti pensare al lessema *danza*, ricorrente in *Purg.* XXXI, 104 e in *Par.* VII, 7; XIII, 20. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997.

¹²⁵ G. MILAN, *Gidino da Sommacampagna e le forme della metrica trecentesca*, in *Gidino da Sommacampagna, Trattato e arte cit.*, a cura di G. P. Caprettini, p. 51.

¹²⁶ GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte cit.*, a cura di G. P. Caprettini, p. 101.

¹²⁷ G. MILAN, *Gidino da Sommacampagna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma, Treccani, 2000. Ne è in parte prova la dedica comune sia della *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo e del *Trattato e arte de li rithimi volgari* di Gidino a quell'«inclito ac strenuo domino» scaligero che, se per Antonio fu Alberto della Scala, per Gidino fu Antonio della Scala. In entrambi i casi, tuttavia, gli *explicites* contenenti le note ai dedicatari sono stati abrasati e, solo raramente, restituiti in epoche ben più tarde. G. P. MARCHI, *Intorno a Gidino di Sommacampagna*, in *Gidino di Sommacampagna, Trattato e arte cit.*, a cura di G. P. Caprettini, pp. 9-34: 27. Cfr. F. RIVA, *Nuovi documenti per Gidino di Sommacampagna*, «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere e arti», CXVIII (1969-70), pp. 327-329; G. P. CAPRETTINI, *Un retore che si fece poeta: Gidino da Sommacampagna e la costruzione dell'esempio metrico nel "Trattato e arte de li rithimi volgari"*, «Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», XXIV (1980) 1, pp. 5-32.

¹²⁸ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia cit.*, a cura di E. Fenzi, II VIII, 6, p. 202.

¹²⁹ GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte cit.*, a cura di G. P. Caprettini, p. 101.

¹³⁰ FRANCESCO PETRARCA, *Lettere disperse cit.*, a cura di A. Pancheri, ep. X, 3.

¹³¹ Si veda S. CARRAI, *Un musico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 39-46.

gli una ballata grande di tre strofi da intonare con «un suono soave e pietoso» da eseguire con una viella.¹³²

Inoltre, proprio a proposito del possibile accompagnamento *cum multis sonis* per i generi lirici destinati all'intonazione musicale, anche il *plausus* citato in *DVE* II III, 4 compare tra i *soni* necessari per l'intonazione della ballata, un genere, cioè, ben distante dalla *cantio extensa* (*DVE* II VIII, 6). Il significato di tale *sonus* potrebbe, per questa via, far diretto riferimento alla percussione (*repercussio*) ricordata da Uguccone da Pisa (*plausus* «idest manus repercutere»),¹³³ che non contempla in alcun modo la danza. La *ripercussio rithmorum* corrisponderebbe, in un certo senso, alla *mensura temporum* indispensabile per i *coreizatores*, che, stando a quanto scritto dall'Anonimo compilatore del *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, necessitavano dell'accompagnamento musicale di più *soni*.¹³⁴ Collazionando i pochi testimoni letterari con le coeve testimonianze iconografiche, è possibile comprendere la preponderante presenza degli strumenti percussivi all'interno di questa *multiplicitas sonorum*, testimoniata anche dagli affreschi di Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli (Sala Capitolare di Santa Maria Novella, 1365-1367),¹³⁵ ma anche dalla più antica *Allegoria del buon governo* realizzata da Ambrogio Lorenzetti nel 1337-1339 e conservata nel Palazzo Pubblico di Siena.¹³⁶

Se il *cantus* è riferito alle intonazioni musicali delle composizioni liriche, il *sonus* comprende anche il *plausus*, ossia la scansione del ritmo misurato che, come ho già

¹³² Boccaccio definisce questa ballata *canzonetta* e *canzone*, conformemente con quanto attestato dai trattati coevi riguardo al genere per musica spesso eseguito anche con l'ausilio dei *soni* privi di parole (in questo caso strumentali) ben diffusi anche negli anni danteschi. C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, «*Leutum meum bonum*» cit., p. 351.

¹³³ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., p. 984.

¹³⁴ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello* cit., pp. 79-80.

¹³⁵ S. ROMANO, *Andrea di Bonaiuto (o Bonaiuti o da Firenze)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Treccani, 1991. Cfr. F. K. B. TOKER, *Florence Cathedral: The Design Stage*, «The Art Bulletin», LX (1978) 2, pp. 214-231: 215-217.

¹³⁶ Il ciclo di affreschi fu commissionato dal consiglio de «li signori Nove difenditori et governatori», attivi a Siena dal 1287 al 1355. A. LISINI, *Il costituito del comune di Siena volgarizzato nel 1309-10*, I, Siena, Tipografia Sordomuti 1903, p. 29; W. M. BOWSKY, *A Medieval Italian Commune: Siena under the Nine, 1287-1355*, London, University of California Press, 1981, pp. 23-84. E. CASTELNUOVO, *Ambrogio Lorenzetti. Il buon governo*, Milano, Mondadori, 2002. 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 danza costituisce uno degli effetti dilettevoli al buon governo: «Per questo con trionfo a llui si danno / censi, tributi e signorie di terre, / per questo senza guerre / seguita poi ogni civile effetto / utile, necessario e diletto». F. BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, in E. CASTELNUOVO, *Ambrogio Lorenzetti* cit., pp. 281-391: 385.

avuto modo di segnalare, accompagna la danza senza però sostituirla la funzione. I *plausores* sarebbero, dunque, i suonatori di tamburello o di simile strumento percussivo. Come dichiarato in *DVE* II III, 4, tali strumentisti sono completamente estranei alla dottrina della canzone, che, nella materia più estesa, sviluppava uno stile ben più elevato e una ritmica più complessa per la quale non era né conveniente né necessaria la *percussio* strumentale.¹³⁷



Figure 1-2 (da sinistra a destra): ANDREA DI BONAIUTO, Cappellone degli Spagnoli, 1365-1367; AMBROGIO LORENZETTI, *Allegoria del buon governo*, Palazzo Pubblico di Siena, 1337-1339.

All'interno dei due cicli di affreschi sono pienamente percepibili i vari livelli di fruizione del testo poetico: il *plausor* canta e percuote un tamburello,¹³⁸ i *coreizatores*

¹³⁷ «Cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II III, 4, p. 158. Benché si tratti di una silloge di qualche decennio più tarda, credo che le ballate del codice Rossi 215 aiutino a comprendere la natura «ritmata» attraverso strumenti del modello che già ho definito *cantio brevis*, evidentemente discostata dal modello esteso della *cantio*. All'interno delle cinque ballate del codice, in accordo con le indicazioni del *Capitulum*, prevale la *divisio duodenaria*, con un solo caso di *novenaria* proprio in relazione alla ballata piccola *Amor mi fa cantar a la francescha*, nella quale, come dagli studi di Pirrotta e Sucato, il canto «a la francescha» indicherebbe, oltre al nome della donna desiderata, anche questa frequentissima divisione diffusa sia in area gallica (in *tempus perfectum* e *prolatio maior*), sia in area italica. N. PIRROTTA, *Il Codice Rossi 215* cit., p. 56; T. SUCATO, *Il Codice Rossiano 215* cit., p. 13. A tal proposito, la natura melodica e ritmica di due delle cinque ballate del codice rossiano 215 (*Amor mi fa cantar e Per tropo fede*) ha permesso a Tiziana Sucato di supporre una loro esecuzione cantata e danzata, discostata, probabilmente, dalla ricezione cantata delle tre restanti ballate (riconducibili al modello dei *soni sive sonetti*), molto più articolate dal punto di vista melodico. Cfr. J. HAAR, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, London, University of California Press, 1986, p. 25.

¹³⁸ La sovrapposizione dei ruoli all'interno della coreutica medievale non è una novità; spesso erano gli stessi danzatori a cantare il testo della ballata eseguita come *carola*. M. SAHLIN, *Étude sur la carole médiévale: l'origine du mot et ses rapports avec l'église*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1940, pp. 7-16. Cfr. R. MULLALLY, *Cançon de Carole*, «Acta musicologica», LVIII (1986) 2, pp. 224-231: 224-225;

ballano in tondo¹³⁹ e altri musicisti suonano strumenti a fiato e ad arco (in Andrea di Bonaiuto, una cornamusa e una viella), rispecchiando anche il ventaglio dei *soni* descritti anche da Giovanni Boccaccio nel *Decameron*,¹⁴⁰ ben prima, cioè, del vero divorzio tra musica e poesia diffuso a partire dal periodo di compilazione delle *Prose* di Pietro Bembo.¹⁴¹

3. *Cantio extensa e cantio brevis*, cantica e canto: il *cantus* come forma dell'*actio poetica sine* «soni modulatione»

Dallo studio dei testimoni teorici dei primi decenni del secolo XIV emerge una ben precisa categorizzazione dei modelli lirici afferenti al macro-genere della *cantio*, accolta *in primis* da Dante in *DVE* II VIII, 6 e, solo più tardi,¹⁴² da Antonio da Tem-

J. STEVENS, *Courtly dance-song: carole and rondeau*, in ID., *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 163-170.

¹³⁹ La danza in tondo riveste un'importanza particolare all'interno della *Commedia*. A partire, infatti, dalla rota del Sole il moto celeste diviene movimento umano e, soprattutto nella danza dei Sapienti, la *concordia omnium* trova perfetta rispondenza in una struttura coreutica ordinata e circolare, che riassume le ampie teorizzazioni teologiche e scientifiche, morali e letterarie. N. CATELLI, *Coreografie paradisiache* cit., 120. Nella chiosa di Vincenzo Borghini (ms. Firenze, Bibl. Moreniana, ms. Bigazzi 42, f. 191v) si riscontra una specificazione riguardo all'*usus ballatarum*, per cui la voce che guida il canto «dice la prima stanza ferma». Cfr. G. MURESU, *Le "corone" della vera sapienza («Paradiso» X)*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», XLIV (2002) 2, pp. 281-322; V. PLACELLA, *canto X*, in *Lectura Dantis Neapolitana, III: «Paradiso»*, a cura di P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 207-236. La stessa terminologia utilizzata per indicare il ballo in tondo, *carola*, *carolar* e derivati, era probabilmente impiegata anche per indicare, con un solo iperonimo, anche il testo poetico della ballata cantata e danzata in tondo. M. A. CAVALLO, *Carola*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970; R. MULLALLY, *Carole [Carol]*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992. Per l'origine francese della terminologia in oggetto (secoli XII-XIV), si vedano: R. MULLALLY, *Dance Terminology in the Works of Machaut and Froissart*, «Medium Aevium», LIX (1990), pp. 248-259.

¹⁴⁰ A. M. MONTEROSSO VACCHELLI, *Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, a cura di A. Ziino, IV, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1978, pp. 315-344. Cfr. G. D'AGOSTINO, *Le ballate del Decameron: note integrative di analisi metrica e stilistica*, «Studi sul Boccaccio», XXIV (1996), pp. 123-180.

¹⁴¹ A tal proposito, rimando a § I, 1 e all'interpretazione della *vesta* del sonetto a Lippo *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*. Cfr. G. GORNI, *Lippo amico* cit., pp. 71-98: 83. Riprenderò la questione nelle pagine successive.

¹⁴² «Ballates et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 6, p. 202. Oltre a rimandare al commento dello stesso Fenzi, risulta indispensabile ricordare l'ipotesi di Contini, che vide nel passo in oggetto una dichiarazione di generalità nei confronti del modello della canzone, che, in questo caso, comprende anche la ballata e il sonetto. G. CONTINI, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 124. Cfr. G. GORNI, *Le forme primarie* cit., p. 456.

po nella *Summa Artis rithimici vulgaris dictaminis* e da Gidino di Sommacampagna nel *Trattato e arte de li rithimi volgari*.¹⁴³

Secondo tutti e tre gli autori al più vasto genere della *cantio* appartiene la ballata, cantata o suonata (letteralmente, ballata o *sono* a seconda delle destinazione musicale e a seconda dei *tempora* impiegati) e la *cantio extensa*, ossia un'estensione del modello ballatistico (*idest cantio brevis*).¹⁴⁴ Benché la differenza tra i due modelli (già riconosciuta da Ludovico Antonio Muratori)¹⁴⁵ vada ben oltre la mera dimensione materiale delle composizioni, nel *De vulgari eloquentia*, così come nella *Summa* di Antonio da Tempo e nel volgarizzamento di Gidino, essa è assolutamente minimizzata.¹⁴⁶ Nel trattato dantesco, ad esempio, le uniche differenze tra la *cantio* «tragica coniugatio»¹⁴⁷ e la ballata dipendono dalla necessità o meno dei *plausores* (gli strumentisti che scandiscono le *divisiones* temporali grazie alla percussione di un tamburello)¹⁴⁸ e dalla struttura più breve a *refrain* che, differentemente da quanto si potreb-

¹⁴³ «Ad quod sciendum est, quod cantiones extensae dicuntur ad doctrinam ballatarum, de quibus est dictum supra, quae ballatae etiam cantiones vulgariter appellantur, et sic possunt appellari largo modo sumpto vocabulo». ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici* cit., p. 128. Per quanto riguarda Gidino è sufficiente rimandare all'*incipit* del capitolo dedicato alla ballata: «Comincia lo trattato dele ballate osia dele cançone». GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte* cit., a cura di G. P. Caprettini, p. 101. Cfr. G. CAPOVILLA, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento* III, Atti del 3 Congresso Internazionale «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana, 1987, pp. 107-147.

¹⁴⁴ Come possibile spiegazione per l'attributo *extensa*, Marigo ritiene che la *cantio* derivi dal verso che unisce la seconda mutazione alla volta della ballata. Secondo Pazzaglia, questo potrebbe spiegare l'assimilazione ballata-canzone in Francesco da Barberino e in Antonio da Tempo. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di A. Marigo; M. PAZZAGLIA, *Concatenatio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Si vedano anche G. NENCIONI, *Dante e la retorica* cit., pp. 91-112 e DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* I. *Introduzione e testo*, a cura di P. V. Mengaldo, Padova, Antenore, 1968, pp. XXXIX-XLI.

¹⁴⁵ L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, II, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1821, p. 36.

¹⁴⁶ A tal proposito, riporto la sezione del *Trattato* di Gidino di Sommacampagna: «Le ballate o sia cançone per la più parte sono compillade per amore venereo; benché algune ballate o sia cançone alguna fiada sono compillade con parole morale e notabele. E queste ballate o sia cançone sono cantate dale persone, secondo lo sòno e canto dato da quelle. Et in quanto elle sono cantate, elle sono appellate cançone: et eciandeo a lo sòno et alo canto dele dicte ballate osia cançone le persone ballano e dançano, e perché a lo canto de loro le persone ballano, elle sono appellate ballate». GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte* cit., pp. 101-102. Cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., p. 117. Per quanto riguarda DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 6, p. 202 e l'uso generico di *canto* e di *canzone* si veda anche BRUNETTO LATINI, *Rettorica* cit., a cura di F. Maggini, pp. 147-148.

¹⁴⁷ «Quod autem dicimus 'tragica coniugatio' est quia, cum comice fiat hec coniugatio, cantilenam vocamus per diminutionem: de qua in quarto huius tractare intendimus». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, p. 204.

¹⁴⁸ Per tutta la dimostrazione dedicata allo studio dei *plausores*, si vedano i § I.3 e III.2.

be immaginare, non è considerata un tratto di distinzione tra i due modelli formali. Similmente ad Antonio da Tempo, anche Dante unisce sotto il medesimo iperonimo *cantio* tipologie ben diverse di *constructio verborum armonizatorum* tra loro disgiunte dalla prolissità della materia, dalla forma ritornellata e anche dalla diversa destinazione musicale (ballate «indigent enim plausoribus», *DVE* II III, 6).

Tuttavia, anche il concetto stesso di *cantio extensa* (già contenuto nel multicomprendivo modello della *cantio*) si presta a molteplici riletture in base all'effettiva struttura che l'autore voglia associarle. La «prolixiores materia» tipica di questi componimenti rispetto alla ballata è, infatti, molto flessibile:

Partes namque cantionum extensarum aliquando sunt prolixiores quam aliae magnae supradictae in triplo, aliquando in quadrupli, et plus secundum libitum dicentium et rithimantium et earum materiam.¹⁴⁹

Concorde è anche Gidino nel volgarizzamento del medesimo passo della *Summa*: «e posse fare le dicte canzone destese de molte e de poche stancie», in base «al bene piaxere de l'omo».¹⁵⁰ Il carattere discrezionale dipende, dunque, solamente dalla volontà di realizzare componimenti più o meno estesi, con l'unica norma che prevede di mantenere inalterati la *regula* e l'*ordo* della prima strofe anche nel resto del componimento.¹⁵¹ Proprio dalla necessità di estendere la materia, secondo Antonio da Tempo, deriva la *cantio extensa*, un genere lirico ben preciso ricondotto «ad doctrinam ballatarum».¹⁵² Una tale *extensio* poetica è testimoniata, oltre che dalla *Summa* di Antonio da Tempo e al volgarizzamento di Gidino di Sommacampagna, anche dai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, dove diversi sono i riferimenti alla «canzoni distese» di Dante e Guido Cavalcanti. Non è invece possibile riscontrare la

¹⁴⁹ ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., p. 128.

¹⁵⁰ GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte* cit., p. 117.

¹⁵¹ «Et notandum, quod regula incepta in prima parte debet servari eodem modo in aliis partibus cantionis extensae, id est ut una pars habeat tot versus et syllabas quot alia». ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., p. 129. «E nota che tutte le stancie dela canzone destesa debbono seguire e servare la regola e l'ordeno dela prima stancia; ma le consonancie deli versi dele dicte stancie debbono essere differenciade l'una da l'altra. E çaschaduna dele stancie dela canzone destesa dee essere de tanti versi e de tante sillabe l'una quanto l'altra». GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte* cit., p. 118. A proposito delle generiche precisazioni riguardo alla canzone «estesa», un modello che risulterebbe anche inattuale didatticamente, si veda G. GORNI, *Le forme primarie* cit., pp. 440-472. Per quanto riguarda, invece, il rapporto della *cantio extensa* in relazione agli altri generi, si veda G. CAPOVILLA, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica», IV (1968), pp. 109-146: 124-126.

¹⁵² ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., p. 128.

medesima dicitura (accolta, più tardi, anche da Antonio da Ferrara)¹⁵³ in Dante Alighieri.

Il problema relativo a una simile discrepanza tassonomica non credo possa risolversi con la sola evocazione delle possibili influenze del *De vulgari eloquentia* sui trattatisti coevi. È pur vero che il trattato dantesco ebbe una diffusione limitata (basti pensare alla *Commedia*, citata letteralmente nei *Documenti d'Amore* e nella *Summa*)¹⁵⁴ e che molto probabilmente né Antonio da Tempo né Francesco da Barberino lo conoscessero.¹⁵⁵ Per questa via, la differenza nell'adozione del lessico tra il trattato dantesco e la produzione teorica coeva mette nuovamente in luce lo spirito innovativo di Dante. Egli, infatti, non solo non accoglie l'aggettivo *extensa*, ma attribuisce alla stessa *cantio* un alone di superiorità formale che prescinde dalla struttura della ballata. Differentemente, cioè, dalla più tarda *Summa artis rithimici*, nel *De vulgari eloquentia* non troviamo alcuna distinzione tra il "macro-genere" della *cantio* e l'effettiva struttura metrica ad esso appartenente: *cantio* è l'iperonimo entro cui far rientrare i generi lirici volgari (canzone in senso proprio, ballata e *sonitus*), ma è anche il genere

¹⁵³ Antonio da Ferrara (Antonio Beccari) accoglie la terminologia adottata da Antonio da Tempo e da Gidino di Sommacampagna: «Canzon distesa, senza far ritorno per l'universo tuo camin prenderai». A. BECCARI, *Rime*, a cura di L. Bellucci, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1967, pp. 37-38. Cfr. M. MARTI, *Beccari, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1970; GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte cit.*, p. 117, nota 1.

¹⁵⁴ Basti pensare alla menzione dantesca nella sezione della *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* dedicata al sirventese (LVIII, 14-19). G. CAPOVILLA, *I primi trattati cit.*, pp. 124-6.

¹⁵⁵ Dopo Giusto Grion, editore della *Summa* nel 1869, tutta la critica ha acconsentito all'ipotesi dell'ignoranza da parte di Antonio da Tempo dell'opera dantesca. ANTONIO DA TEMPO, *Delle rime volgari cit.*, a cura di G. Grion, Bologna, p. 14; G. CAPOVILLA, *I primi trattati cit.*, pp. 122-3. Solamente Brugnolo e Verlato hanno ipotizzato che la *novitas* alla quale si appellarono sia Dante, sia Antonio da Tempo potrebbe essere intesa come indizio per dimostrare la tesi opposta: «mentre in Dante agisce fin dall'esordio la forte e cosciente carica innovatrice propria dell'intero trattato, imperniata sul confronto (anche filosofico e sociolinguistico) tra latino e volgare, al contrario in Antonio, come vedremo, il topos riguarda un ambito concettuale più circoscritto». F. BRUGNOLO, Z. L. VERLATO, *Antonio da Tempo e la 'lingua tusca'*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*. Atti del Convegno di Monselice-Padova, 7-8 maggio 2004, a cura di F. Brugnolo e Z. L. Verlato, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 257-300: 263. Cfr. N. CANNATA SALAMONE, *Dal "ritmo" al "canzoniere": note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)*, «Critica del testo», IV (2001) 2, pp. 397-429. Riguardo, inoltre, al rapporto di Antonio da Tempo con i trattati precedenti (soprattutto in vista della mancata consocenza del *De vulgari eloquentia* e delle numerose questioni riguardo alla lingua toscana), si vedano F. BRUGNOLO, Z. L. VERLATO, *Antonio da Tempo cit.*, pp. 257-300. Cfr. P. STOPPELLI, *Antonio da Tempo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1987; M. MOTOLESE, *Appunti su lingua poetica e prima esegesi della "Commedia"*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. Della Valle e P. Trifone, Roma, Salerno, 2007, pp. 401-418. Infine, riguardo alla conoscenza del *De vulgari eloquentia* da parte di Francesco da Barberino, si vedano: A. MARIGO, *Introduzione*, in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia cit.*, a cura di A. Marigo, p. CXXXV; P. G. RICCI, P. V. MENGALDO, *De vulgari eloquentia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

specifico della lirica italiana prediletto dallo stesso Dante. Agli antipodi di quanto sostiene Antonio da Tempo, non è la canzone ad essere un'*extensio* della ballata, ma è la ballata stessa a costituire il miglior esempio di *reductio* della *cantio*, intesa non solo come «actio completa», ma anche come «tragica coniugatio». Basti rinviare a DVE II III, 5-6:

Cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant. Preterea: illa videntur nobiliora esse que conditori suo magis honoris afferunt; sed cantiones magis deferunt suis conditoribus quam ballate: igitur nobiliores sunt, et per consequens modus earum nobilissimus aliorum.

Inoltre, la superiorità della canzone sui *genera minora* della ballata e del *sonitus* è manifesta anche nel lessico utilizzato per identificare il genere di ciascun componimento, sia che si tratti di testi extravaganti, sia che si tratti di componimenti raccolti in canzonieri o che facciano parte di un progetto poetico complesso e ben articolato, come nel caso della *Vita Nova* e, soprattutto, nel caso della *Commedia*. Il preciso valore estetico del lemmario attinente all'*ars cantus* e all'*ars cantionis* emerge, infatti, anche dai vocaboli scelti per identificare la *forma tractatus* della *Commedia*. In vista, cioè, della flessibilità del *genus cantionum*, la sostituzione del lemma *cantica* con *canzon* (*Inf.* XX, 3)¹⁵⁶ potrebbe valere molto più di un semplice scambio tra vocaboli sinonimici.¹⁵⁷ Come nota Lino Pertile i due termini risultano pienamente intercambiabili solamente nel poema dantesco e i commentatori, che non percepiscono nemmeno la possibile concorrenza tra le due diciture, non usano mai *canzone* per designare una delle tre cantiche.¹⁵⁸ Si diffondono, piuttosto, vocaboli più tradizionali, *canto*, *libro* o, al contrario, si fa strada l'uso di indicarne le sezioni con *prima*, *seconda* e *terza comedia*,¹⁵⁹ indici evidenti di una confusione ben diffusa, scaturita dalla

¹⁵⁶ «Di nova pena mi conven far versi / e dar materia al ventesimo canto / della prima canzon, ch'è de' sommersi». DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* cit., a cura di G. Vandelli, p. 158.

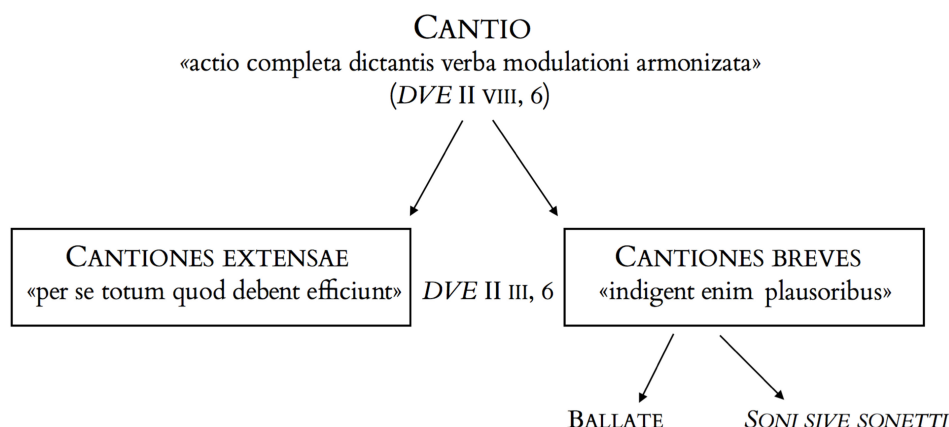
¹⁵⁷ In relazione al titolo del poema, problematico anche in vista dell'autenticità o meno dell'*Epistola XIII* a Cangrande, rimando a: M. TAVONI, *Il titolo della "Commedia" di Dante*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», 1 (1998), pp. 9-34; C. VILLA, «*Comoedia: laus in Canticis dicta*». *Schede per Dante: Paradiso XXV, 1 e Inferno XVIII*, in «Rivista di studi danteschi», 1 (2001), pp. 316-31; A. CASADEI, *Il titolo della "Commedia" e l'Epistola a Cangrande*, in «Allegoria», 60 (2009), pp. 167-81.

¹⁵⁸ L. PERTILE, *Cantica nella tradizione medievale* cit., 389-90. Cfr. L. PERTILE, «*canto*», «*Cantica*», «*Comedia*» cit., pp. 105-23 e Z. G. BARANSKI, *The poetics of meter* cit., pp. 3-41.

¹⁵⁹ A tal proposito, è indispensabile citare Luca Carlo Rossi, che rivifica gli studi dedicati all'analisi del titolo del poema dantesco: «l'uso di *Commedia* come sinonimo di *cantica* non va liquidato come mero reperto teratologico, ma ha qualche rilevanza perché accettato senza sussulti o ripulse anche da parte di chi usava le denominazioni corrette, e risulta diffuso anche oltre l'ambito dei

novità del vocabolario dantesco e dalla singolarità del suo «esperimento» poetico,¹⁶⁰ tanto innovativo quanto difficilmente inquadrabile tra i generi letterari convenzionali.¹⁶¹

Se, infatti, il genere multicomprendivo della *cantio* si suddivide primariamente in due strutture formali a seconda della brevità (*cantio extensa* e *cantio brevis*) e, solo in secondo luogo, a seconda dell'elaborazione musicale (ballate e *soni sive sonetti*, solo per il *genus brevis*), è possibile che Dante abbia assimilato anche la prima divisione della *Commedia* alla struttura della *cantio extensa*.



Seguendo l'ipotesi di Pietro Beltrami, il poema dantesco non solo propone una «forma chiusa»,¹⁶² ma anche un'analogia con lo schema della canzone.¹⁶³

manoscritti danteschi e dei commenti». L. C. ROSSI, *Dante in un commento trecentesco alle Epistole di Seneca*, in *Il ritorno dei classici nell'Umanesimo. Studi in onore di Gianvito Resta*, a cura di G. Albanese, C. Ciociola, M. Cortesi, C. Villa, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 513-530: 521. Si tratta di una confusione lessicale non indifferente, nella quale cade anche lo stesso Boccaccio, come attestano i mss. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1035 e Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano L VI 213. G. PADOAN, *Introduzione*, in Giovanni Boccaccio, *Rime*, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, V/I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 150-52.

¹⁶⁰ L. C. ROSSI, *Dante in un commento cit.*, pp. 521-527.

¹⁶¹ A tal proposito, si vedano B. CROCE, *La struttura della Commedia*, in *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, pp. 61-71; L. RUSSO, *Genesi e unità della "Commedia"*, in *Ritratti e disegni storici su Dante e sul Due e Trecento*, Bari, Laterza, 1951, pp. 257-263; C. PAOLAZZI, *Nozione di "Comedia" cit.*, pp. 87-186; E. PASQUINI, *Riflessioni sulla genesi della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della "Commedia"*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 15-36. Cito anche l'ormai storico saggio di Lipparini: «la più alta lode che si può fare alla Divina Commedia è dire che essa è essenzialmente un canto». G. LIPPARINI, *Il canto II del Purgatorio cit.*, p. 243.

¹⁶² Per forma chiusa intende un modello «in cui l'assunzione di uno schema implica un impegno abbastanza rigoroso sulla lunghezza complessiva dell'opera». P. G. BELTRAMI, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini, 1981, p. 16.

Come il *Fiore* è frutto della moltiplicazione del modello versificatorio del sonetto,¹⁶⁴ la *Commedia* (suddivisa in tra *canzoni*) è debitrice del modello della *cantio extensa*. Nello specifico caso, dunque, essa sarebbe figlia di una triplice applicazione del modello prediletto nel *De vulgari eloquentia*: una *cantio* corrispondente a ciascuna *cantica*. È di nuovo motivata, per questa via, l'analogia canto-strofe confermata anche dalle indagini di Maria Clotilde Camboni: tra i canti della *Commedia*, benché non siano del tutto verificati i «collegamenti retorici» tra le stanze di molte canzoni (prevalentemente per *coblas capcaudadas* o *coblas capfinidas*),¹⁶⁵ numerosi sono i casi di ripetizione di parola in posizione iniziale e finale di unità metrica.¹⁶⁶ Queste occorrenze ripetute si sommano poi ad alcuni casi di ripetizione fonetica tra la rima conclusiva di un canto e la rima d'esordio del successivo, esempi di ricerca eufonica che arricchiscono la casistica delle assonanze del poema.¹⁶⁷ Si tratta, cioè, di una rielaborazione del modello per *coblas capfinidas* applicato al più ampio sistema metrico-ritmico della *Commedia* e dell'assimilazione di ciascuna *cantica* a una delle *cantiones*

¹⁶³ P. G. BELTRAMI, *Metrica, Poetica* cit. Si veda anche M. C. CAMBONI, *L'apertura e la chiusura dei canti*, in EAD., *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, ETS, 2011, pp. 117-133; 119.

¹⁶⁴ Secondo la definizione di Biadene, nel *Fiore* il sonetto è utilizzato come strofe. L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, Roma, Loescher, 1889. Cfr. G. CONTINI, *Introduzione a Dante Alighieri, Opere minori: Il Fiore*, Napoli, Ricciardi, 1995; G. GORNI, *Dante: storia di un visionario* cit., p. 56.

¹⁶⁵ Camboni ha considerato, tra le forme di collegamento, anche le assonanze «significative», ossia quelle comprese tra le prime due rime e le ultime due di ogni canto. Tuttavia, né lo studio della rima, né l'analisi della assonanze significative ha dimostrato l'uso di ripetizioni di materiale fonico tra la fine di un canto e l'inizio del successivo. M. C. CAMBONI, *L'apertura e la chiusura* cit., pp. 121-2. Cfr. L. BIADENE, *Il collegamento delle stanze mediante la rima nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1885.

¹⁶⁶ Resta in parte verificata l'ipotesi di un *continuum* fonico tra la fine e gli inizi dei canti della *Commedia*. Emblematico, a tal proposito, è lo studio del passaggio tra *Par. XXXII* e *Par. XXXIII*: «non c'è, forse, in tutta la *Commedia*, una continuità fra canto e canto più assoluta di quella che unisce gli ultimi due canti del *Paradiso*». G. DI PINO, *Pause e intercantanti nella "Divina Commedia" e altri studi*, Bari, Adriatica, 1982, p. 37; M. C. CAMBONI, *L'apertura e la chiusura* cit., pp. 132-133. Cfr. R. Farsani, *Gli inizi e i finali di canto nella "Divina Commedia"*, «Studi e problemi di critica testuale», XLIII (1991), pp. 5-47.

¹⁶⁷ «Quando si interrompe la catena delle assonanze fra canti contigui, subentra nuovamente la ripetizione di una parola, come nel passaggio fra i canti XIV e XV, dove si ripete la parola *marigini*. Vi sono anche casi di ripetizione di parola in formula attenuata, come tra *Inf. XX* e *Inf. XXI*. M. C. Camboni, *op. cit.*, 2011, p. 126. Cfr. L. BLASUCCI, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, «La parola del testo», IV (2000), pp. 17-46; P. BOYDE, *Tropi*, in ID., *Retorica e stile nella lirica di Dante*, trad. it. a cura di C. Calenda, Napoli, Liguori, 1979, pp. 151-202.

extensae descritte anche da Francesco da Barberino e da Antonio da Tempo (corrispondenti, come già segnalato, alla *cantio* dantesca).¹⁶⁸

La plausibilissima ipotesi è inoltre pienamente compatibile con la tesi di Luigi Blasucci sulla natura del canto come unità testuale della *Commedia*,¹⁶⁹ ma anche con gli studi di Mario Fubini e di Gianfranco Contini.¹⁷⁰ Secondo questa tesi, l'*explicit* di ciascun canto sarebbe collegato all'*incipit* della successiva unità testuale proprio attraverso modelli ritmici che lasciano trasparire la ricerca armonica ed eufonica nella *constructio* del verso; a questi si aggiungono poi anche altri dispositivi, come l'utilizzo di un prologo ad inizio canto, di sezioni in discorso diretto o l'impiego di *incipit* neutri semanticamente, ma connotati attraverso una precisa applicazione degli stessi modelli rimici.¹⁷¹

Si tratta, dunque, di una completa revisione della tradizionale interpretazione della *forma tractatus* della *Commedia* attraverso lo studio della tradizione esegetica successiva, soprattutto nei numerosi casi di ambiguità semantica del vocabolario tecnico adottato e risemantizzato da Dante. Basti pensare al lessico *comedia-cantica* studiato da Luca Carlo Rossi (diffuso in commentari provenienti da aree geografiche senza apparenti contatti) che dimostra una ben precisa connotazione dell'eguale valore strutturale di ciascuna delle tre maggiori sezioni della *Commedia* durante la prima stagione esegetica del poema. Questi commenti, nei quali compare la dicitura *prima, seconda e terza comedia*, sono inoltre appartenenti a periodi ben distinti (dal

¹⁶⁸ Riguardo alle *Glosse metriche* di Francesco da Barberino, si vedano M. GILARDI ZANONE, *In margine alle chiose dei «Documenti d'Amore» di Francesco da Barberino*, in *Studi testuali*, Alessandria, dell'Orso, 1984, pp. 65-81; 68; M. C. CAMBONI, *Il sonetto delle Origini e le «glosse metriche» di Francesco da Barberino*, «Studi di filologia italiana», LXVI (2008), pp. 13-34.

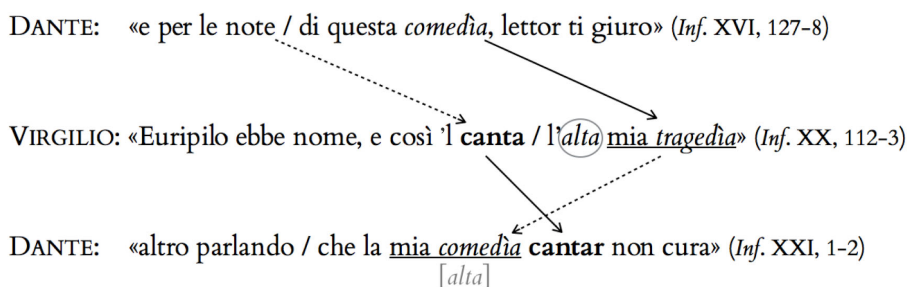
¹⁶⁹ L. BLASUCCI, *Sul canto come unità testuale*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Longo, Ravenna, 2003, pp. 22-38.

¹⁷⁰ «Entro quali confini sia legittima la tradizione esegetica che ipostatizza i canti singoli della *Commedia*, sarebbe scarsa discrezione determinare proprio in questa sede. Basti bene in generale la certa opportunità didattica». G. CONTINI, *Sul XX dell'«Inferno»*, in ID., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 159. Lo scetticismo di Contini, apparentemente vinto lungo l'analisi di *Inf.* XXX, si ripresenta nella *lectura* di *Par.* XXVIII. G. CONTINI, *Un esempio di poesia dantesca. Il canto XXVIII del «Paradiso»*, in ID., *Un'idea di Dante cit.*, p. 191. Più deciso è l'approccio di Fubini al canto come unità autonoma: «Non a personaggi singoli o a singoli episodi rivolgiamo perciò l'attenzione, ma al canto tutto, alla sua propria fisionomia, poiché, non si deve dimenticare, l'entità «canto» non è un'ipostasi arbitraria, un'invenzione di comodo ad uso didattico degli illustratori del poema, bensì, e questo dovrebbe essere ovvio, opera di Dante, il quale come pensa per terzine, pensa e costruisce per canti». M. FUBINI, *Di alcune interpretazioni del canto XXVIII dell'«Inferno»*, in ID., *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 81-82.

¹⁷¹ L. BLASUCCI, *Sul canto come unità cit.*, pp. 32-8. Cfr. M. BARCHIESI, *Arte del Prologo e arte della Transizione*, «Studi Danteschi», XLIV (1967), pp. 114-189; G. GORNI, *La teoria del cominciamento*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Le Monnier, 1981, pp. 143-182.

più antico commentario laneo fino a Cristoforo Landino) e dovettero essere diffusi in tutta Italia, dal Settentrione, alla Toscana, fino a Napoli.¹⁷² Nei testimoni elencati nel *dossier* Rossi, comprese le glosse alle *Tragedie* di Seneca¹⁷³ e all'*Ars amandi* ovidiana volgarizzata del Magliabechiano II. II 31 I,¹⁷⁴ la preferenza che i commentatori manifestano per *comedia* è indice della profonda comprensione del lessico innovativo dantesco, focalizzato, tuttavia, sul suo significato prettamente tassonomico: adottare ripetutamente il lemma “commedia” per ciascuna delle tre sezioni del poema significa sia riconoscere la ponderata tripartizione dell’opera, sia aver compreso la rivoluzione dei generi operata da Dante.

La comprensione dell’innovativo lessico per la *forma tractatus*, in relazione anche all’effettiva struttura metrica di ciascuna cantica, è inoltre facilitata dal raffronto con le parole di Virgilio in *Inf.* XX, 112-3, collazionate con i dialoghi danteschi di *Inf.* XVI, 127-8 e *Inf.* XXI, 1-2:



Nella tacita definizione di *comedia quae incipit ab asperitate* riecheggiata dall’Anonimo Fiorentino¹⁷⁵ si cela una ben chiara contiguità tra le due citazioni di genere, rimarcate sia dall’aggettivo *mia*, sia dall’effettiva compresenza del verbo *can-*

¹⁷² L. C. ROSSI, *Dante in un commento* cit., pp. 521-527.

¹⁷³ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 31, I. L. C. ROSSI, *Dante in un commento* cit., p. 526. Cfr. G. C. ALESSIO, *La “Comedia” nel margine dei classici*, in *Studi di filologia medievale offerti a D’Arco Silvio Avalle*, a cura di G. C. Alessio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 3-25: 16.

¹⁷⁴ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. II. II. 31 I. Cfr. V. LIPPI BIGAZZI, *I volgarizzamenti trecenteschi dell’Ars amandi e dei Remedia amoris*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987, p. 748. Nel *dossier* Rossi è aggiunto anche un Catalogo di biblioteca napoletano del sec. XV.

¹⁷⁵ «Una differenza ha fra l’altre dalla tragedia: quella comincia da prosperità di signori o di gran fatti, et finisce in avversità et in miserie: questa in contrario, ch’è viene, da miserie, in prosperità seguendo». P. FANFANI, *Commento alla Divina Commedia d’Anonimo Fiorentino* cit., ad loc. Nell’incipit *ab asperitate* della *Commedia* dantesca, è ancor più evidente l’impatto sonoro (eufonico) delle rime e dell’aggettivazione riferite alla selva *aspra* e *forte*. C. VILLA, *Minerva e il riso* cit., p. 202.

tare variamente coniugato.¹⁷⁶ Per quanto riguarda, cioè, la commedia come genere letterario in contrasto con la tragedia e comprensivo della satira,¹⁷⁷ ben chiara è la posizione sincretica dantesca, anche agli occhi degli esegeti successivi: Guido da Pisa nella *Declaratio super Comediam Dantis* e Bosone da Gubbio nel *Capitolo sopra la Commedia* scrivono di «alta comedia» (rapportata all'«alta tragedia» virgiliana), così come si ritrova anche nell'adespoto sonetto sopra la *Commedia* edito da Roediger.¹⁷⁸

Si tratta, tuttavia, di *loci* nei quali Dante riassume i caratteri peculiarmente innovativi del genere lirico utilizzato per il Poema, dove sono presenti puntuali riferimenti al lessico lirico-musicale studiato nel capitolo precedente, sia per quanto riguarda la giustapposizione di *note* alla *comedia*, sia per la contrapposizione di *parlando* con *cantar*. La grande coerenza che Dante dimostra nella scelta dei vocaboli (per cui il parlato è sempre inferiore al cantato) si riflette direttamente anche sul lemma utilizzato per indicare l'intera opera o il genere al quale afferisce, con l'unica eccezione, forse, di *Mon.* I XII, 6:

Hoc viso, iterum manifestum esse potest quod hec libertas sive principium hoc totius nostre libertatis est maximum donum humane nature a Deo collatum – sicut in *Paradiso* Comedie iam dixi – quia per ipsum hic felicitamur ut homines, per ipsum alibi felicitamur ut dii.¹⁷⁹

Il preciso riferimento a *Par.* V, 19–24 si dimostra fallace o almeno problematico non appena si considera *Comedie* valido anche per la terza cantica,¹⁸⁰ identificata come «poema sacro» in *Par.* XXV, 1: la forma originale dell'inciso, già accolta nella variante trascritta da Pier Giorgio Ricci al livello archetipico dello *stemma codicum* e

¹⁷⁶ Riguardo al rapporto tra *Inf.* XX, 112–3 e *Inf.* XXI, 1–2, si veda A. CASADEI, *Il titolo della "Commedia"* cit., p. 168. Cfr. C. PAOLAZZI, *Nozione di "Comedia" e tradizione retorica* cit., pp. 87–186.

¹⁷⁷ M. TAVONI, *Il titolo della "Commedia"* cit., pp. 9–34. Cfr. C. PAOLAZZI, *Dante e la «Comedia» nel Trecento*, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 81–110; Z. G. BARANSKI, *Dante e la tradizione comica latina*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di A. A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 225–245: 228.

¹⁷⁸ «Per cammin divino et per l'umano, / m'induce che de l'alta Comedia». Guido da Pisa, *Proemio*, in *Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di F. Mazzoni, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1970, v. 7. «Però che sia più fructo et più dilecto / a quei che ssi dilectan di sàvere / de l'alta comedia vero 'ntelletto» e, riguardo ai *Sonetti anonimi*, «Quivi començia l'alta Comedia / de quel Dante Aldichereo de Fiorença». F. ROEDRIGER, *Dichiarazione poetica dell'Inferno dantesco di frate Guido da Pisa, «Il Propugnatore»*, I (1888) 1, pp. 62–92, 326–95: 376–84, 356–7.

¹⁷⁹ DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di P. Shaw, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 355.

¹⁸⁰ Si vedano il commento in DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di P. Chiesa e A. Tabarroni, Roma, Salerno, 2013, p. 50 e R. HOLLANDER, «Al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Paradiso*, XXV.2), «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», 1997.

rivendicata autentica da Prue Shaw,¹⁸¹ è messa seriamente in dubbio dal ms. London, British Library, Add. 6891 riscoperto da Diego Quaglioni, dove è attestata la lezione inedita: «sic(ut) in muni (?)adiso i(n)mediate ia(m) dixi».¹⁸² La forma accolta nelle edizioni finora a stampa potrebbe dimostrarsi, secondo Alberto Casadei, una plausibilissima banalizzazione o corruzione dell'ipotetico originale dantesco, da verificare, in ogni caso, attraverso l'analisi dell'intero stemma aggiornato.¹⁸³ Se la congettura fosse confermata, sarebbe risolto forse l'unico caso di effettiva discordanza terminologica e concettuale all'interno del vocabolario utilizzato da Dante per identificare l'intero poema e le sue sezioni interne. Sarebbe più chiara anche la "trasformazione" del *genus poetarum* «comedia» nel «poema sacro» di *Par. XXV, I*, tratto probabilmente dalla tradizione esegetica (in particolare macrobiana) dell'*Eneide*.¹⁸⁴

¹⁸¹ DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di P. G. Ricci, Milano, Mondadori, 1965; DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di P. Shaw, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 9-14, 208-12. L'effettiva presenza dell'inciso nell'archetipo rivendicato autentico da Prue Shaw sarebbe prova della stesura della *Monarchia* precedente rispetto a quanto solitamente si è ipotizzato (1311-13) fin dai tempi di Giovanni Boccaccio. A tal proposito, si vedano G. PADOAN, «*Alia utilia reipublice*». La composizione della «*Monarchia*» di Dante, in *Lecture classensi XXVIII. Momenti della fortuna di Dante in Emilia Romagna*, a cura di G. Padoan, Ravenna, Longo, 1999, pp. 7-27; U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Plistampa, 2004, pp. 662-71; E. FENZI, È la «*Monarchia*» l'ultima opera di Dante? (A proposito di una recente edizione), «*Studi Danteschi*», LXXII (2007), pp. 215-38. Michele Barbi considerò l'inciso interpolato in periodo ben più tardo rispetto agli anni effettivi di composizione della *Monarchia*. M. BARBI, *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Firenze, Sansoni, 1934. Cfr. P. CHIESA, *L'edizione critica elettronica della «Monarchia»: la filologia informatica alla prova dei fatti*, «*Rivista di studi danteschi*», VII (2007), pp. 325-54.

¹⁸² D. QUAGLIONI, *Un nuovo testimone per l'edizione della «Monarchia» di Dante: il Ms. Add. 6891 della British Library*, «*Laboratoire Italien*», XI (2011), pp. 231-280; A. CASADEI, «*Sicut in Paradiso Comedie iam dixi*», «*Studi Danteschi*», LXXVI (2011), pp. 179-197: 197.

¹⁸³ A. CASADEI, «*Sicut in Paradiso*» cit., p. 197. Cfr. P. SHAW, *Le correzioni del copista nei manoscritti della «Monarchia»*, «*Studi Danteschi*», LXIII (1991), pp. 281-312; G. INGLESE, *Appunti sulla bipartitività stemmatica nella tradizione delle opere di Dante*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, a cura di L. Gatto e P. Supino Martini, I, Roma, All'insegna del giglio, 2002, pp. 245-253.

¹⁸⁴ Secondo Macrobio (*Saturnalia* I, 24.13), anche l'*Eneide* sarebbe un «sacrum poema». A. CASADEI, *Il titolo della «Commedia»* cit., pp. 167-81. Cfr. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948, trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992; B. W. SINCLAIR, *Vergil's «sacrum poema» in Macrobius' «Saturnalia»*, in «*Maia*», III, 35, sett.-dic. 1982, pp. 261-263. Riguardo alla conoscenza di Macrobio da parte di Dante si vedano G. RABUSE, *Macrobio, Ambrosio Teodosio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970 e M. REGALI, *Introduzione*, in Macrobio, *Commento al Sogno di Scipio*, a cura di M. Regali, Pisa, Giardini, 1983, p. 32; M. A. BASILE, «*Al mattin del ver si sogni*»: i sogni di Dante nelle albe del Purgatorio, «*Dante. Rivista internazionale di Studi su Dante Alighieri*», III (2006), pp. 41-68: 42-43.

Il fatto, inoltre, che Dante scriva di *tragedia* per il poema virgiliano, ben conoscendo l'effettiva titolazione dell'opera,¹⁸⁵ chiarisce anche il significato di *comedia* per il proprio poema volgare: un'indicazione di genere (ossia di *poetria*, secondo il commento laneo)¹⁸⁶ al quale pertengono le sezioni della *forma tractatus* private di un iperonimo comune. «Comedia non è un titolo per Dante», ma è «l'essenza profonda» della sua stessa opera,¹⁸⁷ ossia un'indicazione di genere che completa l'originale connotazione conferita, almeno in parte, dalla già citata glossa «laus in Canticis dicta» studiata da Claudia Villa.¹⁸⁸

Il fatto che sia evitata una titolazione più definita potrebbe dipendere, a questo punto, dalla particolare conformazione del poema che, come nota Beltrami, rispecchia la struttura di una triplice canzone (ribattezzata *cantica*), le cui strofi corrispondono ai *canti*, ossia unità testuali la cui fisionomia voluta da Dante è indispensabile per comprendere il significato delle *divisiones* della *forma tractatus* complessiva.¹⁸⁹ Per comprendere, ad esempio, il significato di *cantica* è necessario far riferimento anche all'interpolazione di alcuni fortunatissimi testi mediolatini presumibilmente presenti sullo scrittoio del poeta: per quanto concerne il *genus* comico e le sue tematiche amorose (sviluppate a partire dal prosimetro dantesco della *Vita Nova*) è doveroso far riferimento al *De consolatione Philosophiae* di Boezio e al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, frammisti, invero, al modello del cantico sacro di lode, ossia al *Cantico dei Cantici*,¹⁹⁰ con cui Dante realizza la struttura formale del *genus comoediarum*, riferendosi al tema dell'amore che fin da Servio era stato percepito come *comicus*.¹⁹¹ La struttura metrica “*extensa*” di ciascuna delle *cantiones* (*id est canti-*

¹⁸⁵ Basti rimandare ai *loci* danteschi nei quali è esplicitamente nominata *Eneida*: VN. XXV; *Conv.* I III, II V, III XI, IV IV, XXIV, XXVI; *Purg.* XXI, 97-98.

¹⁸⁶ «Tragedia è una poetria opposita alla Comedia, imperocchè la comedia tratta novelle di quelli che nel principio sono stati piccoli e fievoli e da poca fortuna, e nella fine grandi, forti e graziosi: la tragedia è l'opposito, chè tratta novelle di quelli che nel principio sono stati grandi ed eccellenti, nel fine piccioli e di nessuno valore». IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia* cit., ad. loc.

¹⁸⁷ A. CASADEI, *Il titolo della “Commedia”* cit., p. 168.

¹⁸⁸ C. VILLA, *Comoedia: laus in canticis* cit., pp. 316-31.

¹⁸⁹ M. FUBINI, *Di alcune interpretazioni* cit., pp. 81-2.

¹⁹⁰ Basti pensare al «Veni sponsa de Libano» (*Cantico dei Cantici* IV, 8) citato da Dante in *Purg.* XXX, 11, poco prima della metabolizzazione dell'«adgnosco veteris vestigia flammae» di *Aen.* IV, 23 in *Purg.* XXX, 48. C. VILLA, *La protervia* cit., pp. 201-2.

¹⁹¹ «Amato: verbum comicum est». *Scholia terentiana*, a cura di F. Schlee, Lipsiae, Teubner, 1893, p. 80. Curioso è anche l'accostamento, durante il Duecento, tra gli *Amores* ovidiani e il *Cantico dei Cantici* nel ms. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14758. B. M. OLSEN, *L'element codicologique*, in *Recherches de codicologie comparée. La composition du codex au Moyen Âge en Orient et en Occident*, a cura di P. Hoffmann, Paris, Ecole Normale, 1998, pp. 105-129: 106; C. VILLA, *La protervia* cit., pp. 167-8.

cas, altro indizio di genere lirico) che compongono la *Commedia*, ossia *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, permette di comprendere inoltre la mancanza di un titolo meno generico per il poema: come accade nelle *Rime*, ad esempio, le *cantiones* sono identificate dal loro stesso *incipit*.

Il rapporto con il paratesto¹⁹² e, in particolare, con il lessico impiegato per la *forma tractatus* e per l'intera opera corrisponde, quindi, con un'indicazione di genere (*comedia*) in cui l'estensione della materia e il tema teologico (non solo comunemente amoroso) portano a una nuova configurazione delle usuali divisioni interne «appellate volgarmente stancie».¹⁹³ La *canzon* (*Inf.* XX, 3) diventa *cantica* proprio a partire dal fortunato modello del *Cantico dei Cantici*,¹⁹⁴ pur restando debitrice, in ogni caso, del lessico poetico-musicale del quale Dante si appropria fin dalla *Vita Nova*.

Lo studio del vocabolario *cant** in relazione con la *forma tractatus* della *Commedia*, a questo punto, può favorire anche un ulteriore studio riguardo al lessico utilizzato per identificare il processo di composizione poetico-musicale intrinseca anche in tutto il progetto poetico dantesco.

Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ad autore suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicunque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio.¹⁹⁵

Il richiamo di *DVE* II VIII, 4 è, a tal proposito, doveroso. È indispensabile notare che alla contrapposizione di *actio* e *passio* corrispondono i due poli lessicali *cantus*-

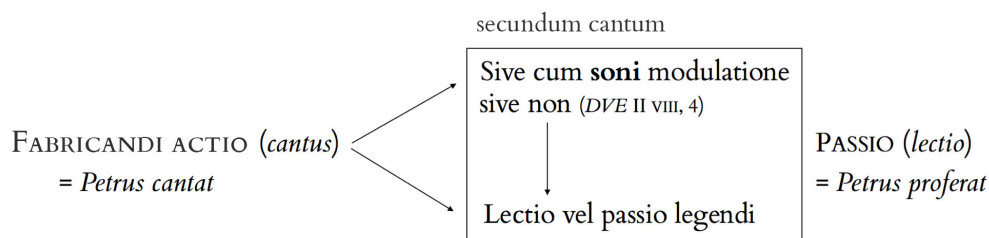
¹⁹² Cfr. C. GIUNTA, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 35-72: 35-36.

¹⁹³ GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte* cit., p. 117.

¹⁹⁴ Riguardo alla fortuna della tradizione del *Cantico dei Cantici* nel Medioevo, si veda Z. BARANSKI, *Dante's Biblical Linguistics*, «Lectura Dantis: a forum for Dante research and interpretation», V (1989), pp. 105-143. È indispensabile citare nuovamente lo studio di Claudia Villa dedicato al lessico della *Commedia* filtrato dalla tradizione mediatina. Il *cantus villanus* della *commedia*, infatti, risulta legato a doppio filo con il genere del canto di lode che nel *Cantico dei Cantici* trova un illustrissimo precedente, anticipando il ritorno di Beatrice, destinataria della più pura *laus*. C. VILLA, «*Comoedia: laus in canticis*» cit., p. 163-9. «Sulla scia della Sacra Scrittura [...] anche il poema dantesco riesce a fondere, tramite i suoi *canti*, le sue *cantiche*, e le sue *canzoni*, letteratura e musica». Z. G. BARANSKI, *Teoria musicale e legittimazione poetica* cit., pp. 80-81. Per quanto riguarda, inoltre, la diffusione della *Cantica canticorum* nella produzione lirica del Medioevo, si vedano: P. DRONKE, *The Song of Songs and medieval love-lyric*, in *The Bible and Medieval Culture*, a cura di W. Lourdaux, D. Verhlest, Leuven, Leuven University Press, 1979, pp. 236-262; P. STOTZ, *Das hohelied in der lateinischen dichtung des mittelalters: ein annäherungsversuch*, in *Il Cantico dei Cantici nel Medioevo*, a cura di R. E. Guglielmetti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 397-424.

¹⁹⁵ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 4, pp. 198-200.

sonus, di nuovo caratterizzati dall'attentissima perizia dantesca nella selezione dei vocaboli e dalla grandissima coerenza teorica. L'*actio*, per la quale Dante propone l'*incipit* del primo libro dell'*Eneide* «arma virumque cano», comprende la *fabricatio verborum* della canzone, intesa «secundum verum nominis significatum» come «ipsa canendi actus»,¹⁹⁶ ossia come azione del *cantare*. Questa azione, tuttavia, ha come possibilità ricettiva la *passio* «cum soni modulatione», la *passio sine soni modulatione* o la «passio legendi» già esemplificata in *DVE* II VIII, 4 riguardo alla possibilità, per l'esemplificativa *cantio Petri*, di essere «recitata» («Cantio Petri», *idest actus canendi vs. «Petrus proferat»*) e non cantata con o senza *soni*: «Signum autem huius est quod nunquam dicimus «Haec est cantio Petri» eo quod ipsam proferat, sed eo quod fabricaverit illam».¹⁹⁷



Nella distinzione di *DVE* II VIII, 3 tra *actio* e *passio* si consuma, cioè, anche la scissione tra la *cantio* (intesa come «ipse canendi actus») e la *lectio*: la potenzialità del *cantus* come esecuzione cantata è predisposta già nell'*actio*, mentre la *lectio* è *passio*, ossia «actus legendi».¹⁹⁸ Se, da un lato, l'azione poetica pura si manifesta direttamente nel *cantus*, ossia in una percezione del testo lirico che già per definizione dimostra la sua interdisciplinarietà (la poesia è infatti «fictio rethorica musicaque poita» non solamente per predisposizione ritmico-proporzionale), la lettura, intesa come pratica esecutiva recitata o effettivamente cantata, è il principale mezzo di ricezione «passiva», «sive cum soni modulatione, sive non» (*DVE* II VIII, 4).

¹⁹⁶ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 3, p. 200. Cfr. V. RUSSO, *Dolze sono e prosopopea d'amore* cit., pp. 239-254. Per quanto riguarda l'*actio* e la *passio poetica*, si veda M. S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio» cit., p. 24.

¹⁹⁷ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 4, p. 200. Dante sceglie il verbo *profero* per la *passio* legendi in modo da mantenere il perfetto equilibrio dimostrativo con le sezioni precedenti: «Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos». Era indispensabile che, come per *cantio-cantare*, vi fosse un'associazione anche tra *sonus-nota-melos* e una voce verbale. Per evitare confusione, Dante sceglie il verbo *profero*. Cfr. M. PAZZAGLIA, *Modulazione* cit.

¹⁹⁸ A proposito della fondamentale e primaria distinzione tra *actio* e *passio*, oltre a rimandare al passo specifico di *DVE* II VIII, 3, richiamo i contributi di MARIA SOFIA LANNUTTI, «Ars», «scientia», «actio» e «passio» cit. e J. AHERN, *Singing the Book* cit., pp. 220-222.

È interessante, a questo punto, richiamare la puntualizzazione offerta dall'adespoto *Capitulum de vocis applicatis verbis*, dove *sonus* e *cantus*, come abbiamo visto, riguardano due momenti ben distinti dell'intonazione musicale. Se, infatti, il *cantus* rappresentava il più alto grado di congiunzione tra poesia e musica proprio nell'intonazione musicale eseguita solo attraverso la voce, il *sonus* corrispondeva a una manifestazione musicale nella quale o non era previsto un testo (nel caso specifico dell'accompagnamento strumentale) o non era possibile percepirne distintamente le parole. Così, nei già citati passi di *Inf.* XIX 5 («or conven che per voi suoni la tromba»), *Purg.* IX, 141 («voce mista al dolce suono» d'organi)¹⁹⁹ e *Purg.* XXIX, 36 («e 'l dolce suon per canti era già inteso»), *sonus* è «quicquid aure auditur vel auditu percipitur»,²⁰⁰ una sonorità generica percepita come *modulatio soni* e non come *modulatio vocis*.²⁰¹

Per questa via, la *modulatio soni* tipica della *passio* (*DVE* II VIII, 4) è direttamente correlata all'esecuzione strumentale, come lo stesso Dante illustra scrivendo a proposito della ballata (*cantio brevis et humilis*) quae «indiget enim plausoribus», che necessita dei «percussori» per amplificare le *divisiones* temporali con un tamburello. A questo punto, anche la stessa definizione di *cantio* come «ipsa canendi actus»²⁰² acquisisce senso e coerenza all'interno del prospetto teorico delineato da Dante: il *cantus*, inteso come esecuzione cantata (*modulatio vocis*, per Dante *cantus*) indispensabile per la composizione poetica (*actio*), ancor prima che per la ricezione del testo poetico (*passio*), precede l'esecuzione arricchita da strumenti musicali (*modulatio soni*, per Dante semplicemente *modulatio*) tipica della *passio*. Da quest'ultima definizione di *modulatio* sono esclusi, in vista della «tragica coniugatio» tipica della *cantio*,²⁰³ i *plausores*, adatti solo per il più modesto genere della ballata, «verba applicata soni» anche secondo l'anonimo autore del *Capitulum*.²⁰⁴

Per averne conferma, è sufficiente far nuovo riferimento a *DVE* II VIII, 5-6, dove la *modulatio*, lungi dall'essere assimilata alla *cantio*, è *sonus*, *tonus*, *nota* o *melos*,

¹⁹⁹ Rimando a R. CASIMIRI, *Quando a cantar con organi si stea*, in *Profilo dell'organo attraverso i secoli*, Roma, Psalterium, 1924, p. 26-29; C. CAPPUCCIO, «Quando a cantar con organi» cit., pp. 31-63; G. CASAGRANDE, «Quando a cantar con organi» cit., pp. 165-178.

²⁰⁰ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* cit., a cura di E. Cecchini, II, p. III4.

²⁰¹ Se la *modulatio* è intrinsecamente e indissolubilmente legata alla musica (ossia all'intonazione musicale), la *modulatio vocis* corrisponde all'esecuzione vocale, mentre la *modulatio soni* corrisponde all'esecuzione arricchita dalla singola o dalla molteplice sonorità strumentale.

²⁰² DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 3, p. 200.

²⁰³ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 8, pp. 202-4.

²⁰⁴ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, da «Studi Medievali», II (1906-1907), pp. 79-80.

mentre la *melodia* strumentale (*sonus*) può essere definita *cantio* solo se effettivamente giustapposta a un componimento lirico che rispetti la struttura metrica della canzone stessa.

Nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus, melodiam suam cantionem vocat nisi in quantum nupta est alicui cantioni.²⁰⁵

È curioso notare come nella lista degli “esecutori” ai quali è demandata l’istanza passiva dell’*ars cantionis* (*tibicen*, *organista*, *citharedus*) non vi sia riferimento ad alcun possibile *cantor*. Il *cantus*, infatti, inteso come intonazione musicale puramente vocale, è introdotto anche nel procedimento compositivo “attivo”,²⁰⁶ come lo stesso lessema *canzone* suggerisce «secundum verum nominis significatum»:

Fascis iste igitur, si bene comminiscimur omnia prelibata, cantio est. Quapropter quid sit cantio videamus, et quid intelligimus cum dicimus cantionem. Est enim cantio, secundum verum nominis significatum, ipse canendi actus vel passio, sicut lectio passio vel actus legendi.²⁰⁷

L’*actio* del *cantare* corrisponde, cioè, alla composizione di parole armonizzate per il *cantus* (*idest modulatio vocis*), prima che esse vengano eseguite da qualcuno che non ne sia anche l’autore. Dunque, dall’*actio* poetica non è escluso il compositore della melodia, ma solo il puro esecutore che *proferat* «sive cum soni modulatione sive non» la «fabricatio verborum armonizatorum» (*DVE* II VIII, 5) realizzata attraverso l’applicazione del concetto di «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV, 2).²⁰⁸ Il *cantus* può essere arricchito da linee melodiche strumentali (*soni*) o può mantenere la configurazione originaria puramente vocale tipica della *cantio* e chiaramente evocata dallo stesso lemma *cant** (*modulatio vocis*). Infine, a seconda della configurazione della musica come *ars* o come *scientia*, ossia come manifestazione artistica o disciplina

²⁰⁵ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 5-6, pp. 200-202.

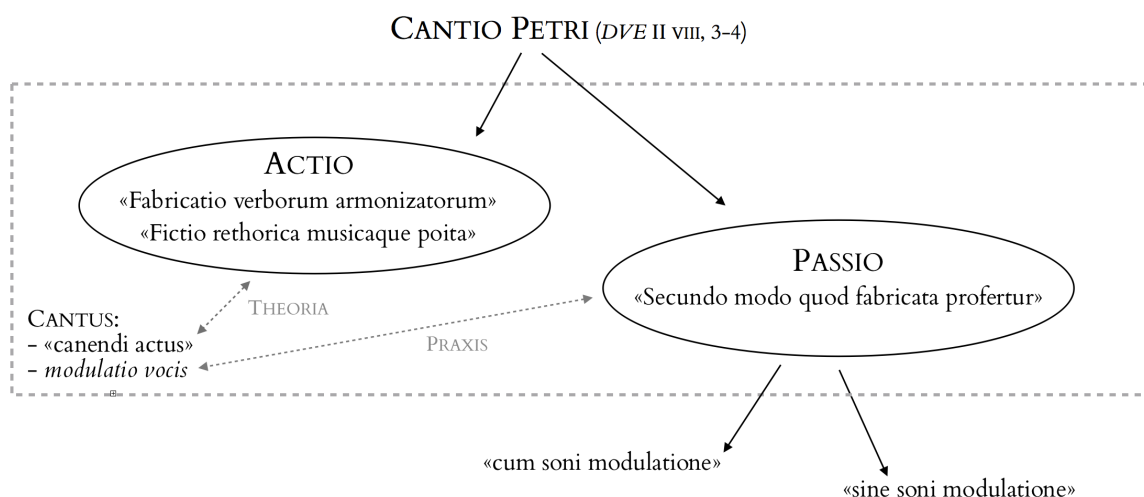
²⁰⁶ Basti far riferimento, come ulteriore prova, alla tradizione dei testi lirici italiani delle Origini in *scriptio continua*. La difficoltà odierna di comprendere a prima vista la divisione dei versi è contrapposta alla velocità con cui, con estrema naturalezza, i lettori colti del Due-Trecento conferivano una prima forma di “ricezione” musicale al testo trascritto cantando (e non leggendo) i testi copiati. Cfr. D’A. S. AVALLE, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978; S. MC CAFFERY, *Prior to Meaning: The Protosemantic and Poetics*, Evanston, Northwestern University Press, 2001, pp. 109-112. La situazione è del tutto opposta nella realtà odierna, dove si risentono ancora troppo forti le conseguenze del vero divorzio tardo quattrocentesco tra poesia e musica.

²⁰⁷ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 3, pp. 198-200.

²⁰⁸ S. HEINIMANN, *Poesis und “musica”* cit., p. p. 47. Cfr. A. SCHIAFFINI, «Poesis» e «Poeta» cit., p. 163. Cfr. G. PAPARELLI, *Fictio* cit.

speculativa, il *cantus* può configurarsi come «canendi actus» (*DVE* II VIII, 4) o come *modulatio vocis* e interagire con la *fabricatio* poetica attiva o con la sua ricezione passiva.

Il rapporto tra *scientia* e *ars* indagato da Maria Sofia Lannutti è, per questa via, una chiave interpretativa indispensabile non solo per la definizione dei procedimenti attivi e passivi, ma anche per la comprensione del ruolo del *cantus* all'interno della duplice configurazione teorica e pratica della *cantio*.²⁰⁹ Si tratta, dunque, di un discernimento tra prassi esecutive che dovevano essere ben diffuse al tempo di Dante, tanto da non necessitare di ulteriori illustrazioni all'interno di una trattazione organica e perfettamente coerente con il progetto poetico della *Commedia*.



Tutt'altro che estraneo alle nozioni tecniche musicali coeve, anche il *De vulgari eloquentia*, così come il *Convivio*, ripropone nello specifico il modello di sincretismo artistico comune ai trattati didascalici dedicati alle *artes liberales*, da Marziano Capella, fino al *Tresor* di Brunetto Latini. Il tutto risulta plausibile anche in vista della grande fortuna della *Commedia* dantesca nei repertori musicali intonati del tardo Trecento,²¹⁰ come ricorda Franco Sacchetti nella novella CXIV del *Trecentonovelle*²¹¹ e co-

²⁰⁹ Rimando nuovamente a M. S. LANNUTTI, «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*», cit., pp. 1-38 e a E. S. MAINOLDI, *Ars Musica* cit., pp. 55-63.

²¹⁰ Carlo Dionisotti aveva segnalato la grande e immediata diffusione della *Commedia* dantesca a tutti i livelli di cultura, ripresa poi da Maria Caraci Vela in indagini intertestuali riguardo alla produzione madrigalistica dell'*Ars Nova*. C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi 20-27 aprile 1965*, a cura della Società dantesca italiana e dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, I, Sansoni, Firenze, pp. 333-378. «I musicisti dell'*Ars Nova* italiana sono in larga misura uomini di cultura medio-alta, chierici o laici, pienamente in grado di comprendere e valorizzare la portata allusiva dei testi poetici che dovevano intonare». M.

me testimonia la tradizione poetica e musicale (soprattutto madrigalistica) diffusa tra la fine del secolo XIV e l'inizio del XV.²¹² Oppure basti pensare alla canzone dantesca che per eccellenza rispetta il «gradum constructionis excellentissimum»,²¹³ *Amor che ne la mente mi ragiona*, esempio del «sapidus et venustus etiam de excelsus [gradus constructionum], qui est dictatorum illustrium»,²¹⁴ non a caso musicata con somma dolcezza da Casella in *Purg.* II in vista del grado altissimo nella costruzione poetica, la cui armonia trova un perfetto riflesso nella costruzione del testo musicale.

Dunque, la natura imprescindibilmente musicale dello stile elevato della *cantio* «tragica coniugatio» (*DVE* II VIII, 8) si riflette anche sulla *forma tractatus* della *Commedia* con eccezionali riscontri anche sul piano del contenuto e dell'estrema pervasività del fenomeno musicale durante tutto il poema. La *modulatio* essenziale per il *cantus* risulta altrettanto indispensabile sia per la «canzon», sia per la «cantica», entrambi estremi lessicografici essenziali per comprendere le «connotazioni metalette-

CARACI VELA, *Per una nuova lettura* cit., pp. 4-5. Cfr. S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, in *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Arezzo, 18-20 marzo 2004*, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, Lucca, LIM, pp. 3-41.

²¹¹ «Quando ebbe desinato, esce di casa, e avviarsi per andare a fare la faccenda, e passando per porta San Piero, battendo ferro uno fabbro su la 'ncudine, cantava il Dante come si canta uno cantare, e tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccando, che pareva a Dante ricever di quello grandissima ingiuria. Non dice altro, se non che s'accosta alla bottega del fabbro, là dove avea di molti ferri con che facea l'arte; piglia Dante il martello e gettalo per la via, piglia le tanaglie e getta per la via, piglia le bilance e getta per la via, e così gittò molti ferramenti». F. SACCHETTI, *Il trecentonovelle* cit., a cura di V. Marucci, CXIV. L'aneddoto di Franco Sacchetti, come segnala Cesare Segre, dimostra la grande memorizzazione e diffusione anche presso i ceti popolari. C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.

²¹² L'interesse nei confronti della *Commedia* è dovuta alla capacità di trasformarsi, come testo letterario, in ipertesto «sia in senso metadiscorsivo, sia in rapporto alla sua intrinseca intertestualità». A. LOCATELLI, *Literature as Endless Hypersign of Revelation and Concealment*, «Saukoanaritikaru Eibungaku Ronso, Psychoanalytical Study of English and Literature», XXV (2005), pp. 1-12. Basti citare il capillare studio di Maria Caraci Vela riguardo al madrigale di Jacopo da Bologna *Aquila altera / uccel di Dio*, nel quale vi sono differenti livelli di intertestualità dantesca, chiari sia nei richiami allusivi ai contenuti concettuali, sia nell'evidente memorizzazione inconsapevole della *Commedia* dantesca (diffusissima al tempo) da parte dei madrigalisti dell'*Ars Nova*. M. CARACI VELA, *Per una nuova lettura* cit., pp. 24-35. Cfr. M. CARACI VELA, *Intertestualità e arte allusiva*, in *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, II, a cura di M. Caraci Vela, Lucca, LIM, 2009, p. 130. Rimando inoltre a: G. GENETTE, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982; C. Segre, *Avviamento all'analisi* cit., pp. 85-90; A. LOCATELLI, *Intertextuality: Theory and Practice*, «Merope», XIX (2006), pp. 5-18.

²¹³ «Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte [...] ut Cynus de Pistorio: Avegna che io aggia più per tempo; amicus eius: Amor che ne la mente mi ragiona». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VI, 5-6, p. 184.

²¹⁴ «Sed non minoris difficultatis accedit discretio priusquam quam querimus actingamus, videlicet urbanitate plenissimam». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VI, 4, pp. 182-184.

rarie»²¹⁵ tipiche del poema dantesco e dei numerosi richiami alla teoria del *De vulgari eloquentia*. Il linguaggio musicale sarebbe, dunque, l'unica possibilità per esprimere ciò che Maria Corti descrisse come «l'ineffabilità» del «ridicare l'evento amoroso».²¹⁶

A questo punto, non solo risulta ancor più chiaro il mancato divorzio tra poesia e musica nelle letteratura italiana delle Origini, ma è evidente la congiunzione tra poesia e musica (teorica e pratica) non solamente nell'atto esecutivo, ma anche lungo il processo di elaborazione teorica della *scientia poetica*.²¹⁷ Proprio il *De vulgari eloquentia*, indiscusso testimone per lo studio della poesia del Due-Trecento (la prima *Summa* programmaticamente composta sulla poesia volgare a noi sopraggiunta) è uno strumento indispensabile anche per comprendere alcune delle peculiarità della musica con la quale, tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento, erano intonati i testi lirici volgari. Alla carenza di testimonianze manoscritte notate, Dante supplisce con un progetto teorico coerentissimo capace di evocare il lessico e le prassi che, nella loro semplicità, sono oggi difficilmente comprensibili. Casella e Lippo/Lapo *musicus* sono solo due delle personalità artistiche delle quali resta traccia solamente grazie all'opera dantesca,²¹⁸ capaci di far comprendere, con le loro «tracce di una tradizione sommersa»,²¹⁹ la portata del connubio tra poesia e musica nella produzione lirica delle Origini.²²⁰

Non si tratta, dunque, né di un divorzio, né di un'effettiva partizione tra poesia e musica: nello stesso modo in cui la poesia acquisiva l'*ordo* e la struttura armonica e numerica de «lo numero che si pertiene a li musici», l'intonazione musicale era elaborata a partire dalla struttura formale del metro. Vi sono, tuttavia, alcune tracce che

²¹⁵ «Has more to reveal about the metaliterary interplay between the *De vulgari eloquentia* and the *Commedia* than has been recognized so far». Z. BARANSKI, *The poetics of meter* cit., p. 8. Per quanto riguarda la terminologia della *forma tractatus*: «cantica introduces a further set of important metaliterary religious connotations into the *Commedia*». *Ibid.*, p. 22. Cfr. M. CORTI, *Il modello analogico nel pensiero medievale e dantesco*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 11-20.

²¹⁶ «Se l'estasi amorosa può assumere a modello quella mistica, ciò guida all'ardita estensione nell'ambito dell'esperienza poetica amorosa delle proprietà e quindi del linguaggio dell'ineffabilità». M. CORTI, *Percorsi dell'invenzione*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 218-219.

²¹⁷ Rimarco volutamente il rapporto tra *ars* e *scientia* mirabilmente illustrato in M. S. LANNUTTI, «Ars», «scientia», «actio», «passio» cit.

²¹⁸ Rimando, di nuovo, a M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante* cit., pp. 153-156. Cfr. M. PAZZAGLIA, *Se Lippo amico* cit.

²¹⁹ Mutuo la calzante definizione delle «tracce» dal volume *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005. Cfr. R. ANTONI, M. S. LANNUTTI, D. SABAINO, *De nuptiis musicae et carminis* cit., pp. 369-403.

²²⁰ Rimando ai numerosi saggi di Maria Sofia Lannutti già citati in precedenza, con particolare attenzione per M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit., pp. 55-67.

chiariscono la possibile confusione nei confronti della scissione tra poesia e musica negli scritti danteschi. Quella forse di maggiore portata (spesso trascurata dalla critica) è contenuta all'interno dell'illustrazione della canzone con congedo in *Conv.* II XI, 2:

Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciocchè altri se n'accorgesse, rade volte la posi coll'ordine della canzone, quanto è al numero, che alla nota è necessario; ma fecila quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire fuori della sua sentenza.²²¹

Si tratta, in realtà, della sola illustrazione del congedo della canzone: «li dicitori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse» (*Conv.* II XI, 2).²²² Dante considera la *tornata* come semplice aggiunta al testo verbale, senza prevedere anche la ripresa (o l'elaborazione) anche del testo musicale.²²³ Sono chiarissimi i richiami alla prassi esecutiva della *cantio*, tutt'altro che discostata dall'intonazione musicale.²²⁴ Dunque, solo per la strofe di congedo (con la funzione di prolungare il contenuto della canzone) Dante propone l'elaborazione del solo testo verbale non predisposto all'intonazione musicale, dimo-

²²¹ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, pp. 292-294.

²²² Riguardo di nuovo alla terminologia adottata da Dante è da segnalare la distinzione tra i *dicatori* e l'azione (in senso grammaticale) del *cantare*. I *dicatori* sarebbero, come segnala Fioravanti, i compositori del testo poetico (distinti, cioè, dai musicisti), mentre il canto è la prima forma di ricezione del componimento poetico strettamente legato al processo della *fabricatio* (ossia della composizione) del testo lirico. DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, pp. 294-5. Il lemma *dicitore* è riscontrabile solo nella *Vita Nova* e nel *Convivio*; dalla *Commedia* il vocabolo è sostituito, probabilmente in seguito anche alla scelta lessicale per la *forma tractatus*, da *poeta*. Cfr. F. VAGNI, *Dicitore*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Anche nel Dizionario curato da Salvatore Battaglia *dicitore* (in rima) indica «autore, scrittore», con occorrenze più diffuse fino alla metà del secolo XIV. *Dicitore*, in *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di G. B. Squarotti, IV, Torino, UTET, 1966, p. 358.

²²³ Tra i pochissimi contributi a riguardo, si veda la voce *Tornata*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970.

²²⁴ Anche nelle moderne edizioni commentate è evidente il discostamento della poesia dalla musica; si mette cioè in discussione, nello specifico caso della *cantio*, la «necessità» dell'effettiva intonazione musicale. «Non è affatto necessario che la canzone venga empiricamente musicata». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, pp. 1490-1491. Si veda anche DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II X, 2, pp. 210-212. Per quanto riguarda la produzione critica, basti rimandare a Baranski: «Non bisogna però esagerare l'importanza relativa e la portata nella *Commedia* di questa dimensione «metamusicale». [...] La musica, perciò, non è considerata più come un ente indipendente, ma come uno dei sostegni del «sacrato poema». Z. G. BARANSKI, *Teoria musicale e legittimazione* cit., p. 81. In ogni caso, Tavoni accoglie il commento di Mengaldo: «il rivestimento musicale è teleologicamente presente al produttore del testo» (DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di P. V. Mengaldo, p. 203), pur segnalando che «'armonizzare' le parole significa né più né meno che costruire il testo rispettando la metrica appropriata per quel tipo di componimento». DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, p. 1477.

strandando una grandissima consapevolezza tecnica e formale nei confronti non solo del modello poetico,²²⁵ ma anche nei confronti delle consuetudini musicali connaturate sia nella *passio* (ossia nella ricezione del testo poetico-musicale), sia nel procedimento di composizione, *id est actio*.²²⁶ Si tratta, cioè, di un'illustrazione tecnica che dimostra la volontà («acciocché altri se n'accorgesse») di non riprendere parte dell'intonazione musicale della strofe nell'«adornamento» conclusivo, eventualmente intonabile attraverso una linea melodica alternativa. In tal modo, nella spiegazione dantesca, risulta ancor più chiaro il ruolo del congedo stesso: un abbellimento «fuori della sentenza» della *cantio* che non è concepito come ripresa del *cantus*, ossia dell'intonazione vocale della strofe, ma come semplice aggiunta alla materia poetica.²²⁷

Anche a tal proposito, dunque, è ben chiaro il significato di *dire* nella seconda parte della citazione trascritta sopra («ma fecila quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire fuori della sua sentenza», *Conv.* II XI, 2): se il *cantus* è indispensabile per la strofe, il congedo dantesco risponde a necessità prettamente poetiche e contenutistiche.²²⁸ Per questa via, Dante si discosta dalla tradizione lirica coeva e propone una differente interpretazione (perfettamente coerente con quanto normato dal *De vulgari eloquentia*) della stessa *tornata*.²²⁹

Benché queste riflessioni teoriche avessero una diretta corrispondenza con le prassi musicali ben diffuse tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento (per le quali gli scritti danteschi sono tuttora fonte di inestimabile valore) la consapevolezza

²²⁵ È evidente il discostamento della tradizione teorica (e pratica) italiana da quella francese; gli italiani in genere evitano le «implicazioni musicali» della canzone *tornata* e delle *coblas unissonans*. A tal proposito, oltre alla bibliografia già citata, si veda E. H. WILKINS, *The Derivation of the "canzone"*, «Modern Philology», XII (1915) 9, pp. 527-558: 165.

²²⁶ Cfr. M. S. LANNUTTI, «Ars», «scientia», «actio» e «passio» cit., p. 24; V. RUSSO, *Dolze sòno e prosopopea d'amore* cit., pp. 239-254.

²²⁷ Per parafrasare la citazione in sintesi: raramente Dante intese il congedo nel modo tradizionale e, affinché il lettore ben se ne accorgesse, evitò di elaborarlo sulla base della struttura della strofe (caratterizzata dalla riproposizione del medesimo *numerus* indispensabile all'intonazione); lo intese, piuttosto, come un'aggiunta relativa al testo verbale, intonabile ipoteticamente con un'intonazione variata. Si veda, a tal proposito, il commento di Gianfranco Fioravanti: DANTE ALIGHIERI, *Convivio* cit., a cura di G. Fioravanti, p. 295.

²²⁸ È chiarissimo Ignazio Baldelli: «Dante afferma di avere per lo più scritto il congedo (da lui chiamato, secondo i provenzali, *tornata*) non per un fine musicale, ma spinto dalla necessità di aggiungere qualcosa fuori della sentenza della canzone». I. BALDELLI, *Congedo* cit..

²²⁹ In realtà, i congedi danteschi riprendono la struttura metrica della strofe nei modi più convenzionali. Vi sono rari casi di congedi «siciliani» dalla struttura metrica identica a quella dell'intera strofe (es. *Donne ch'avete intelletto d'amore* e *Amor che ne la mente mi ragiona*); nei restanti si incontra il tipico «congedo toscano», nel quale la struttura della stessa *tornata* coincide con la sirma della stanza. I. BALDELLI, *Congedo* cit.; L. BIADENE, *La forma metrica del commiato* cit., pp. 357-72.

estetica teorica e pratica di Dante è stata messa totalmente in discussione fin dalla nascita degli studi musicologici degli ultimi anni del secolo XIX fino ad oggi. I dibattiti che si sono susseguiti dal divorzio tra poesia e musica rafforzato da Contini (con proseliti appartenenti alle file filologiche degli anni Settanta) hanno condizionato l'attribuzione delle intonazioni musicali “desiderabili, reali o impossibili” a opera dei musicisti di Dante,²³⁰ a causa del «radicato scetticismo italiano nei riguardi della commistione tra musica e poesia nella lirica del Duecento», debitore non tanto all'effettiva scissione tra le due manifestazioni artistiche, ma alla tradizione critica d'inizio Cinquecento che, a partire da Pietro Bembo, aveva influenzato l'interpretazione della cultura medievale.²³¹

È evidente, dunque, la necessità di ridisegnare i confini (o i limiti) del rapporto tra poesia e musica nella lirica del Medioevo e, in particolare, nella produzione dantesca. Attraverso lo studio della lirica di Dante Alighieri è possibile ottenere un primo profilo del complesso rapporto tra poesia e musica, relativamente ai decenni precedenti alla compilazione delle prime sillogi di musica arsnovista ad oggi pervenute.

²³⁰ Basti pensare, di nuovo, alle discussioni attributive che hanno investito il sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*. Il dibattito fu scosso da Linda Pagnotta, che riavvicinò anche Lupo degli Uberti al circolo dantesco, in vista della prossimità della ballata *Movo canto moroso novamente a Ballata l'vo' che tu ritrovi amore*. L. PAGNOTTA, *Un altro amico di Dante. Per una rilettura delle rime di Lupo degli Uberti*, in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, a cura di L. Leonardi e S. Orlando, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 365-390. Gli estremi del dibattito sono segnati dalle ipotesi di De Robertis e di Gorni (in continuità anche con Contini e, più avanti, con Roncaglia), arricchite, riguardo al “divorzio”, anche da Plona e da coloro che considerano con grande scetticismo l'intonazione di Casella e, dall'altro canto, dagli studi di Pirrotta, Ziino, Marti, Maffia Scariati e Lannutti. G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua* cit., p. 176; A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio tra musica e poesia”* cit.; G. GORNI, *Lippo amico* cit., pp. 71-98; N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., pp. 455-519; I. MAFFIA SCARIATI, «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi» cit., pp. 5-61; M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo* cit. È chiaro come sia venuto meno l'auspicio di Ugo Sesini: se in area francese sono sempre maggiori i tentativi di unire i diversi aspetti della produzione e del consumo della lirica medievale, in Italia e soprattutto nella critica dantesca la sincretismo disciplinare lascia spazio a una dieresi ben più moderna, forse addirittura anacronistica per il periodo di Dante. U. SESINI, *Musicologia e filologia*, in ID., *Musicologia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medioevo*, Bologna, Forni, 1970, pp. 1-12.

²³¹ Se ne accorge anche Wolfgang Osthoff durante lo studio delle forme poetiche del Quattro-Cinquecento in relazione agli archetipi formali trecenteschi. Il conosciuto fenomeno che egli descrive riguarda primariamente il lessico: «quasi mai i termini “canzone” nel Quattro e Cinquecento o “madrigale” dal Cinquecento in poi stanno ad indicare in musica che i loro testi fossero canzoni o madrigali», un primo indizio della mutata sensibilità poetica e musicale, ormai discostata dall'estetica tipica dei secoli XIII e XIV. W. OSTHOFF, *Musica e musicabilità di poesie italiane*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 655-66: 655. A tal proposito, è indispensabile segnalare anche lo studio di Francesco Saggio dedicato ai generi del Quattro-Cinquecento (e di conseguenza al lessico ad essi relato). F. SAGGIO, *L'età della canzone*, in *Il primo libro de' madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell'età della canzone*, a cura di F. Saggio, Pisa, ETS, 2014, pp. 21-53: 51-3.

*Dalla poesia musicale dantesca al «divorzio» tra poesia e musica.
Indizi conclusivi e nuove tracce di ricerca*

Concludendo questo lavoro, che dallo studio della bibliografia dai tempi di Carducci è giunto all'analisi del vocabolario tecnico-musicale adottato da Dante, trovo sia necessario, se non indispensabile, ricordare i già citati studi di Nino Pirrotta riguardo alla difficoltà moderna di concepire (e applicare) il vero significato del rapporto tra poesia e musica nel Medioevo:

Da secoli siamo avvezzi a ripetere con svagata indifferenza il topos tradizionale dell'unità di poesia e musica, per il quale chiamiamo canto i versi del poeta e all'artefice stesso e alla sua arte assegniamo come attributi distintivi la lira e il plettro. Non ci basta a dare qualche più corporea consistenza a quello che per noi è uno stanco traslato retorico la notizia, che pure abbiamo per certa, che i poeti dell'età classica veramente cantavano i loro poemi e ne accompagnavano il canto col suono di uno strumento a corde; non ci basta perché vivido è per noi soprattutto il nitore verbale di quegli aurei versi, perché ricca e pregnante è l'espressione poetica, mentre al confronto è labile e inconsistente il ricordo delle melodie che a loro si accompagnavano.¹

Le riflessioni dantesche sulla musica non solo sono indispensabili per comprendere la natura interdisciplinare dei costrutti teorici medievali, ma sono forse la prova più evidente della consistenza storica di un profondo legame tra testo e musica nella lirica italiana delle Origini. Per comprendere l'ininterrotta tradizione delle intonazioni musicali lungo i secoli sarebbe sufficiente citare alcune delle fonti latine ad oggi pervenute con notazione musicale. In tutta la prima fase di tradizione dei manoscritti oraziani, ad esempio, ricorrono diversi testi corredati da notazione neumatica,² così come nel caso dei manoscritti di Lucano, di Terenzio, di Virgilio e, so-

¹ N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. I-II: I.

² L'origine della tradizione manoscritta delle opere di Orazio risale al IX secolo. La musica è riportata in notazione in ben 48 casi, riguardanti 26 testi (incluse 23 odi). Per la maggior parte dei casi,

prattutto, di Stazio.³ Se, dunque, dal X secolo fino al XII sono trascritti manoscritti virgiliani con notazione musicale (attraverso un sistema che dovette evolvere con l'evoluzione del latino quantitativo e con il sopraggiungere dei nuovi modelli ritmici) è possibile domandarsi come Dante e i coevi intellettuali potessero ignorare questa particolare tipologia di ricezione dei testi, che al tempo doveva apparire tutt'altro che originale.⁴ Ipotizzare un divorzio tra poesia e musica o qualsiasi tipologia di scissione tra le diverse arti coinvolte nelle definizioni dantesche contenute nel *De vulgari eloquentia* significa, infatti, negare almeno in parte la possibile conoscenza da parte dello stesso Dante e dei contemporanei degli usi musicali già tradizionalmente associati ai generi lirici. Nel caso contrario, quando cioè si voglia accogliere una qualsiasi forma di congiunzione tra poesia e musica, è necessario riflettere anche sulla possibile ricezione (e sulla prosecuzione nella storia letteraria occidentale) delle prassi d'intonazione musicale.

Nella giustapposizione del *genus comediarum* con la *tragedia* classica, Dante dimostra infatti non solo di avvicinarsi alle sensibilità tassonomiche allora ancora ben funzionali, ma rilegge l'intera *actio* compositiva in virtù del *cantus*. Basti pensare, a tal proposito ai passi già citati di *Inf.* XVI, 127-28 («e per le note / di questa comedia»), *Inf.* XX, 112-13 («e così 'l canta / l'alta mia tragedia») e *Inf.* XXI, 1-2 («altro parlando / che la mia comedia cantar non cura»), tre esempi della rielaborazione lessicale che accompagna anche le indicazioni di genere (al di là della possibile coinciden-

riguardano la tradizione del primo e del terzo libro delle *Odi*, ma vi sono frammenti musicati anche del *Carmen saeculare* e di due *Epodi*. J. M. ZIOLKOWSKI, *Il libro e la nota: il ruolo della musica nei manoscritti medievali (secc. IX-XII) dell'«Orazio lirico»*, in «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, Atti del Seminario internazionale di studi (Bergamo, 23-25 ottobre 2003), a cura di F. Lo Monaco, L. C. Rossi, N. Scaffai, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 55-68. Cfr. C. VILLA, *I manoscritti di Orazio*, «Aevum», LXVI (1992), pp. 95-135, LXVII (1993), pp. 55-103, LXVIII (1994), pp. 117-146.

³ Dagli studi di Yves-François Riou, il 15% dei manoscritti oraziani contiene notazione neumatica, contro percentuali ben più basse (tra il 7 e l'11%) dei manoscritti di Lucano, Terenzio e Virgilio. Il caso di Stazio è particolarmente significativo: il 21% dei manoscritti presenta casi di notazione neumatica, il dato più alto di tutta la tradizione latina. Y. F. RIOU, *Chronologie et provenance des manuscrits latins neumés*, «Revue d'histoire des textes», XXI (1991), pp. 77-113. Cfr. S. WÄLLI, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen*, Kassel, Bärenreiter, 2002, p. 43; J. M. ZIOLKOWSKI, *Il libro e la nota* cit., pp. 56-58.

⁴ J. M. ZIOLKOWSKI, *Virgil, Abelard and Heloise, and the End of Neumes*, «Nottingham Medieval Studies», LVI (2012), pp. 447-466. A proposito dei modelli ritmici, si vedano: D. NORBERG, *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, a cura di J. Ziolkowski, trad. di G. C. Roti, J. De La Chapelle Skuby, Washington, The Catholic University of America Press, 2004; E. D'ANGELO, *Sistema Tassonomico Metricologico - Ritmi Latini (terminologia, tassonomia, classificazioni della versificazione ritmica mediolatina)*, in *Poetry in Early Medieval Europe. Manuscripts, language and music of the Latin Rhythmical Texts*, a cura di E. D'Angelo, F. Stella, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. 75-104.

za di tali indicazioni con la titolazione delle opere) dei poemi di Dante e di Virgilio.⁵ Entrambi i modelli, quello della tragedia e quello della commedia, sono caratterizzati dalla predominanza del *cantus*, le cui implicazioni musicali sono già evidenti nell'*actio* poetica prima ancora che nella *passio* dell'intonazione. Come ho già segnalato, questo è confermato anche dalla giustapposizione e dalla contrapposizione dell'azione del *canere* con quella del *proferre* lungo gli snodi nevralgici del poema dantesco, fino al passo forse più significativo: «altro parlando / che la mia comedia cantar non cura» (*Inf.* XXI, 1-2). Da questi versi è astraibile l'origine della distinzione lessicale nell'uso dei verbi “canto” e “dico”: il *cantus* riguarda, infatti, lo svolgersi della materia poetica (con tutte le conseguenze musicali o “musicabili” del caso) che costituisce il poema e che, come tale, è inserita nel *genus humilis* prescelto da Dante; il “parlare” o il “dire”, invece, rimanda a tutto ciò che, per i più svariati motivi, non è stato accolto nella *Commedia*. Se, da un lato, tutto questo conferma il nesso indissolubile tra il lemmario tecnico adottato da Dante e la struttura versificatoria adottata (“canto” sarebbe, per questa via, sintomo della sola organizzazione della materia in versi secondo l'*ordo* e il *numerus*),⁶ d'altra parte, vista la complessità dei principi dell'*ars cantionis* dantesca, smentisce la negazione delle implicazioni e delle “applicazioni” musicali della poesia dantesca.

Basti pensare ai significati di *modulatio* e *oda* (*idest cantus*),⁷ entrambi relativi all'intonazione musicale:

Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel

⁵ Già Pascoli aveva intravisto un forte nesso di continuità tra l'*Eneide* e la *Commedia*: «Perciò l'Eneida vale a dichiarare la Comedia, come la parola stessa di Dante; il quale segue Virgilio quasi sempre». G. PASCOLI, *Il canto II del Purgatorio. Casella*, in *Prose II. Scritti danteschi*, a cura di A. Viciennli, Milano, Mondadori, 1952, poi in G. PASCOLI, *Opere*, a cura di M. Perugi, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981, pp. 1611-33; 1619. P. RAJNA, *Il titolo del poema dantesco* cit., pp. 5-37; M. PORENA, *Il titolo della 'Divina Commedia'* cit., pp. 114-141; A. CASADEI, *Il titolo della "Commedia"* cit., pp. 167-181; ID., «*Sicut in Paradiso Comedie*» cit., pp. 179-197. Cfr. O. M. JOHNSON, *Dante's "Divina Commedia"* cit., pp. 343-345; R. HOLLANDER, *Tragedia nella 'Commedia'*, in ID., *Il Virgilio dantesco: Tragedia nella 'Commedia'*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 130-131; L. PERTILE, «Canto», «Cantica», «Comedia» cit., p. 106.

⁶ Per quanto riguarda il reale significato di “canto” (in relazione alle “cause emotive” che spingono all'azione), rimando a uno degli ultimi studi pubblicati: J. SCHULZE, *Causae cantandi* cit., pp. 7-39.

⁷ Il significato del lemma *modulatio* comprende la sfera ricettiva-performativa musicale (dunque alla *passio*) e l'*oda* che, secondo Mario Pazzaglia, è una «specie ben definita di *modulatio*». M. PAZZAGLIA, *Modulazione*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970. Partendo dall'asserzione dell'*Epistola* XIII per la quale «oda est cantus», anche il *cantus* manterrà una particolare connotazione musicale. C. PAOLAZZI, *Nozione di 'Commedia' e tradizione retorica* cit., pp. 87-186. Cfr. M. S. LANNUTTI, «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*» cit., pp. 1-38.

thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatores iacentia cantiones vocamus.⁸

Come abbiamo visto, il *cantus* è sostanziato dalla *modulatio* ed essa ne fa parte in modo costitutivo. Esempi di questa *modulatio* sono le intonazioni ricordate da Franco Sacchetti nel *Trecentonovelle*, da Giovanni Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*, ma anche dal Casella presentato in *Purg.* II,⁹ tutti sintomi della grande e immediata diffusione della *Commedia* a ogni livello della cultura.¹⁰ Se a questo si aggiungono i casi di coscienti citazioni dantesche nei repertori lirici musicati del secondo Trecento e le sporadiche ma comunque interessanti indicazioni esecutive per la *Commedia*,¹¹ si otterrà non solo un quadro più completo riguardo allo spiccato valore musicale (o “musicabile”)¹² della poesia di Dante Alighieri, ma anche una prima serie di indizi riguardo alla possibilità di intonazione musicale anche per i generi lirici più prolissi, distanti, cioè, dall’organizzazione ritmica e musicale più viva e spontanea dei generi più brevi (soprattutto la ballata).¹³ Non si tratta, dunque, dell’elaborazione di una melodia solo per i *genera minora*, ma di un genere di intonazioni che si addiceva anche alle *cantiones extensae* (si ripensi all’intonazione di Casella in *Purg.* II) e alle costruzioni liriche ben più prolisse, dalle tragedie, dalle satire e dalle commedie latine, fino ai nuovi modelli del Due-Trecento, compresa, almeno per quanto riguarda la tradizione di alcuni *excerpta*, la *Commedia*.

Tuttavia, resta da capire l’origine dell’idea di scissione tra poesia e musica che ha condizionato (e forse condiziona tuttora) gran parte della storia della critica dantesca. Il nodo della questione, esplosa nel terzo quarto del Novecento con gli studi

⁸ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 5-6, pp. 200-202.

⁹ F. SACCHETTI, *Il trecentonovelle* cit., a cura di V. Marucci, CXIV. Cfr. C. SEGRE, *Avviamento all’analisi del testo* cit. Si pensi anche alle numerose citazioni dantesche nei testi lirici intonati del XIV-XV secolo. M. CARACI VELA, *La filologia musicale* cit., p. 130. Rimando poi, riguardo a Casella, a I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione* cit., pp. 535-555; M. MARTI, *Il canto II de Purgatorio* cit., pp. 45-46 e V. RUSSO, *Il canto II del Purgatorio* cit., p. 25; M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante* cit., pp. 153-56.

¹⁰ C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento* cit., pp. 333-378.

¹¹ Basti pensare al *Proemio all’Inferno* contenuto nel Codice Grumelli di Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Cass. 6, I, f. 3r: « Et isti comedi ad huc sunt in usu nostro et apparent maxime in partibus lombardie aliqui cantores qui magnorum [dominorum] in rithimis cantant gesta, unus proponendo, alius respondendo ». Cfr. A. FIAMMAZZO, *Il codice dantesco* cit.

¹² Rimando sinteticamente a: S. PLONA, *Forse Casella* cit., p. 95; P. BESUTTI, *Il trecento italiano* cit., pp. 83-97; V. RUSSO, *Musica/Musicalità nella struttura* cit., pp. 33-54.

¹³ Tra la bibliografia citata, segnalo di nuovo N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo* cit., p. 44. Cfr. T. PERSICO, *La ballata, forma brevis nel Capitulum de vocibus applicatis verbis: «Verba applicata sonis» e «verba applicata solum uni sono»*, in corso di stampa.

di Contini e Roncaglia, è rintracciabile tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, negli anni di pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, una delle principali fonti citate anche da Guglielmo Gorni nell'interpretazione della *vesta* che i poeti del Due-Trecento richiedevano per le proprie *pulcelle*.¹⁴ Ripensando, infatti, al significato attribuito da Bembo al lemma *vesta* (le ballate «quando erano più d'una stanza, vestite si chiamavano, e non vestite quando erano d'una sola»), è possibile riconoscere una delle prime avvisaglie di quel divorzio tra poesia e musica, come se nelle *Prose* si rilegessero le consuetudini poetiche e musicali degli anni di Dante in ottica del tutto Cinquecentesca.

La distanza tra il sistema metrico-ritmico fondato sulla musicalità del verso dantesco e il concetto di armonia condiviso da Pietro Bembo è evidente nella distinzione che nelle *Prose* è avanzata tra l'armonia del verso e l'armonia della prosa:

Ne' quali mutamenti, benché dire si possa che la disposizione delle voci ancora, per altra cagione che per quella degli accenti considerata, alquanto vaglia a generar la disparutezza che essere si vede ne così porgere e pronunciare esse voci, nondimeno è da sapere che, a comperazione di quello degli accenti, ogni altro rispetto è poco: con ciò sia cosa che essi danno il concento a tutte le voci, e l'armonia, il che a dire è tanto, quanto sarebbe dare a' corpi lo spirito e l'anima. La qual cosa se nelle prose tanto può, quanto si vede poter, molto più è da dire che ella possa nel verso; nel qual verso il suono e l'armonia vie più naturale e proprio e conveniente luogo hanno sempre, che nelle prose.¹⁵

I lemmi «armonia», «concento» e «suono» si riferiscono, nelle *Prose*, ai costituenti minimi del testo letterario, cioè agli accenti che danno alle composizioni «lo spirito e l'anima». Se ben si ricorda il passo di *DVE* II VIII, 5-6, dovrebbe apparire chiara la distanza teorica tra l'insieme di concetti poetici di Bembo, ormai nettamente distinti dalla musica, e il modo di intenedere il rapporto tra poesia e musica nel Due-Trecento italiano. Uno dei segnali che dimostrano l'effettivo divorzio negli anni delle *Prose* è costituito proprio dall'evoluzione semantica del lemmario musicale che, per i poeti italiani delle Origini, doveva mantenere un significato tecnico ben definito:

Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatores iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil

¹⁴ G. GORNI, *Lippo amico* cit., pp. 71-98. Cfr. A. CALVIA, *Come "pulcelle nude"* cit., pp. 241-247.

¹⁵ PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua* cit., a cura di C. Dionisotti, II XV.

aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus.¹⁶

È sufficiente, infatti, citare uno dei primi passi musicali di *DVE* II per riscontrare il significato univoco di *modulatio*, *sonus*, *melos*. Se, nelle *Prose*, i lemmi *concento* e *suono* acquisiscono un significato traslato tanto da diventare quasi intercambiabili, nel *De vulgari eloquentia* e, più in genere, negli scritti danteschi mantengono un significato tanto distinto da essere univocamente delineato proprio all'inizio dell'illustrazione dell'*ars cantionis*. Come ho già avuto modo di segnalare, è sufficiente far riferimento ai principali vocaboli musicali che, tra Duecento e Trecento, erano ben diffusi non solo in *Poetriae* e *Summae artis dictaminis*, ma anche nella maggior parte dei componimenti lirici.¹⁷ Emerge, così, un quadro complesso che, attraverso l'evoluzione quantitativa delle frequenze lessicali, chiarisce almeno in parte l'origine della tesi del divorzio accolta da Favilli, De Bartholomaeis, Contini, in parte da Roncaglia, e sviluppata sulle tracce della tradizione petrarchista d'inizio Cinquecento.¹⁸

Un'ulteriore prova di questa discrepanza semantica del lessico adottato nella produzione lirica delle Origini con quello d'inizio XVI secolo è fornita dal già citato passo delle *Prose* nelle quali Bembo illustra il significato del lemma due-trecentesco *vesta* (le ballate, «quando erano di più d'una stanza, vestite si chiamavano, e non vestite quando erano d'una sola»),¹⁹ un vocabolo che, per essere coerentemente interpretato, necessita di essere riferito all'intonazione musicale. Sia nel sonetto *Se Lippo amico*, sia nella ballata *Per una ghirlandetta* le occorrenze di *vesta* («non ha vesta in che si chiuda» e «una vesta ch'altrui fu data»)²⁰ rimandano alle prassi musicali; diversa-

¹⁶ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 5-6, pp. 200-202.

¹⁷ Credo sia sufficiente, in questo stesso lavoro, rimandare a § II II, 1 e alle tabelle che dimostrano la diffusione e l'uso dei lemmi con radice comune *cant**. Per il significato musicale di altri lemmi, si vedano: H. P. GYSIN, *Studien zum Vokabular* cit.; M. E. DOUCHEZ, *L'emergence acoustico-musicale* cit., pp. 134-135; *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* cit., a cura di H. H. Eggebrecht, A. Riethmüller, Stuttgart, Franz Steiner, 1972-2013; *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, a cura di M. Bernhard, München, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006; F. SCODITTI, *Musicae latinae glossarium* cit.

¹⁸ E. FAVILLI, *Dante e la musica* cit., p. 232; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte* cit.; G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* cit., pp. 3-26, ristampato poi in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 176; A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia"* cit., pp. 365-97.

¹⁹ PIETRO BEMBO, *Prose* cit., a cura di C. Dionisotti, p. 153.

²⁰ DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, *Rime* cit., a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, pp. 638-41, 691-95.

mente, al di là dell'identificazione di Lippo con l'amico di Dante, se si accoglie l'interpretazione bembiana resta inspiegato il riferimento evidente alla melodia.²¹

Gli anni delle *Prose della volgar lingua* e del petrarchismo corrispondono quindi con lo sviluppo della vera scissione tra poesia e musica nel repertorio lirico italiano. Ben distante, in ogni caso, dai contesti due-trecenteschi, il petrarchismo ha rivificato e rafforzato quelle posizioni che, nella seconda metà del secolo XIV, dimostravano un primo allontanamento della sfera poetica da quella musicale. Cito di nuovo l'epistola petrarchesca al fratello Gherardo, forse una delle prime testimonianze chiare che attestano un mutamento nella percezione del legame tra poesia e musica.

Quantum vero te nunc illa preterita memorantem, presentia ista delectant! [...] Quotiens sillabas contorsimus, quotiens verba transtulimus, denique quid non fecimus ut amor ille, quem si extinguere non erat, at saltem tegi verecundia iubebat, plausibiliter caneretur? [...] Nunc ergo, dic michi, vir Deo ex hoste familiaris ex adversario civis, dic michi, quoniam et ista pertractas et illa retractas, quid simile habent cantiuncule inanes falsis et obscenis muliercularum laudibus referte, turpi et aperta cum confessione libidinis, quid simile habent divinis laudibus et sacris excubiis, in quibus modo per menia et propugnacula civitatis Dei mira ordinatione dispositi, Cristi vigiles adversus antiqui hostis insidias intentissime pernoctatis?²²

Petrarca doveva riferirsi proprio alle prassi musicali attraverso le quali, nel periodo giovanile, le prime rime per Laura ricevevano anche un'intonazione musicale contrapposta alle *divinae laudes* liturgiche. Non a caso, i due elementi che dimostrano il riferimento letterale all'azione del *canere* all'interno di un contesto epistolare tutt'altro che aulico sono, come segnala Luca Zuliani, i termini *cano* e *cantiuncule*.²³

Questo primo sintomo del divorzio tra poesia e musica nel repertorio lirico italiano deve però essere riletto alla luce della vera scissione tra le due forme d'arte avvenuta ad inizio Cinquecento a partire, come abbiamo visto, dagli anni di attività di Pietro Bembo. Nel secolo XVI, infatti, non solo si verifica un vero e proprio «divorzio fra le forme della poesia e le forme della musica», ma una netta rivalutazione (in realtà, una vera e propria svalutazione) del valore della *scientia* e dell'*ars musica* nel procedimento di elaborazione della forma poetica e delle sue parti costitutive. Ne è chiarissima prova la confusione tra i modelli formali tradizionali.

²¹ Rimando a DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., a cura di C. Giunta, p. 123; M. PAZZAGLIA, *Se Lippo amico* cit.; G. GORNI, *Lippo amico* cit., pp. 71-98; I. MAFFIA SCARIATI, «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi» cit., pp. 5-61. Tra i più recenti studi, si vedano: L. SEBASTIO, *Lettura di una rima dantesca* cit., p. 171; A. CALVIA, *Come "pulcelle nude"* cit., p. 245.

²² FRANCESCO PETRARCA, *Lettere disperse* cit., a cura di A. Pancheri, ep. X, 3. Cfr. C. CAPPUCIO, L. ZULIANI, «Leutum meum bonum» cit., pp. 354-355.

²³ C. CAPPUCIO, L. ZULIANI, «Leutum meum bonum» cit., pp. 346-347.

Non si tratta solamente del madrigale, la cui definizione implica «una melodia che si ritaglia nel testo una struttura ritmica propria e indipendente dalle partizioni metriche»,²⁴ ma della revisione dell'intero sistema dei generi e delle forme metriche. Basti il riferimento alla canzone, «tragica coniugatio» per Dante Alighieri,²⁵ che, nella sua complessità tassonomica (intesa, cioè, come *cantio extensa*, ma anche come genere metrico che accorpa anche ballate e *soni sive sonetti*) è ridotta, tra Quattrocento e Cinquecento, al livello della frottola. Nel periodo del petrarchismo più vivo, ad esempio, ben il settanta per cento delle centoquarantatre composizioni musicali analizzate da Franco Piperno propongono testi di madrigali petrarcheschi; sfogliando le stampe, dunque, circa ogni tre pagine si possono incontrare ben due testi del *Canzoniere*.²⁶ Non si tratta, tuttavia, della sola ripresa di madrigali contenuti nei *Rerum vulgarium fragmenta*, ma anche della ricezione dei modelli poetico-musicali sviluppati durante il Trecento. Oltre al madrigale, tra le strutture liriche più diffuse tra il tardo Quattrocento e il primo Cinquecento è riconoscibile la frottola stessa, con la sua struttura tipicamente ritornellata nella quale, a differenza della ballata, non sempre si manifesta l'identità melodica tra la *ripresa* e la *volta*.²⁷

Proprio nella tradizione dei repertori frottoleschi Quattro-Cinquecenteschi se, da un lato, si manifesta la ripresa dei modelli precedenti (soprattutto del secolo XIV), dall'altro vi è un netto discostamento rispetto alla più pura teoria del tardo stilnovo e del primo umanesimo: in tali repertori, infatti, sotto il generico termine *frottola* sono raccolte diverse varietà di modelli compositivi, compresa la canzone, spesso tramandata in stanze separate, intonata attraverso schemi melodici sillabici.²⁸

²⁴ C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, «*Leutum meum bonum*» cit., p. 356.

²⁵ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di E. Fenzi, II VIII, 8, pp. 201-202.

²⁶ F. PIPERNO, *Petrarca, il petrarchismo e il madrigale italiano*, in *Petrarca in musica*, a cura di C. Luzzi, 2006, <http://www3.unisi.it/tdtc/petrarca/pim.htm>. Cfr. L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana. Teatro, Musica, Tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, VI, Roma, Salerno, 1986, pp. 319-355; 328-332; F. FACCHIN, *La recezione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi*, «Quaderns d'Italia», XI (2006), pp. 359-380.

²⁷ N. PIRROTTA, *Before the Madrigal*, «The Journal of Musicology», XII (1994) 3, pp. 237-252: 238. Cfr. G. INGLESE, R. ZANNI, *Metrica e retorica* cit.; A. MENICHETTI, *Metrica italiana* cit.

²⁸ Credo sia sufficiente richiamare alla memoria la titolazione della stampa petrucciana del 1507, *Frottole Libro Septimo. Ottaviano Petrucci, Venetia, 6 giugno. 1507*, e la stampa di Andrea Antico del 1517 delle *Frottole intabulate da sonare organi*, nelle quali si ritrovano molti testi di canzoni petrarchesche, «ridotte» al genere della *frocta*. A proposito «dell'età della canzone» e della revisione del sistema dei generi lirici, si vedano F. LUISI, «*Del cantar a libro...o sulla viola*». *La musica vocale del Rinascimento*, Torino, ERI, 1977; I. FENLON, J. HAAR, *Fonti e cronologia dei madrigali di Costanzo Festa*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIII (1978), pp. 212-242; F. SAGGIO, *L'età della canzone* cit., pp. 21-53 e, sinteticamente, T. PERSICO, *Musica veneta al tempo di Palma il Vecchio*, in *Palma, l'invenzione della bellezza*, a cura di G. C. F. Villa, Ginevra-Milano, Skira, 2015, pp. 25-34.

La revisione del sistema dei generi lirici d'inizio Cinquecento si pone, per questa via, come uno dei sintomi del vero divorzio tra poesia e musica: se già Petrarca (almeno nel periodo della produzione matura) sentiva la necessità di discostarsi dalle *cantiuncule* della giovinezza, si deve attendere fino ai primi anni del Cinquecento, proprio con il petrarchismo animato da Bembo, per poter osservare una vera e propria scissione tra musica e poesia. Dante, come abbiamo visto, è ancora estraneo a questi concetti e il *De vulgari eloquentia* dimostra nuovamente una limpidezza espositiva ricca di sincretismi interdisciplinari che ancora non aveva risentito dell'indipendenza che la musica avrebbe acquisito, entro pochi decenni, con l'affermarsi dell'*Ars nova* e, sul finire del secolo, con l'avvento dell'*Ars subtilior*.²⁹

Un'ultima suggestione riguarda le possibilità di approfondimento per gli studi riguardo alle prassi poetico-musicali italiane della prima metà del Trecento. Dall'analisi della bibliografia scientifica prodotta dagli anni di Carducci fino ad oggi risulta sempre più chiara la mancanza di uno studio comparato sincronico e diacronico sui generi lirici del Medioevo in relazione all'intonazione musicale. Uno studio simile potrebbe ulteriormente chiarire le motivazioni del divorzio cinquecentesco tra poesia e musica e della relativa retrodatazione al Due-Trecento; al tempo stesso potrebbe mettere in luce nuove chiavi di lettura per le "implicazioni musicali" nei generi lirici del Medioevo. Se sull'origine e sull'evoluzione della canzone, della ballata e dei più tardi modelli formali del madrigale e della frottola sono disponibili diversi studi, per i *soni sive sonetti*, un altro genere per musica analizzato dall'Anonimo del *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, da Antonio da Tempo e, almeno in parte, dallo stesso Dante Alighieri, non sono stati pubblicati studi aggiornati. Secondo le migliori ipotesi, i *soni* corrisponderebbero infatti con le forme più estese della ballata (ballate mezzane e grandi);³⁰ eppure, in base al posizionamento all'interno del sistema tassonomico dei generi, essi potrebbero rivelarsi affini anche alla forma tipicamente italiana del *sonitus*, accorpato al più ampio genere della *cantio* (o meglio all'*ars*

²⁹ Riguardo al ruolo della musica tra Duecento e Trecento, rimando, tra i molti studi già precedentemente citati, a Z. G. BARANSKI, *Teoria musicale e legittimazione* cit., pp. 75-82 e N. PIRROTTA, *Poesia e musica* cit., pp. 291-305. Per quanto riguarda l'*Ars subtilior*, rimando a U. GÜNTHER, *Das Ende der Ars Nova*, «Musikforschung», XVI (1963), pp. 105-120; A. STONE, *Che cosa c'è di più sottile riguardo all'«ars subtilior»?*, trad. it. P. Besutti, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXI (1996), pp. 3-31; L. MARCHI, *La musica in Italia durante il Grande Scisma – 1378-1417 –: il codice Torino*, Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, 2000.

³⁰ T. SUCATO, *Il Codice Rossiano* cit.; N. PIRROTTA, *Ballate e «soni»* cit., pp. 90-102. Si veda anche G. CAPOVILLA, *Note sulla tecnica della ballata* cit., pp. 107-147.

cantionis) non solo nel *De vulgari eloquentia*, ma anche nella *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo.

Come per il lemmario tecnico analizzato nei precedenti capitoli, i casi di polisemia relativi ai vocaboli utilizzati per indicare con precisione generi, forme e tecniche sono molto rari. Sarebbe altresì anomala la completa assenza di una menzione al sonetto nel *Capitulum*, dove la dicitura *soni sive sonetti* pare del tutto assimilabile a ciò che nel *De vulgari eloquentia* e nella *Summa* corrisponde al *sonitus* o *sonettus*. Viceversa, se il sonetto appartenesse alla categoria dei *soni sive sonetti* sarebbe chiara sia la destinazione all'intonazione *solum cum uno sono*, sia la posizione del sonetto stesso nel sistema tassonomico della *cantio* dantesca (ora intesa come genere multicomprendivo),³¹ alla quale appartengono modelli formali predisposti naturalmente all'intonazione musicale, ossia la canzone («*omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est*», *DVE* II XI, 2) e la ballata (*quae cantatur atque coreizatur*).³²

Con queste brevi e forse provocatorie riflessioni sulla riapplicazione del lemmario *sonus-cantus* in relazione alla tradizione dei generi lirici del Medioevo chiudo questo lavoro, impegnandomi ad approfondire le suggestioni esposte alla luce anche delle poche fonti teoriche che testimoniano alcuni degli indizi utili per ricontestualizzare il rapporto tra musica e poesia nella produzione lirica di Dante Alighieri e dei poeti attivi tra la seconda metà del Duecento e i primi decenni del Trecento.

³¹ Rimando a *DVE* II VIII, 6: «Quapropter, tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus, et omnia cuiuscunque modi verba scilicet armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus».

³² ANTONIO DA TEMPO, *Summa* cit., a cura di R. Andrews, p. 49. Vista l'estrema specializzazione del lessico tecnico del Medioevo, se questa ipotesi trovasse conferma, sarebbe chiaro anche il significato del lemma stesso *sonitus/sonettus*. A tal proposito rinvio a Beltrami: «Uno dei pochi punti su cui c'è concordia è appunto che il primo significato della parola *sonetto* è musicale, dal provenzale *sonet* diminutivo di *so* che significa 'suono, melodia', dunque 'musichetta', o anche 'canzoncina'. E c'è accordo sostanziale sul fatto che questo è il significato di *sonetto* [...] nell'unico caso in cui la parola compare in uno dei testi della Scuola siciliana, cioè nella celebre canzone di Rinaldo d'Aquino, *Giammai non mi conforto*. P. G. BELTRAMI, *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, «Rhythmica», I (2003) 1, pp. 7-35: 18. La situazione resta complessa; rimando brevemente a P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 203 e al commento di Mirko Tavoni in DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* cit., a cura di M. Tavoni, p. 1477.

BIBLIOGRAFIA

Rassegna complessiva delle fonti citate

Bibliografia complessiva

- “*Amor che ne la mente mi ragiona*”: Firenze e l’Ars nova nel secolo XIV, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Vecchio, 17-30 aprile 1986, a cura di B. Brumana, Firenze, Città di Firenze, 1986.
- «*Compilatio Assiniensis*» dagli Scritti di fr. Leone e Compagni su S. Francesco d’Assisi. Dal ms. 1046 di Perugia, a cura di M. Bigaroni, Assisi, Porziuncola, 1992.
- ABBOT PAMBO, *Gerontikon*, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, I, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784.
- ABRAMOV-VAN RIJK E., *Evidence for a revised dating of the anonymous fourteenth-century Italian treatise “Capitulum de vocibus applicatis verbis”*, «*Plainsong and Medieval Music*», XVI (2007) 1, pp. 19-30.
- ABRAMOV-VAN RIJK E., *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009.
- ADAMO G., *L’endecasillabo nei canti di tradizione orale*, in «*Et facciam dolci canti*». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese, II, Lucca, LIM, 2003, pp. 1480-1481.
- ADLER G., *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, «*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*», I (1885), pp. 5-20.
- AGOSTINO, *De musica*, a cura di M. Bettetini, Milano, Rusconi, 1997.
- AHERN J., *Singing the Book: Orality in the Reception of Dante’s Comedy*, in *Dante Contemporary Perspectives*, a cura di A. A. Iannucci, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 1997, pp. 214-39.
- ALBERTUS MAGNUS, *Physica*, a cura di P. Hossfeld, Aschendorff, Monasterii Westfalorum, 1987.
- ALBINI G., *Lectura Dantis. Il canto II del Purgatorio*, Firenze, Sansoni, 1902.
- ALESSIO G. C., *L’allegoria nei trattati di grammatica e retorica*, in *Dante e le forme dell’allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 21-41: 38-41.

- ALESSIO G. C., *La "Comedia" nel margine dei classici*, in *Studi di filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, a cura di G. C. Alessio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 3-25.
- ALFARABI, *Über den Ursprung der Wissenschaften (De Ortu Scientiarum)*, a cura di C. Baeumker, Münster, Aschendorffsche, 1916.
- ALIFE F., *Diabolic Flatulence: a Note on "Inferno" 21: 139*, «Forum italicum. A journal of Italian Studies», II (2011), pp. 417-27.
- Amor che ne la mente mi ragiona*, a cura di E. Fenzi, Madrid, Departamento de Filología Italiana-Asociación Complutense de Dantología, 2013.
- ANDREOLI V., *La musicalità dantesca come esperienza d'inconscio*, in *Lectura Dantis Mystica. Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*. Atti della Settimana Dantesca, 28 luglio-3 agosto 1968, a cura di Istituto Leone XIII e Istituto di Studi Danteschi dell'Università Cattolica del S. Cuore, Firenze, Olschki, 1969, pp. 481-487.
- ANGLADE J., *Las leys d'amors: manuscrit de l'Académie des jeux floraux*, II, Toulouse, E. Privat, 1919-1920.
- ANGLÈS H., *The Musical Notation and Rhythm of the Italian Laude*, in *Essays in Musicology: a Birthday Offering for Willi Apel*, a cura di H. Tischler, Bloomington, Indiana University, 1968, pp. 51-60.
- 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.
- ANONIMO, *Commentum in musicam Boethii*, a cura di M. Hochadel, in *Commentum Oxoniense in musicam Boethii: Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, München, C. H. Beck, 2002.
- ANONIMO, *De musica mensurata*, a cura di J. Yudkin, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- ANTONELLI R., *L'invenzione del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di R. Antonelli, Modena, Mucchi, 1989.
- ANTONELLI R., *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a cura di P. Toubert e A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, 1994.
- _____, *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi critici*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 3-23.

- ANTONI R., LANNUTTI M. S., SABAINO D., *De nuptiis musicae et carminis. Sulle tracce di una tradizione sommersa*, «Il saggiaiore musicale», XIV (2007) 2, pp. 369-403.
- ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.
- ANTONIO VICENTINI M., *Memoria di Musicisti dell'Ordine de' Servi di Maria*, «Note d'archivio per la storia musicale», VIII (1931) 1, pp. 34-57.
- APEL W., *Il canto gregoriano*, a cura di M. Della Sciucca, Lucca, LIM, 1998
- ARIBO, *De musica*, a cura di J. Smits van Waesberghe, in *Corpus scriptorum de musica*, II, Roma, American Institute of Musicology, 1951.
- ARMOUR P., *La musica nel paradiso terrestre dantesco*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 33-40.
- ATKINSON C., *Johannes Afflighemensis as a Historian of Mode*, in «*Laborare fratres in unum*». *Festschrift László Dobozay zum 60. Geburtstag*, Hildesheim-Zürich, Weidmann, 1995, pp. 1-10.
- ATTURO V., *Il 'Paradiso' dei sensi. Per una metaforologia sinestesica in Dante*, «Critica del testo», XIV (2011) 2, pp. 425-464.
- AUERBACH E., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963
- AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De civitate Dei*, a cura di B. Dombart e A. Kalb, Turnhout, Brepols, 1995.
- _____, *Enarrationes in Psalmos*, a cura di C. Weidmann, in *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, XCIII, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003.
- _____, *Epistolae*, a cura di A. Goldbacher, in *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, XLIV, Vindobonae, 1904.
- _____, *Epistulae I-LV*, a cura di K. D. Daur, Turnhout, Brepols, 2004.
- AURELIANUS REOMENSIS, *Musica disciplina*, a cura di L. Gushee, in *Corpus Scriptorum de musica*, XXI, Roma, American Institute of Musicology, 1975, pp. 53-135.
- AUZZAS G., *Deh, violetta, che in ombra d'Amore*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- _____, *Per una ghirlandetta*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- AVALLE D'A. S., *Alcune particolarità metriche e linguistiche della «Vita ritmica di San Zeno»*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a curadi C. Segre, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 11-37.
- _____, *Concordanze della lingua poetica italiana della origini (CLPIO)*, Milano, Ricciardi, 1992.

- _____, *Dalla metrica alla ritmica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo I. Medioevo Latino*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, I, Roma, Salerno, 1992, pp. 391-476.
- _____, *Latino «circa romançum» e «rustica romana lingua»*, Padova, Antenore, 1983.
- _____, *Le origini della quartina monorima di alessandrini*, in *Saggi in memoria di Ettore Li Gotti*, I, Palermo, Sansoni, 1962, pp. 119-160.
- _____, *Modelli semiologici della Divina Commedia*, Milano, Bompiani, 1975.
- _____, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978.
- AZZETTA L., *Le chiose alla “Commedia” di Andrea Lancia, l’Epistola a Cangrande e altre questioni dantesche*, «l’Alighieri», XXI (2003), pp. 5-76.
- BACCIAGALUPPI C., *La dolce sinfonia di paradiso: le funzioni delle immagini musicali nella “Commedia”*, «Rivista di Studi Danteschi», II (2002) 2, pp. 272-333.
- BAGGIANI F., *Gli organi nella Cattedrale di Colle Val d’Elsa*, «Miscellanea storica della Valdelsa», IC (1993), pp. 37-45.
- BAHER R., *Dante un die Musik*, München, A. Pustet, 1966.
- BALDELLI I., *Congedo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- BALDELLI I., *Endecasillabo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- _____, *La lauda e i disciplinati*, in *Il movimento dei Disciplinati nel VII centenario dal suo inizio (Perugia – 1260): Celebrazione del VIII centenario del movimento dei Disciplinati*, Perugia, 25-28 settembre 1960, a cura di L. Scaramucci, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l’Umbria, 1986, pp. 338-367.
- _____, *Linguistica e interpretazione: l’amore di Catone, Casella, di Carlo Martello e le canzoni del Convivio II e III*, in *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, a cura di P. Cipriano, P. Di Giovine, M. Mancini, Roma, Il Calamo, 1994, pp. 535-555.
- BALDELLI I., MONTEROSSO R., *Canzone*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- BALDELLI I., *Rima*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- BALDUINO A., *Cavalcanti contro Dante e Cino*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla “Voce”*, a cura di M. G. Pensa, Milano, Guerrini e Associati, 1996, pp. 1-19.
- BANDUR M., *Melodia / Melodie*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht, Freiburg, F. Steiner, 1988.

- BARANSKI Z. G., *Comedià. Notes on Dante, the Epistle to Cangrande and Medieval Comedy*, «Lectura Dantis. A Forum for Dante Research and Interpretation», VIII (1991), pp. 26-55.
- _____, «*Tu numeris elementa ligas*»: un appunto su musica e poetica in Dante, «Rassegna europea di letteratura italiana», VIII (1996), pp. 89-95.
- _____, *Dante e la tradizione comica latina*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di A. A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 225-245.
- _____, *Dante's Biblical Linguistics*, «Lectura Dantis: a forum for Dante research and interpretation», V (1989), pp. 105-143.
- _____, *Teoria musicale e legittimazione poetica nella «Commedia» di Dante*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 75-82.
- _____, *The poetics of meter: «terza rima», «canto», «canzon», «cantica»*, in *Dante Now*, a cura di T. J. Cachey, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1995, pp. 3-41.
- BARBARISI G., BERRA C., *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, Milano, LED, 1992, pp. 57-85.
- BARBI M., *Per una più precisa interpretazione della «Divina Commedia»*, «Problemi di critica dantesca», I (1934), pp. 197-303.
- _____, *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Firenze, Sansoni, 1934.
- BARCHIESI M., *Arte del Prologo e arte della Transizione*, «Studi Danteschi», XLIV (1967), pp. 114-189.
- BAROLINI T., *Autocitation and Autobiography*, in EAD., *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, pp. 3-84.
- _____, *Dante and the Troubadours: An Overview*, in «Tenso», V (1989) 1, pp. 3-10.
- BARSACCHI M., GATTO V., *Dante e l'Ars Nova del Trecento*, «Campi immaginabili», I (1992), pp. 7-25.
- BASILE G., *Musicalità e soavità nella «Divina Commedia»*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 119-124.
- BASILE M. A., «*Al mattin del ver si sogni*»: i sogni di Dante nelle albe del Purgatorio, «Dante. Rivista internazionale di Studi su Dante Alighieri», III (2006), pp. 41-68.
- BATTAGLIA S., *La scuola dei trovatori. Il commento musicale*, in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965.

- BEAUJOUAN G., *The Transformation of the Quadrivium*, in *Reinassance and Renewal in the Twelfth Century*, a cura di R. Benson e G. Constable, Cambridge, Harvard University Press, 1982, pp. 463-487.
- BECCARI A., *Rime*, a cura di L. Bellucci, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1967.
- BECK E. M., *Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescos*, «Early Music», XXVII, 1 (1999), pp. 7-23.
- BEDA VENERABILIS, *De Arte Metrica*, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, XXIII, Paris, 1864.
- _____, *Musica quadrata seu mensurata*, da *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, XC, Paris, Garnier, 1844-1904.
- BEGGIATO F., *Da Tempo, Antonio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- BELLAIGUE C., *Dante et la musique*, «Revue des deux mondes», XIII (1903) 1, pp. 67-86.
- BELLOMO S., *L'Epistola a Cangrande, dantesca per intero: «a rischio di procurarci un dispiacere»*, «L'Alighieri», XLV (2015), pp. 5-20.
- BELTRAMI P. G., *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, «Rhythmica», I (2003) 1, pp. 7-35.
- _____, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1994.
- BENEDETTA ZORZI S. M., *Melos e iubilus nelle 'Enarrationes in Psalmos' di Agostino d'Ippona. Una questione di mistica agostiniana*, «Augustinianum», XLI (2002), pp. 383-413.
- BENT M., *Songs without music in Dante's 'De vulgari eloquentia'*, in «Et facciam dolci canti» *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese, I, Lucca, LIM, 2003, pp. 161-181.
- BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigheri Comediam*, nunc primum integre in lucem editum curante Jacobo Philippo Lacaita, Florentiae, G. Barbèra, 1837.
- BERTACCHINI R., *Il canto II del "Purgatorio"*, «L'Alighieri», XXX (1989) 2, pp. 32-53.
- BERTELLI I., *Fondamenti artistici e culturali del «dolce stil nuovo»*, Milano, Bignami, 1987.
- BESUTTI P., *Il trecento italiano: musica, "musicabilità", musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, a cura di G. Salvetti, Rimini, Guerini, 1994, pp. 83-97.

- BIADENE L., *Il collegamento delle stanze mediante la rima nella canzone italiana dei secc. XIII e XIV*, Firenze, 1885.
- _____, *La forma metrica del commiato nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV*, in *Miscellanea di filologia e linguistica in memoria di N. Caix e U. A. Canetto*, Firenze, Le Monnier, 1886.
- BIANCONI L., *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana. Teatro, Musica, Tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, VI, Roma, Salerno, 1986, pp. 319-355.
- _____, *Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, VI: Teatro, musica e tradizione dei classici, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1986, pp. 319-63: 328-32.
- BIGONGIARI D., *Notes on the Text of Dante*, in ID., *Essays on Dante and Medieval Culture. Critical Studies of the Thought and Texts of Dante, St. Augustine, St. Thomas Aquinas, Marsilius of Padua and other Medieval Subjects*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 33-63.
- BILANCIONI G., *A buon cantor buon citarista. Rilievi di un otologo sul suono e sulla voca nell'opera di Dante*, Roma, A. F. Formiggini, 1932.
- _____, *A buon cantor buon citarista. Rilievi di un otologo sul suono e sulla voca nell'opera di Dante*, Roma, A. F. Formiggini, 1932.
- BISANTI A., *La tradizione favolistica mediolatina nella letteratura italiana dei secoli XIV e XV*, «Schede medievali», XXIV-XXV (1993), pp. 34-51.
- BISOGNI F., *Precisazioni sul Casella dantesco*, «Quadrivium», XII (1971) 1, pp. 81-92.
- BLASTIC M. W., *Preaching in the Early Franciscan Movement*, in *Franciscans and Preaching*, a cura di T. J. Johnson, Leiden, Brill, 2012, pp. 36-40.
- BLASUCCI L., *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, «La parola del testo», IV (2000), pp. 17-46
- _____, *Sul canto come unità testuale*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Longo, Ravenna, 2003, pp. 22-38.
- BOETHIUS, *De consolatione philosophiae, Opuscula theologica*, a cura di C. Moreschini, Monachii et Lipsiae, K. G. Saur, 2005.
- _____, *De institutione arithmetica*, a cura di J. Y. Guillaumin, Paris, Belles Lettres, 1995.
- _____, *Philosophiae consolatio*, a cura di L. Bier, III, Turnholt, Brepols, 1957.
- BOLOGNA C., *Un'ipotesi sulla ricezione del De vulgari eloquentia: il codice Berlinese*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca. Atti del Convegno di Monselice-Padova (7-8 maggio 2004)*, a cura di F. Brugnolo e Z. L. Verlato, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 205-256.
- BONAVENTURA A., *Dante e la musica*, Livorno, R. Giusti, 1904.

- BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rethorica novissima*, in *Bibliotheca juridica medii aevi. Scripta anecdota glossatorum*, a cura di A. Gaudenzi, II, Bologna, P. Virano, 1892.
- BOWRA M., *Dante and Arnaut Daniel*, in «*Speculum*», XXVII (1952) 4, pp. 459-474.
- BOWSKY W. M., *A Medieval Italian Commune: Siena under the Nine, 1287-1355*, London, University of California Press, 1981.
- BOYDE P., *Dante's Style in his Lyric Poetry*, trad. it., *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di C. Calenda, Napoli, Liguori, 1979.
- BRAMBILLA AGENO F., *Benedetti, Iacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1966, pp. 267-76.
- BRANCA V., *Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, Venezia, Marsilio, 1989.
- _____, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991.
- BRANCA V., *Un Esopo volgare veneto*, in *Miscellanea di scritti di Bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1952, pp. 105-115.
- BRITO, *Glossarium metricum*, in *Poetria Nova 2*, a cura di P. Mastandrea e L. Tassarolo, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010.
- BRONZINI G. B., *Saggi, studi, prospettive e scorci di antropologia dantesca*, «Lares: trimestrale di studi demoetnoantropologici», LXVII (2001), pp. 13-59.
- BRUGNOLI G., *Rethorica ad Herennium*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- BRUGNOLO F., «*Eu ò la plu fina druderia*». Nuovi orientamenti sulla lirica italiana settentrionale del Duecento, «*Romanische Forschungen*», CVII (1995), pp. 22-52.
- _____, *I toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti*, in *Storia della cultura veneta*, II, Vicenza, N. Pozza, 1976, pp. 389-404.
- _____, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, I, Roma, Salerno, 1994, pp. 265-337.
- _____, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, in E. CASTELNUOVO, *Ambrogio Lorenzetti. Il buon governo*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 281-391.
- _____, *Le rime di Nicolò Quirini*, «*Cultura Neolatina*», XL (1980), pp. 261-80: 275-276.
- _____, *Nota su "canzonetta" nella lirica italiana antica*, in *Das Schöne im Wirklichen - Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, a cura di A. Amend-Söchting et alii, Heidelberg, Winter, 2002, pp. 57-67.
- BRUGNOLO F., VERLATO Z. L., *Antonio da Tempo e la 'lingua tusca'*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca. Atti del Convegno di Monselice-Padova*,

- 7-8 maggio 2004, a cura di F. Brugnolo e Z. L. Verlato, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 257-300.
- BRUNETTO LATINI, *La retorica*, a cura di F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968.
- _____, *Tesoretto*, in *Poeti del Duecento II*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- BUFANO A., *Nota*, in *Enciclopedia Dantesca*, Rma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- BUFANO A., SAROLLI G. R., *Numero*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- C.A.L.M.A. *Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500-1500)*, a cura di M. Lapidge, G. C. Garfagnini, C. Leonardi, F. Santi et al., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000.
- CALVIA A., *Come "pulcelle nude" senza "vesta": alcune osservazioni sulla musica al tempo di Dante*, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 241-247.
- CAMBONI M. C., *Canzoni Monostrofiche*, in EAD., *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, ETS, 2011, pp. 21-52.
- _____, *Il sonetto delle Origini e le "glosse metriche" di Francesco da Barberino*, «Studi di filologia italiana», LXVI (2008), pp. 13-34.
- _____, *L'apertura e la chiusura dei canti*, in EAD., *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, ETS, 2011, pp. 117-133.
- CAMPAGNOLO S., *Petrarca e la musica del suo tempo*, in *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Arezzo, 18-20 marzo 2004*, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, Lucca, LIM, pp. 3-41.
- CANCELLI F., *Prefazione*, in *La retorica a Gaio Erennio*, a cura di F. Cancelli, Milano, Mondadori, 1992.
- CANETTIERI P., «*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), I, Vitoria, Pau, 1994, pp. 47-60.
- _____, *I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema*, in *Actes du XXe Congrès international de Linguistique et Philologie romanes, Zurich (6-11 avril 1992)*, a cura di G. Hilty, V, Basel - Tübingen, Francke, 1993, pp. 73-88.
- _____, *Iacopone da Todi e la poesia religiosa del Duecento*, Milano, Rizzoli, 2001.
- _____, *Intertestu ideologici e ritmici. Tasselli per Iacopone e Dante*, in *Prassi intertestuale*, a cura di S. Bianchini, Roma, 1996, pp. 55-80.

- _____, *Introduzione*, in Iacopone da Todi, Francesco d'Assisi et al., *La poesia religiosa del Duecento*, Milano, Rizzoli, 2001.
- CANNATA SALAMONE N., *Dal "ritmo" al "canzoniere": note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)*, «Critica del testo», IV (2001) 2, pp. 397-429.
- CAPOVILLA G., *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica», IV (1968), pp. 109-146.
- _____, *Il saggio carducciano 'Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV'. Alcuni presupposti*, in *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia, D. Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 339-352.
- _____, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. vat. Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III (1982), pp. 159-252.
- _____, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, Atti del 3 Congresso Internazionale «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana, 1987, pp. 107-147.
- CAPPELLI A., *Le poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici, con un saggio sulla musica dei tre secoli*, Modena, Cappelli, 1866.
- CAPPUCCIO C., «La novità del suono» nell'esordio del *Paradiso*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del Convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, a cura di C. Cattermole, C. De Aldama, C. Giordano, Alpedrete, La Discreta, 2014, pp. 253-270.
- _____, «Quando a cantar con organi si stea» (*Purg.* IX, 144). *Riflessi danteschi della polemica contro la polifonia?*, «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VIII (2007), pp. 31-63.
- _____, «Tal, che diletto e doglie parturìe» (*Purg.* XXIII 12), «Studi Danteschi», LXVIII (2013), pp. 197-212.
- _____, *Aure musicali in Dante*, «Cuadernos de filología italiana», XVI (2009), pp. 109-136.
- _____, *Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del "Purgatorio"*, «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VI (2005), pp. 35-80.
- _____, *La funzione della percezione musicale nella costruzione di Dante personaggio della "Commedia"*, «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», X (2009), pp. 155-183.
- CAPPUCCIO C., ZULIANI L., «*Leutum meum bonum*»: i silenzi di Petrarca sulla musica, «Quaderns d'Italia», XI (2006), pp. 329-358.

- CAPRETTINI G. P., *Un retore che si fece poeta: Gidino da Sommacampagna e la costruzione dell'esempio metrico nel "Trattato e arte de li rithimi volgari"*, «Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», XXIV (1980) 1, pp. 5-32.
- CARACI VELA M., *Gli studi sulla musica italiana del Trecento nel secolo XXI: qualche osservazione sui recenti orientamenti di ricerca*, «Philomusica on-line», X (2011), pp. 61-95.
- _____, *Introduzione*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, a cura di M. Caraci Vela, D. Sabaino e S. Aresi, Pisa, ETS, 2007, pp. IX-XV.
- _____, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, II, Lucca, LIM, 2009.
- _____, *Oralità e scrittura*, in *La filologia musicale*, II, Lucca, LIM, 2005, pp. 3-60.
- _____, *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio di Jacopo da Bologna*, «Philomusica on-line», XIII (2014), pp. 2-58.
- CARAPEZZA F., *Un "genere" cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999) 2, pp. 221-54.
- _____, *Un "genere" cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999) 2, pp. 321-354.
- _____, *Un "genere" cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999) 2, pp. 221-254.
- CARDUCCI G., *Cino da Pistoia ed altri rimatori del secolo XIV*, in Cino da Pistoia, *Rime*, Firenze, G. Barbèra, 1862.
- _____, *Delle rime e della varia fortuna di Dante*, con note di M. Pelaez, Bologna, Zanichelli, 1913.
- _____, *Di questa raccolta e degli autori compresi*, in Cino da Pistoia, *Le Rime*, a cura di F. Martini, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1862, pp. 11-12.
- _____, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, «Nuova Antologia», XV (1870), pp. 5-30.
- _____, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, «Nuova Antologia», XV (1870), pp. 5-30.
- CARDUCCI N., *Quando l'ispirazione si fa canto. Poesia come musica nella "Commedia" di Dante*, «Apulia», II (2006).
- CARGNONI C., *Jacopone da Todi e i laudari italiani*, in *Storia della spiritualità italiana*, Roma, Città Nuova, 2002, pp. 78-86.
- CARPI U., *La nobiltà di Dante*, Firenze, Plistampa, 2004.
- CARRAI S., *Un musico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi*, «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 39-46.

- CASADEI A., «*Sicut in Paradiso Comedie iam dixi*», «Studi Danteschi», LXXVI (2011), pp. 179-197.
- _____, *Il titolo della "Commedia" e l'Epistola a Cangrande*, «Allegoria», LX (2007), pp. 167-181.
- CASELLA M., Recensione a F. Figurelli, *Il dolce stil novo*, «Studi Danteschi», XVIII (1934), pp. 105-126.
- CASIMIRI R., *Quando a cantar con organi si stea*, in *Le conferenze in Laterano*, Roma, Officina tipografica Ausonia, 1925, pp. 148-151.
- CASTELNUOVO E., *Ambrogio Lorenzetti. Il buon governo*, Milano, Mondadori, 2002.
- CATELLI N., *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (Par. X-XIV)*, «L'Alighieri», XXXII (2008), pp. 119-138.
- CATTIN G., *La monodia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991, pp. 213-14.
- CAVALLARI E., *La fortuna di Dante nel Trecento*, Firenze, Società Anonima F. Perrella, 1921.
- CAVALLINI G., *Il canto II del Purgatorio e il rito di riconoscimento*, «Rivista di letteratura italiana», XX (2002) 1, pp. 9-23.
- CAVALLO M. A., *Carola*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- CAVAZZUTI R., *Il cammino di Dante fra i poeti del Purgatorio*, «Quaderni Estensi», IV (2012), pp. 175-205.
- CENSORINUS, *Fragmentum*, in *Censorini de die natali liber ad Q. Caerellium accedit anonymi cuiusdam epitoma disciplinarum*, a cura di N. Sallmann, Leipzig, B. G. Teubner, 1983.
- CEROCCHI M., *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2010.
- CESAREO G. A., *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, 2^a ed. accresciuta, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1924.
- CHIARIMENTI M., *Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's Divine Comedy"*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.
- CHIARINI G., *Il canzoniere di Jaufrè Rudel*, I, L'Aquila, Japadre, 1985.
- CHIARO DAVANZATI, *Canzoni e sonetti*, a cura di A. Menichetti, Torino, Einaudi, 2004.
- _____, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- CHIESA P., *L'edizione critica elettronica della «Monarchia»: la filologia informatica alla prova dei fatti*, «Rivista di studi danteschi», VII (2007), pp. 325-54.

- CHIESA R., *La musica nel tempo e nell'opera di Dante*, «Atti della Accademia roveretana degli Agiati», V (1965), pp. 121-151.
- CHIOCCIONI P., *L'agostinismo nella Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1952.
- CIABATTONI F., *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2010, pp. 37.
- , *Dante's Organa: the Comedy from Unholy Racket to Sacred Music*, «Italian Quarterly», XLIII (2006), pp. 5-23.
- , *Musical Ways around Ineffability (Paradiso 10-15)*, «Dante Studies with Annual Report of the Dante Society of America», CXXXI (2013), pp. 25-49.
- CICERONE, *Tuscolane*, a cura di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 1993.
- CILIBERTI G., *La musica nella «Divina Commedia»*, in «Amor che ne la mente mi ragiona». *Firenze e l'Ars Nova nel XIV secolo*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1968, pp. 65-75.
- , *Oltre la 'Docta sanctorum patrum'. L'idea papale di musica e liturgia nei cerimoniali pontifici del Medioevo (1274-1401)*, in *Papsttum und Kirchenmusik von Mittelalter bis zu Benedikt XVI*, a cura di K. Pietschmann, Kassel, Bärenreiter, 2012, pp. 57-66.
- , *Produzione, consumo e diffusione della musica in Italia nel tardo Medioevo*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXXII (1990) 1/4, pp. 23-39.
- , *Rapporti con le altre arti. La musica nella «Divina Commedia»*, in *Amor che ne la mente mi ragiona: Firenze e l'Ars Nova nel XIV secolo*, a cura di B. Brumana, Firenze, Città di Firenze, 1986, pp. 65-75.
- CIOCIOLA C., *Rima*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011.
- COASSIN F., *L'ideale della "armonia". Musica e musicalità nella Commedia*, «Medioevo Romano», XX (1996) 3, pp. 412-436.
- COLUSSI F., *Indagini codicologiche e testuali sui manoscritti trecenteschi del "Filostrato" di Giovanni Boccaccio*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2003.
- Commedia di Dante Allagherii col commento di Jacopo della Lana*, a cura di L. Scarambelli, I, Bologna, Tipografia Regia, 1866-67.
- Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani, Bologna, G. Romagnoli, 1866-74.
- Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di C. Giannini, Pisa, F.lli Nistri, 1858-1862.

- Concordanze delle Opere volgari e delle Opere latine di Dante Alighieri*, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Opera del Vocabolario Italiano, in *Le opere di Dante*, Roma, Polistampa, 2012.
- CONNOLLY T. H., *The Antiphon "Cantantibus organis" and Dante's "Organi del mondo"*, in *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, a cura di G. M. Boone, Cambridge-London, Harvard University Press, 1995, pp. 59-75.
- CONTINI G., *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in ID., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62.
- _____, *Filologia ed esegesi dantesca*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», CCCLXII (1965), pp. 18-37 (rist. in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 113-142).
- _____, *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, CCCLXII (1965) VII 1, p. 18-37, ristampato in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 113-142.
- _____, *Il canto XXVIII del 'Paradiso'*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1966 (rist. in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 191-213).
- _____, *Introduzione a Dante Alighieri, Opere minori: Il Fiore*, Napoli, Ricciardi, 1995.
- _____, *Poeti del Duecento*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- _____, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», II (1951), pp. 3-26.
- _____, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001.
- CORNIFICIO, *Rhetorica ad C. Herennium*, a cura di G. Calboli, Bologna, Pàtron, 1993.
- Corpus iuris canonici*, a cura di E. Friedberg, Lipsiae, B. Tauchnitz, 1879.
- CORSI G., *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1970.
- CORTI M., *Il modello analogico nel pensiero medievale e dantesco*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 11-20.
- _____, *Percorsi dell'invenzione*, Torino, Einaudi, 1997.
- COSÌ A., *Poesia come musica nella "Commedia" di Dante*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1996.
- CRESCIMBENI S., *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, IV, Venezia, Lorenzo Basegio, 1698.
- CRESCINI V., *Per la biografia di Antonio da Tempo*, in *Raccolta di studi critici dedicata ad A. d'Ancona*, Firenze, G. Barbera, 1901, p. 577.
- CREVENNA C., *La dolcezza del canto tra memoria e oblio*, in *Stella Forte. Studi Danteschi*, a cura di F. Spera, M. D'Auria, Napoli, 2010, pp. 107-130.

- CRISTIANI M., *La notion de mesure dans le 'De musica' d'Augustin*, «Micrologus», XIX (2011), pp. 21-36.
- CRISTOFORO LANDINO, *Commento sopra la 'Commedia'*, a cura di P. Procaccioli, III, Roma, Salerno, 2001.
- CROCE B., *La struttura della Commedia*, in *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, pp. 61-71.
- CROCKER R. L., «Musica rhythmica» and «Musica metrica» in *Antique and Medieval Theory*, «Journal of Music Theory», II (1958), pp. 2-23.
- CURTIUS E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948, trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- _____, *L'indicazione del nome dell'autore nel Medio Evo*, in ID., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 577-580.
- D'ACCONE F. A., *Le Compagnie dei Laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, III, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1970, pp. 253-280.
- D'ACHILLE P., *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990.
- D'AGOSTINO G., *Le ballate del Decameron: note integrative di analisi metrica e stilistica*, «Studi sul Boccaccio», XXIV (1996), pp. 123-180.
- D'ANCONA A., *Jacopone da Todi e il giullare di Dio del secolo XIII*, «Nuova Antologia», XV (1880), pp. 193-228.
- _____, *Scritti danteschi*, Firenze, Sansoni, 1912.
- D'ANGELO E., *Sistema Tassonomico Metricologico - Ritmi Latini (terminologia, tassonomia, classificazioni della versificazione ritmica mediolatina)*, in *Poetry in Early Medieval Europe. Manuscripts, language and music of the Latin Rhythmical Texts*, a cura di E. D'Angelo, F. Stella, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. 75-104.
- DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. B. Ageno, in *Le opere di Dante*, Roma, Polistampa, 2012.
- _____, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in *Opere*, II, Milano, Mondadori, 2014.
- _____, *De vulgari eloquentia*, a cura di A. Marigo, Firenze, Le Monnier, 1948.
- _____, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012.
- _____, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in *Opere*, I, Milano, Mondadori, 2011.
- _____, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, I, Padova, Antenore, 1968.

- _____, *Divina Commedia. Inferno*, a cura di D. Mattalia, Milano, Rizzoli, 1960.
- _____, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Firenze, Giunti, 1995.
- DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di C. Villa, in *Opere*, II, Milano, Mondadori, 2014.
- _____, *Inferno*, a cura di R. Hollander, New York, Doubleday-Anchor, 2000.
- _____, *La Divina Commedia*, a cura di A. Momigliano, Firenze, Sansoni, 1958.
- _____, *La Divina Commedia*, a cura di G. Fallani, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1965.
- _____, *La Divina Commedia*, a cura di G. Giacalone, Roma, A. Signorelli, 1968.
- _____, *La Divina Commedia*, a cura di G. Vandelli, Milano, Hoepli, 1929.
- _____, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1986.
- _____, *La Divina Commedia*, a cura di N. Tommaseo e U. Cosmo, Utet, Torino, 1927.
- _____, *La Divina Commedia*, a cura di S. A. Chimenz, Torino, Utet, 1963.
- _____, *La Divina Commedia*, a cura di S. A. Chimenz, Torino, Utet, 1962.
- _____, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979.
- _____, *Monarchia*, a cura di P. G. Ricci, Milano, Mondadori, 1965.
- _____, *Monarchia*, a cura di P. Shaw, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- _____, *Purgatorio*, a cura di R. Hollander, New York, Doubleday-Anchor, 2003.
- _____, *Questio de aqua et terra*, a cura di A. Frugoni, Milano, Ricciardi, 1996.
- _____, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Dante Alighieri, *Opere I*, Milano, Mondadori, 2011.
- _____, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002.
- _____, *Rime*, a cura di M. Barbi, F. Maggini e V. Pernicone, Bologna, Il Mulino, 1972.
- _____, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, in Dante Alighieri, *Opere I*, Milano, Mondadori, 2011.
- _____, *Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999.
- _____, *Vita Nuova*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, in *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, I, I, Roma, Salerno, 2015, pp. 128-29.
- DAVIS C., *The Florentine Studia and Dante's "Library"*, in *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences*, a cura di G. C. Di Scipio e A. Scaglione, Amsterdam, J. Benjamins, 1988, pp. 339-366.
- DE BARTHOLOMAEIS V., *La canzone da ballo in Bologna al tempo di Dante*, «Convivium», IX (1937) 5, pp. 495-508.

- _____, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, SEI, 1943
- DE BENEDICTIS R., *Musica e ordine nella "Divina Commedia"*, Tesi di Laurea, Ottawa, University of Toronto, 1996.
- _____, *Ordine e struttura musicale nella "Divina Commedia"*, Fucecchio, European Press Academic Publishing, 2000.
- DE BRUYNE E., *Le rythmique de Remi d'Auxerre*, in *Études d'esthétique médiévale*, a cura di E. De Bruyne, I, Geneve, Slatkine, 1975, pp. 319-322.
- DE LOLLIS C., *La fede di Dante nell'arte*, «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», CCXIII (1921), pp. 208-217.
- DE MONTAULT B., *Traité d'iconographie chrétienne*, I, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898.
- DE SAUSSURE F., *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris, Payot, 1922.
- DE VENTURA P., *Dante e Casella, allusione e performance*, «Dante: Rivista internazionale di Studi su Dante Alighieri», IX (2012), pp. 43-56.
- _____, *Il preludio del "Purgatorio": note su musica, dramma, allusione e performance*, «Critica letteraria», XL (2012) 1, pp. 1-32.
- DEBENEDETTI S., *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, da «Studi Medievali», II (1906-1907), pp. 79-80.
- DEL BALZO C., *Poesie di mille autori intorno a Dante*, II, Roma, Forzani, 1905.
- DELCORNO C., *Dante e il linguaggio dei predicatori*, in *Lecture classensi*, a cura di E. Pasquini, XXV, Ravenna, Longo, 1996, pp. 51-74.
- _____, *Giordano da Pisa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma, Treccani, 2001.
- DELLA SETA F., *Parole in musica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, a cura di G. Cavallo, II, Roma, Salerno, 1994, pp. 537-569.
- DENTE V., *Dal chiostro alla corte. Poesia per musica tra Medioevo e Rinascimento*, tesi di Dottorato, Università degli studi di Salerno, 2010.
- _____, *Poesia e Musica tra Medioevo e Rinascimento: interferenze e tradizione*, «Misure Critiche», IX (2010) 1, pp. 131-162.
- DESCHAMPS E., *L'art de dictier*, in *Œuvres complètes*, a cura di G. Raynaud, VII, Paris, F. Didot, 1891.
- Desire in Dante and the Middle Ages*, a cura di M. Gragnolati, T. Kay, E. Lombardi e F. Southerden, London, Modern Humanities Research Association e Maney, 2012.
- DI BACCO G., «Cosa sottile in canto poco muta». *Petrarca, Sacchetti e la poesia per musica nel Due e Trecento*, in *Musica, storia, cultura ed educazione*, a cura di C. Assenza e B. Passannanti, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 99-108.

- DI CAPUA F., *Insegnamenti retorici medievali e dottrine estetiche moderne nel De vulgari eloquentia di Dante*, Napoli, L. Offredo, 1945.
- DI FONZO C., *Della musica e di Dante: paralipomeni lievi*, in *Scritti offerti a Francesco mazzoni dagli allievi fiorentini*, a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 47-61.
- DI GIROLAMO C., *I poeti della Scuola Siciliana*, II. *I poeti della corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008.
- Dicitore, in *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di G. B. Squarotti, IV, Torino, UTET, 1966, p. 358.
- DIONISOTTI C., *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi 20-27 aprile 1965*, a cura della Società dantesca italiana e dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, I, Sansoni, Firenze, pp. 333-378.
- _____, *Trissino, Gian Giorgio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.
- DOMINICUS GUNDISSALINUS, *De divisione philosophiae*, a cura di L. Baur, Münster, Aschendorffschen, 1903.
- DONELLA V., *La costituzione 'Docta Sanctorum Patrum' di Giovanni XXII (1324-25): una persistente attualità*, «Rivista internazionale di musica sacra», VI (1985) 3, pp. 353-377.
- DOUCHEZ M. E., *L'émergence acoustico-musicale du terme «sonus» dans les commentaires carolingiens de Martianus Capella*, in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, a cura del Centre National de la Recherche Scientifique, VII, Paris, Publications de l'Institut de la langue française, 1981, pp. 97-149.
- DRAGONETTI R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise (contribution à l'étude de la rhétorique médiévale)*, Bruges, De Tempel, 1960, pp. 348, 360.
- DRONKE P., *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge University Press, 1989.
- _____, *The Song of Songs and medieval love-lyric*, in *The Bible and Medieval Culture*, a cura di W. Lourdaux, D. Verhlest, Leuven, Leuven University Press, 1979, pp. 236-262.
- DRUSI R., *Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, «L'Alighieri», XLII (2013), pp. 7-58.
- DÜRRER M., *Altitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, Kassel, Bärenreiter, 1993.
- ELLINWOOD L., *John Cotton or John of Affligem?: The Evidence of a Manuscript in the Library of Congress*, «Notes», VIII (1951) 4, pp. 650-9.

- ELWERT T. W., *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel Canzoniere*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca* I. *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 389-409.
- ERBACHER R., *Tonus Peregrinus: Aus der Geschichte eines Psalmtons*, Münsterschwartzach, Vier-Türme, 1971.
- FACCHIN F., *La recezione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi*, «Quaderns d'Italià», XI (2006), pp. 359-380.
- _____, *Suono e voce in Boccaccio*, in *L'ars Nova italiana del Trecento VII*, a cura di M. Zenari, Lucca, LIM, 2009, pp. 155-76.
- FASSLER M., *Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises «De rithmis»*, «The Journal of Musicology», V (1987), pp. 164-90.
- FAVATI G., *Inchiesta sul Dolce Stil Novo*, Firenze, Le Monnier, 1975.
- FAVILLI E., *Dante e la musica nella Divina Commedia*, in *Compendio di storia della musica*, Piacenza, C. Tarantola, 1924, pp. 229-261.
- _____, *Dante e la musica nella Divina Commedia*, in *Compendio di storia della musica*, Piacenza, C. Tarantola, 1924, pp. 229-261.
- FEDELI V., *La musicalità di Dante*, «Rivista musicale italiana», XXVIII (1921), pp. 557-616.
- FEDI B., *La prima redazione in prosa delle Leys d'Amors: edizione critica delle due prime parti secondo i mss. T (Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.007) e B (Barcellona, Arxiu de la Corona d'Aragó, S. Cugat del Vallés 13)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 1997.
- FELLER G., *La 'Constitutio docta sanctorum patrum' di Giovanni XXII e la musica nuova del suo tempo*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, a cura di B. Becarini, I, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1959, pp. 9-17.
- FENLON I., HAAR J., *Fonti e cronologia dei madrigali di Costanzo Festa*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIII (1978), pp. 212-242.
- FENZI E., *È la «Monarchia» l'ultima opera di Dante? (A proposito di una recente edizione)*, «Studi Danteschi», LXXII (2007), pp. 215-38.
- FERRARI D., *L'arte del dire*, Milano, Hoepli, 1928.
- FERRUCCI F., *Comedia*, «Yearbook of Italian Studies», I (1971), pp. 29-52.
- FIAMMAZZO A., *Il codice dantesco della Biblioteca di Bergamo*, Udine, G. B. Doretti, 1894.
- FIATARONE J. J., *From "Selva Oscura" to "Divina Foresta": Liturgical Song as Path to Paradise in Dante's Commedia*, «Medieval Perspectives», III (1956) 1, pp. 116-136.
- FILIPPO VILLANI, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Padova, Antenore, 2000.

- FIORI A., *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla Commedia dantesca*, in «Studi e problemi di critica testuale», LIX (1999), pp. 67-102.
- _____, *Il canto di Casella: esegesi dantesche a confronto*, in *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia, D. Restani, Roma, Torre D'Orfeo, 1996, pp. 283-289.
- FLAMINI F., *Il luogo di nascita di madonna Laura e la topografia del Canzoniere petrarchesco*, «Giornale storico della lingua italiana», XXI (1893), pp. 73-105.
- FOLENA G., *Cultura e poesia dei siciliani*, in *Storia della Letteratura Italiana I. Le Origini e il Duecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1965, pp. 291-372.
- FORMISANO L., *Aspetti della cultura letteraria a Bologna al tempo di Federico II*, in *Federico II e Bologna*, Bologna, Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, 1996, pp. 107-138: 115.
- _____, *Le rime provenzali e francesi*, in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012.
- FRANCESCO DA BARBERINO, *Del reggimento e costumi di donna*, secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano, a cura di C. Baudi di Vesme, Bologna, G. Romagnoli, 1875.
- _____, *I Documenti d'Amore*, a cura di M. Albertazzi, Trento, La Finestra, 2008.
- FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- _____, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
- _____, *Lettere disperse, varie e miscellanee*, a cura di A. Pancheri, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1994.
- _____, *Res Seniles. Libri I-IV*, a cura di S. Rizzo, Firenze, Le Lettere, 2006.
- FRANCISCUS SALINAS, *De Musica*, in *Francisci Salinae Burgensis Abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicae Professoris, de Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, et demonstratur*, Salamanca, Mathias Gastius, 1577.
- FRANCO DA COLONIA, *Ars cantus mensuratus*, a cura di G. Raney e A. Gilles, in *Corpus scriptorum de musica*, XVIII, American Institute of Musicology, Roma, 1974, pp. 23-82.
- FRANCO SACCHETTI, *Novelle*, Milano, G. Silvestri, 1815.

- FRANK I., *Poésie romane et Minnesang autor de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», III (1955), pp. 51-83: 54.
- FRANZ A., *Sinn und rhythmus in Danteversen*, «Deutsches Dante Jahrbuch», XXXVI-XXXVII (1958), pp. 13-39.
- FRARE P., *La retorica del nome e del numero: Purgatorio XI*, «Testo», LXI-LXII (2011), pp. 123-143.
- FRASCINO S., *Suono e pensiero nella poesia dantesca*, «Giornale storico della letteratura italiana», suppl. 24 (1928), pp. 1-138.
- FRECCERO J., *Casella's Song*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», XCI (1939), pp. 73-80.
- _____, *Paradiso X: The Dance of the Stars*, «Dante Studies», LXXXVI (1968), pp. 85-111.
- FROBENIUS W., *Minima*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht, A. Riethmüller, Stuttgart, Franz Steiner, 1972.
- FROVA C., *La musica nell'insegnamento delle arti liberali. I trattati di Sant'Agostino e Boezio*, «Benedictina», XXXIII (1985), pp. 73-80.
- FUBINI E., *Dalla bolla di Papa Giovanni XXII al 'dolce suono' dantesco: la crisi della tradizione teorica medievale*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXXIV (2006), pp. 185-195.
- _____, *Il dibattito sull'Ars Nova*, in ID., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 97-108.
- FUBINI M., *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966.
- GALLO F. A., *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, «Studi e problemi di critica testuale», XII (1976), pp. 40-45.
- _____, *Da un codice italiano di mottetti del primo Trecento*, «Quadrivium», IX (1968), pp. 25-44.
- _____, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana IV. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 345-363.
- _____, *Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, a cura di T. F. Ertelt, F. Zaminer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, pp. 257-356.
- _____, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1996.
- GALLO F. A., VECCHI G., *I più antichi monumenti sacri italiani*, in *Monumenta lyrica medii aevi italica*, III, Bologna, Forni, 1968.

- GAMBERINI R., *Introduzione*, in *BISLAM. Bibliotheca Scriptorum Latinorum Medii Recentiorisque Aevi*. I. *Gli autori in «Medioevo Latino»*, a cura di R. Gamberini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003.
- GAUFRIDUS DE VINOSLAVO, *Documentum de modo et de art dictandi et versificandi*, in E. Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*, Librairie Honoré Champion, 1962.
- GENETTE G., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GIACOMO DA LENTINI, *Rime*, in *I poeti della Scuola siciliana I*, a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2008.
- GIAMBERTONE FILIPPELLO I., *Musica, canto e danza nella Divina Commedia*, Caltanissetta, Lussografica, 1970.
- GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithimi volgari: riproduzione fotografica del Cod. CCCCXLIV della Biblioteca capitolare di Verona*, a cura di G. P. Caprettini, Verona, La Grafica, 1993.
- GILARDI ZANONE M., *In margine alle chiose dei «Documenti d'Amore» di Francesco da Barberino*, in *Studi testuali*, Alessandria, dell'Orso, 1984, pp. 65-81.
- GINSBERG W., *Chaucer's Italian Tradition*, The University of Michigan Press, 2002.
- GINZBURG C., *L'epistola dantesca a Cangrande e i suoi due autori*, in *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, «Quaderni petrarcheschi», XVII-XVIII (2007-2008), pp. 1053-1076.
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, VI, Milano, Mondadori, 1965.
- _____, *Filostrato*, a cura di L. Surdich, Milano, Mursia, 1990.
- _____, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Milano, Garzanti, 2007.
- GIOVANNI DA PRATO, *Il paradiso degli Alberti*, a cura di A. Wesselofski, Bologna, G. Romagnoli, 1867.
- GIUNTA C., *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 35-72.
- GNEUSS H., *A Grammarian Greek-Latin Glossary in Anglo-Saxon England*, in *From Anglo-Saxon to early Middle English. Studies presented to E. G. Stanley*, a cura di M. Godden, D. Gray e T. Hoad, Oxford, Clarendon, 1994, pp. 60-86.
- GÖLLNER M. L., *Interrelationship between Text and Music in the Refrain Forms of Guillaume de Machaur*, in *Songs of the Dove and the Nightingale. Sacred and Secu-*

- lar Music c. 900-c. 1600*, a cura di G. Mary Hair, R. E. Smith, Basel, Gordon and Breach, 1995, pp. 105-23.
- GONFROY G., *Les genres lyriques occitans et les traités de poétiques: de la classification médiévale à la typologie moderne*, in *Actes du XVIII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 121-135.
- GORNI G., *Cino «vil ladro». Parola data e parola rubata*, in ID., *Il nodo della lingua e il Verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-139.
- _____, *Dante prima della Commedia*, Firenze, Cadmo, 2001.
- _____, *Dante. Storia di un visionario*, Bari, Laterza, 2008.
- _____, *La "nuova legge" del Purgatorio*, in *Lettera nome numero: l'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 199-217.
- _____, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in *Dante Alighieri, Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-XIII.
- _____, *La teoria del cominciamento*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Le Monnier, 1981, pp. 143-182.
- _____, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, III, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518.
- _____, *Lettere, nome e numero: l'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, 1990.
- _____, *Lippo amico*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-98.
- _____, *Lippo contro Lapo. Sul canone del Dolce Stil Novo*, in ID., *Il nodo della lingua cit.*, pp. 99-124.
- GOZZI M., *Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco 'Non al so amante' intonato da Jacopo da Bologna*, «Polifonie. Storia e teorie della corallità», IV (2004) 3, pp. 165-196.
- _____, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, «Philomusica on-line», IX (2010) 2, pp. 115-174.
- GRAGNOLATI M., *Dolore come gioia. Trasformarsi nel "Purgatorio" di Dante*, «Psiche», II (2003), pp. 111-126.
- GRANDGENT C. H., *Dante's Verse*, «Studies in Philology», XVII (1920) 1, pp. 1-18.
- GREGORIUS MAGNUS, *Expositio in Cantica Canticorum*, a cura di P. Verbaken, VI, Turnholt, Brepols, 1963.
- GRESTI P., *Dante e i trovatori: qualche riflessione*, in «Testo», LXI-LXII (2011), pp. 175-190.

- _____, *La lirica italiana delle Origini tra scoperte e nuove edizioni*, in «Testo», XXXI (2010), pp. 125-147.
- GRIMALDI PIZZORNO P., *Matelda's Dance anche the Smile of the Poets*, «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society of America», CXII (1994), pp. 115-32.
- GUARDIANI F., *Il trobar clus di Guittone d'Arezzo*, «Carte Italiane», V (1984) 1, pp. 33-48.
- GUIDO D'AREZZO, *Regulae rhythmicae*, a cura di A. Rusconi, in *Le opere*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008.
- GUIDO DA PISA, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis*, a cura di V. Cioffari, New York, State University of New York Press, 1974.
- GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti amorosi del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- _____, *Rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- _____, *Rime*, a cura di G. Contini, in *Poeti del Duecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- GÜNTHER U., *Das Ende der Ars Nova*, «Musikforschung», XVI (1963), pp. 105-120.
- GUSHEE L., *Hermannus Contractus*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992.
- GYSIN H. P., *Studien zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter*, Amsterdam, F. Knuf, 1959.
- HAAR J., *Essays on Italian poetry and music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- HAMMERSTEIN R., *Die Musik der Engel*, Bern-München, Francke, 1962, pp. 44-47.
- HARING N. M., *Commentaries of Boethius by Thierry of Chartres and His School*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1971.
- HASEGAWA Y., *Il "Paradiso" di Dante: l'armonia cosmica delle sfere celesti*, «Studi Italiani», LX (2010), pp. 11-134.
- HAYDON G., *Introduction to Musicology. A Survey of the Fields, Systematic & Historical, of Musical Knowledge & Research*, New York, Prentice Hall, 1941.
- HEBERDEN C. B., *Dante's Lyrical Metres: His Theory and Practice*, «The Modern Language Review», III (1908) 4, pp. 313-28.
- HEILBRONN D., *Concentus musicus: the creaking hinges of Dante's Gate of Purgatory*, «Rivista di Studi Italiani», II (1984) 1, pp. 1-15.
- _____, *Contrapuntal Imagery in Paradiso VIII*, «Italian Culture», V (1984), pp. 39-54.

- HEINIMANN S., *Das Abstraktum in der französischen Literatursprache des Mittelalters*, Berne, Francke, 1963.
- _____, *Poesis und "musica" in Dantes Schrift "De vulgari Eloquentia"*, in *Festschrift Arnold Geering Zum 70. Geburtstag*, a cura di A. Geering, V. Ravizza, Stuttgart, P. Haupt, 1972.
- HEIRICUS AUTISSIDORENSIS, *Vita Germani*, in *Poetria Nova* 2, a cura di P. Mastandrea e L. Tassarolo, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010.
- HERMANNUS CONTRACTUS, *Versus ad discernendum cantum*, in *Patrologia latina*, a cura di J. P. Migne, CXLIII, Paris, Garnier, 1844-1904.
- HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, a cura di S. M. Cserba, Regensburg, Pustet, 1953.
- HIRSCHMANN W., *Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext. Die "Comendacio omnium scientiarum et specialiter Musice" im Heilsbronner Musiktraktat*, in *Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von "musica" und "philosophia" im Mittelalter*, a cura di F. Hentschel, Leiden, Brill, 1998, pp. 229-268.
- HOCHADEL M., *Commentum Oxoniense in musicam Boethii: Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2002.
- HOLLANDER R., *Dante Theologus-Poeta*, «Dante Studies», XCIV (1976), pp. 91-136.
- _____, *Due recenti contributi al dibattito sull'autenticità dell'«Epistola a Cangrande»*, «Letteratura italiana antica», X (2009), pp. 541-552.
- _____, *Il Virgilio dantesco: Tragedia nella 'Commedia'*, Firenze, Olschki, 1983.
- _____, *Tragedia nella 'Commedia'*, in ID., *Il Virgilio dantesco: Tragedia nella 'Commedia'*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 130-131.
- HUCK O., «*Modus cantandi*» und *Prolatio*. «*Aere ytalico*» und «*Aere gallico*» im *Codex Rossi* 215, da «Die Musikforschung», LIV (2001), pp. 115-130.
- _____, «*Con tre melode*». Zur Musik der Engel bei, um und nach Dante, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. 25-38.
- _____, *Die Musik Des Fruhen Trecento*, Hildesheim, Olms, 2005.
- HUCKE H., *Das Dekret 'Docta Sanctorum Patrum' Papst Johannes XXII*, «Musica Disciplina», XXXVIII (1984), pp. 119-131.
- HUGES A., *Aribo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992.
- HUGH OF ST. VICTOR, *Didascalicon de studio legendi (Studienbuch)*, a cura di T. Offergeld, Freiburg, Herder, 1997.

- HUGLO M., *La place du Tractatus de Musica dans l'histoire de la théorie musicale du XIII^e siècle. Etude codicologique*, in *Jérôme de Moravie: un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle*, a cura di M. Hugo e M. Pérès, Paris, Créaphis, 1992, pp. 33-42.
- IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, in *Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi*, a cura di M. Volpi, III-IV, Roma, Salerno, 2010.
- IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974.
- _____, *Laude*, a cura di M. Leonardi, Firenze, Olschki, 2010.
- IANNUCCI A. A., *Casella's Song and the Tuning of the Soul*, «Thought», LXV (1990) 1, pp. 27-46.
- _____, *Dante's Theory of Genres and the "Divina Commedia"*, «Dante Studies», XCI (1973), pp. 1-25.
- _____, *Musica e ordine nella "Divina Commedia" ("Purgatorio" II)*, in *Studi americani su Dante*, a cura G. Alessio, R. Hollander, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 87-III.
- _____, *Musical Imagery in Maestro Adamo Episode*, in *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di D. Della Terza, Firenze, Cadmo, 1995, pp. 103-118.
- Il Cantico dei Cantici nel Medioevo*, Atti del Convegno internazionale, a cura di R. E. Guglielmetti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008.
- Il codice cassinese della Divina Commedia per la prima volta letteralmente messo a stampa per cura dei monaci benedettini della badia di Monte Cassino*, Tipografia di Monte Cassino, 1865.
- ILNITCHI G., *The Play of Meanings: Aribo's "De musica" and the Hermeneutics of Musical Thought*, Oxford, Scarecrow Press, 2005.
- INGLESE G., *Appunti sulla bipartiticità stemmatica nella tradizione delle opere di Dante*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, a cura di L. Gatto e P. Supino Martini, I, Roma, All'insegna del giglio, 2002, pp. 245-253.
- INGLESE G., ZANNI R., *Metrica e retorica del Medioevo*, Carocci, Bologna, 2011.
- IOHANNES SCOTUS ERIUGENA, *Annotationes in Martianum*, a cura di C. E. Lutz, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1939.
- ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino, UTET, 2004.
- JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae*, a cura di R. Bragard, in *Corpus scriptorum de musica*, III, Roma, American Institute of Musicology, 1961.
- JACOMUZZI A., *L'Imago al Cerchio e altri studi sulla «Divina Commedia»*, Milano, Franco Angeli, 1995, pp. 31-32.

- JAFFÉ P., *Des Abtes Udalskalk van St. Ulrich in Augsburg Registrum Tonorum*, in *Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg*, II, Augsburg, 1859.
- JOHANNES AFFLIGHEMENSIS, *De musica cum tonario*, a cura di J. Smits van Waesberghe, in *Corpus scriptorum de musica*, I, Roma, American Institute of Musicology, 1950.
- JOHANNES DE GARLANDIA, *De musica plana*, a cura di C. Meyer, Baden, V. Koerner, 1998.
- , *Poetria*, in L. Rockinger, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, München, G. Franz, 1863.
- JOHNSON O. M., *Dante's "Divina Commedia" and the Medieval Conception of the Comedy*, «The Modern Language Review», XI (1916) 3, pp. 343-345.
- JONES N. A., *Music and the maternal voice in Purgatorio XIX*, in *Embodied voices. Representing female vocality in western culture*, a cura di L. C. Dunn e N. A. Jones, Cambridge University Press, 1996, pp. 35-49.
- KAEPPELI T., *Scriptores Ordinis praedicatorum Medii Aevii*, III, Romae, S. Sebinæ, p. 52; IV, pp. 177-178.
- KANTOROWICZ H., *Studies in the Glossators of the Roman Law*, Cambridge University Press, 1938.
- KLAPER M., *Liturgia e polifonia all'inizio del Trecento: appunti sulla genesi, trasmissione e ricezione della constitutio 'Docta sanctorum' di papa Giovanni XXII*, «Philomusica on-line», IX (2010) 3, pp. 137-138.
- KLAUS L., *Musik im Zwischenreich. Zur Bedeutung und Funktion von Singen und Gesang im 'Purgatorio'*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. 39-76.
- KRAP T., *The Poliphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, Oxford, Clarendon, 1992.
- KREPS J., *Aribon de Liège: une légende*, «Revue belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», II (1948) 3-4, pp. 138-143.
- KROPFINGER K., *Dante, die Kunst der Troubadours und Arnaut Daniels Sestine 'Lo ferm voler'*, in *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, a cura di J. Kuckertz, H. de la Motte-Haber, M. C. Schmidt e W. Seidel, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, pp. 25-53.
- KÜGLE K., *Some Observations Regarding Musico-Textual Interrelationships in Late Rondeaux by Machaut*, in *Machaut's Music. New Interpretations*, a cura di E. E. Leach, Woodbridge, The Boydell Press, 2003, pp. 263-76.
- KUHN B., *Beatrice und die anderen Engel: die Musik (in) der "Vita Nova"*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. 77-109: 85-87.

- _____, *Beatrice und die anderen Engel: die Musik (in) der "Vita Nova"*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. 77-109.
- L'étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècle*, a cura di B. M. Olsen, IV, Paris, CNRS, 2009.
- LA FAVIA M. L., ...*Ché quivi per canti...* ("Purg." XII 113), *Dante's programmatic use of Psalmus and Hymnus in the "Purgatorio"*, «Studies in Iconography», X (1984-1986), pp. 53-55.
- LA VIA S., *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Bologna, Carocci, 2006.
- LAFLEUR C., *Les 'Guides de l'étudiant' de la faculté des arts de l'Université de Paris au XIII^e siècle*, in *Philosophy and Learning: Universities in the Middle Ages*, a cura di M. J. F. E. Hoenen, J. H. J. Schneider e G. Wieland, Leiden, E. J. Brill, 1995, pp. 137-199.
- LANNUTTI M. S., «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». *Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, «Studi Medievali», XLI (2000) 1, pp. 1-38.
- _____, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle Origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di D. Righi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 145-168.
- _____, *I trovatori: la musica nel repertorio lirico romanzo*, in *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a cura di V. Minazzi, Milano, Jaca Book, 2011, pp. 164-167.
- _____, *Iacopone musico e Garzo doctore. Nuove ipotesi di interpretazione*, in *Iacopone da Todi*, atti del XXXVII Convegno storico internazionale. Todi, 8-11 ottobre 2000, a cura di Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo, Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2001, pp. 337-360.
- _____, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un "excursus" sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, «Stilistica e Metrica Italiana», IX (2009), pp. 21-53.
- _____, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romanzo», XXXII (2008) 1, pp. 3-28.
- _____, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», XLIV (2011), pp. 55-67.
- _____, *Per l'interpretazione della canzone 105 di Petrarca*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. VII Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (S.I.F.R.)*, Bologna, 5-8 ottobre 2009, a cura di A. Fassò,

- G. Giannini, L. Formisano, P. Caraffi, G. Brunetti, M. Mancini, Roma, Aracne, 2012, pp. 603-653
- _____, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 157-197.
- Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, I, a cura di G. Varanini, L. Banfi e A. Ceruti Burgio, Firenze, Olschki, 1981.
- LAVEZZI G., *I numeri della poesia: guida alla metrica italiana*, Bologna, Carocci, 2006.
- LE GOFF J., *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
- Le Chiose Ambrosiane alla "Commedia", edizione e saggio di commento*, a cura di L. C. Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.
- LEDDA G., *Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una "lectura" di Purgatorio IX*, «Lettere italiane», LXVI (2014), pp. 3-35.
- LEECH-WILKINSON D., *Articulating Ars Subtilior song*, «Early Music», XXXI (2003) 1, pp. 7-9.
- LEITMEIR C. T., «*Sine Auctoritate Nulla Disciplina Est Perfecta*»: *Medieval Music Theory in Search of Normative Foundations*, in *Between Creativity and Norm-Making*, a cura di S. Müller e C. Schweiger, Leiden, Brill, 2013, pp. 31-60.
- LEONARDI C., *I codici di Marziano Capella*, «Aevum», XXXIII (1959), pp. 443-489, «Aevum» XXXIV (1960), pp. 1, 99, 412-524.
- LEONARDI L., *Il canzoniere Laurenziano: struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi critici*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 153-214.
- _____, *Jacopone poeta francescano: mistica e povertà contro Monte Andrea (e con Dante)*, in *Francescanesimo in volgare (secoli XIII-XIV)*. Atti del Convegno internazionale, Assisi, 17-19 ottobre 1996, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997, pp. 95-141.
- _____, *Varianti, apparato, testo. La prospettiva ipertestuale delle 'Concordanze della lingua poetica italiana delle origini'*, in *Soluzioni informatiche e telematiche per la filologia*. Pavia, 30-31 marzo 2000, Pavia, Università degli Studi di Pavia, 2000.
- LEONCINI L., *Il volgare di Dio. Il trattato «De doctrina christiana» di Agostino e il «De vulgari eloquentia»*, «Per Leggere», XV (2008), pp. 115-53.
- LEOPARDI G., *Prefazione*, in ID., *Crestomazia poetica*, Milano, Stella, 1828.
- LEVITAN A., *Dante as Listener, Cato's Rebuke, and Virgil's Self-Reproach*, «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CIII (1985), pp. 37-55.
- LI GOTTI E., *La poesia musicale italiana del secolo XIV*, Palermo, Palumbo, 1944.

- LIPPARINI G., *Il canto II del Purgatorio*, in *Studi critici in onore di G. A. Cesareo*, Palermo, G. Priulla, 1924, pp. 240-255.
- LIPPI BIGAZZI V., *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars amandi e dei Remedia amoris*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987.
- LirIO. *Corpus della lirica italiana delle Origini. Dagli inizi al 1400*, II, a cura di L. Leonardini, A. Decaria, P. Larson, G. Marrani, P. Squillacioti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013.
- LISINI A., *Il costituito del comune di Siena volgarizzato nel 1309-10*, I, Siena, Tipografia Sordomuti 1903.
- LISIO G., *Arte e Poesia: studiando il canto 10 del Purgatorio Dantesco*, «Rivista d'Italia», marzo 1907, pp. 353-369.
- _____, *L'incontro delle ombre con Dante*, Firenze, Olschki, 1899.
- LIUZZI F., *Ballata e Lauda alle origini della lirica musicale italiana*, «Annuario della Reale Accademia di S. Cecilia», 1931, pp. 1-18.
- _____, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, II, Roma, Libreria dello Stato, 1935.
- _____, *Musica e poesia del Trecento nel codice Vatica Rossiano 215*, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1937.
- LOCANTO M., *Le notazioni musicali della Carta Ravennate e del Frammento Piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 123-156.
- LOCATELLI A., *Intertextuality: Theory and Practice*, «Merope», XIX (2006), pp. 5-18.
- _____, *Literature as Endless Hypersign of Revelation and Concealment*, «Saukoanariktiku Eibungaku Ronso, Psychoanalytical Study of English and Literature», XXV (2005), pp. 1-12.
- LOMBARDO L., *Boezio in Dante. La "Consolatio philosophiae" nella scrittoio del poeta*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2013.
- LOOS E., *Die Bedeutung der Musik im Werk Dantes*, Stuttgart, F. Steiner, 1988.
- LUISI F., «*Del cantar a libro...o sulla viola*». *La musica vocale del Rinascimento*, Torino, ERI, 1977.
- LUNELLI R., *Note sulle origini dell'organo italiano*, «Note d'Archivio per la storia musicale», (1933) 3, pp. 212-232.
- LUTZ C. E., *The commentary of Remigius of Auxerre on Martianus Capella*, «Medieval Studies», 1957, pp. 137-156.
- MACROBIUS, *Commento al Somnium Scipionis*, a cura di M. Regali, Pisa, Giardini, 1983.

- MAFFEI D., *Il pensiero di Cino da Pistoia sulla Donazione di Costantino, le sue fonti e il dissenso finale da Dante*, «Lecture Classensi», XVI (1987), p. 119-127.
- MAFFIA SCARIATI I., «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi»: su un'intricata questione attributiva, da «Studi e problemi di critica testuale», LXIV (2002), pp. 5-61.
- MAHRT W. P., *Dante's Musical Progress Through the Commedia*, in *The Echo of Music: Essays in Honor of Marie Louise Göllner*, a cura di S. Blair, Warren, Harmonie Park Press, 2004, pp. 63-73.
- MAINOLDI E. S., *Accezioni e rifocalizzazioni del simbolismo musicale tra suono, numero e segno durante il Medioevo*, «Philomusica on-line», IX (2010) 3, pp. 149-72.
- _____, *Ars Musica. La concezione della musica nel Medioevo*, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 53-65, 97-168.
- MALIPIERO R., *Dante come dimensione musicale*, in *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante. Dalla lettura profetica medievale agli odierni strumenti critici*, II. *Lettura della Commedia*, Atti dei mesi danteschi 1969-1971, a cura dell'Istituto dantesco europeo, Firenze, Olschki, 1972, pp. 467-95.
- MANGIAVILLANO G., «L'armonia che temperi e discerni». *L'ineffabile tra musica e poesia nella 'Divina Commedia'*, «Note musicali. Trimestrale di studi e cultura musicale», I (2011) 1, pp. 67-81.
- MARCENARO S., *Polemica letteraria e ironia nella lirica italiana del Duecento. Il caso di Cino da Pistoia*, in *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, a cura di M. Brea, E. Corral Díaz, M. A. Pousada Cruz, Alessandria, dell'Orso, 2013, p. 282.
- _____, *Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento*, «Revista de Filología Románica», XXVII (2010), pp. 77-99.
- MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium - Pomerium*, a cura di M. Della Sciucca, T. Sucato e C. Vivarelli, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007.
- MARCHI L., *La musica in Italia durante il Grande Scisma - 1378-1417 -: il codice Torino*, Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, 2000.
- MARCOZZI L., *La 'Rethorica novissima' di Boncompagno da Signa e l'interpretazione di quattro passi della 'Commedia'*, «Rivista di studi danteschi», IX (2009), pp. 370-89.
- MARIGO A., *Il De vulgari eloquentia ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto*, Firenze, Le Monnier, 1953.
- _____, *Il testo critico del 'De vulgari eloquentia'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVI (1925), pp. 289-338.
- MARIOTTI F., *Dante e la statistica delle lingua*, Firenze, G. Barbèra, 1880.

- MARROCCO T. W., *The Ballata. A Metamorphic Form*, «Acta Musicologica», XXXI (1959) 1, pp. 32-37.
- _____, *The enigma of the Canzone*, «Speculum», XXXI (1956), pp. 704-713.
- MARROU H. I., *I trovatori*, trad. a cura di A. M. Finoli, Milano, Jaca Book, 1983.
- MARSHALL J., *Pour l'étude des 'contrafacta' dans la poésie des troubadours*, «Romania», CI (1980), pp. 289-335.
- MARTI M., *Beccari, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1970.
- _____, *Cino da Pistoia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- _____, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Lecce, Milella, 1971.
- _____, *Dolcezza di memorie ed assoluto etico nel canto di Casella (Purg. II)*, in *Studi su Dante*, Lecce, Congedo, 1984, pp. 81-99.
- _____, *Il canto II del «Purgatorio»*, Firenze, Le Monnier, 1963 (rist. in *La tematica del canto di Casella*, in ID., *Dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Roma, Dell'Ateneo, 1962, pp. 75-100).
- _____, *La tematica del canto di Casella*, in *Dal certo al vero: studi di filologia e storia*, Roma, dell'Ateneo, 1962, pp. 75-100.
- _____, *Poeti del Dolce Stil Novo*, Firenze, Le Monnier, 1969.
- _____, *Simbologie luministiche nel «Purgatorio»: le albe e i tramonti*, in ID., *Realismo dantesco e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 92-100.
- MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem artibus liberalibus libri novem*, a cura di U. F. Kopp, Francoforte, Franciscus Varrentrapp, 1836.
- _____, *De nuptiis Philologiae et Mercurii liber IX*, Padova, Antenore, 1987.
- _____, *Le Nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2001.
- MARTINEZ RONALD L., *Anna and the Angels singing Osanna: Palm Sunday and the Christo-rhyme in Dante's Purgatorio and Paradiso*, «Critica del testo», XIV (2011) 2, pp. 293-309.
- MASTROMATTEO F., *Tra verbo e suono*, in *Dante in Lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 215-216.
- MATHEI VINDOCINENSIS, *Ars versificatoria*, in E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 1962.
- MATHIESEN T. J., *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, 1999.

- MAZZEO J. A., *The Augustinian Conception of Beauty and Dante's Convivio*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XV (1957) 4, pp. 435-48.
- MAZZONI F., *Iacopo della Lana*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- _____, *L'Epistola a Cangrande*, «Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia Nazionale dei Lincei, serie 8», X (1955) 3-4, pp. 158-198.
- MAZZOTTA G., *Musica e storia nel "Paradiso" 15-17*, «Critica del testo», XIV (2011) 2, pp. 333-348.
- MC CAFFERY S., *Prior to Meaning: The Protosemantic and Poetics*, Evanston, Northwestern University Press, 2001.
- MCGEE T. J., *Medieval Instrumental Dances*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.
- MEMELSDORFF P., «Equivocus». *Per una nuova lettura del rapporto testo-musica nel Trecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*. VII. «Dolci nuove note», a cura di A. Zimei, Lucca, LIM, 2009, pp. 143-187.
- MENGALDO P. V., *Irsuto*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- _____, *Ornatus*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- MENICHETTI A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- MERLO L., *Musica e musicalità nella 'Commedia' dantesca*, Milano, Comitato Premio Letterario di Milano, 1984.
- MEYER C., *Lectures et lecteurs du "De institutione musica" de Boèce au XIII^e siècle*, in *Boèce ou la chaîne des savoirs. Acts du Colloque International de la Fondation Singer-Polignac*, a cura di A. Galonnier, Louvain, Peeters, 2003, pp. 665-677.
- MEYER K., *The Eight Gregorian Modes on th Cluny Capitals*, da «The Art Bulletin», XXXIV, 2 (1952), pp. 75-94.
- MEZZADROLI G., *Dante, Boezio e le sirene*, «Lingua e Stile», XXV (1990) 1, pp. 25-56.
- MIGGIANI G., «Il Petrarca imbrodolato». *Fortuna di testi petrarcheschi nel madrigale italiano del '500*, Tesi di laurea, Università di Venezia, 1985.
- MILAN G., *Gidino da Sommacampagna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma, Treccani, 2000.
- Modulatio*, in *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, a cura di M. Bernhard, München, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006.

- MONETA CAGLIO E. T., *Lo Jubilus e le origini della salmodia responsoriale*, Venezia, Jocunda Laudatio, 1977.
- MONTANARI F., *Il canto secondo del Purgatorio*, «Humanitas», X (1955) 4, pp. 359-363.
- MONTEROSSO R., *Appunti sulla musica in Dante*, «Lineatempo. Itinerari di ricerca storica e letteraria», I (2004), pp. 29-34.
- , *Armonia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- , *Ballata*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istitutor della Enciclopedia Italiana, 1970.
- , *Canzone*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- , *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio. Atti del Convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960*, Perugia, Deputazione di storia patria per l'Umbria, 1962, pp. 476-494.
- , *Musica e poesia nel De vulgari eloquentia*, in *Dante. Atti della giornata internazionale di studi per il VII centenario* (Ravenna, 6-7 marzo 1965), a cura della Società di Studi Romagnoli, Faenza, Lega, 1965, pp. 83-100.
- , *Problemi musicali danteschi*, «Cultura e Scuola», IV (1965), pp. 207-212.
- MONTEROSSO VACCHELLI A. M., *Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, a cura di A. Ziino, IV, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1978, pp. 315-344.
- MONTEROSSO, *Organo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- MONTICO M. G., *Il valore psicagogico ed anagogico della musica nel pensiero di S. Agostino e di altri filosofi cristiani (Boezio, Cassiodoro e S. Bonaventura)*, «Miscellanea francescana», XXXVIII (1938) 3-4, pp. 3-24.
- MORETTI F., *Dal "Iudus" alla laude. Giochi di uomini, santi e animali dall'Alto Medioevo a Francesco d'Assisi*, introduzione di F. Cardini, Bari, Edipuglia, 2007.
- MORTARA G., *Dante e la musica delle sfere*, «Sotto il Velame», II (2001), pp. 108-115.
- , *I canti monodici nella "Divina Commedia"*, «Sotto il Velame», VII (2006), pp. 129-134.
- , *I canti polifonici nella Divina Commedia*, «Sotto il Velame», IV (2004), pp. 67-71.
- , *La musica nella "Divina Commedia" (Cenni musicali nell'Inferno – Gli strumenti)*, «Sotto il Velame», I (1999), pp. 163-168.

- _____, *Le invocazioni e i canti unisoni della Divina Commedia*, «Sotto il Velame», IV (2003), pp. 229-236.
- MOTOLESE M., *Appunti su lingua poetica e prima esegesi della "Commedia"*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. Della Valle e P. Trifone, Roma, Salerno, 2007, pp. 401-418.
- MULLALLY R., *Cançon de Carole*, «Acta musicologica», LVIII (1986) 2, pp. 224-231: 224-225.
- _____, *Carole [Carol]*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992.
- _____, *Dance Terminology in the Works of Machaut and Froissart*, «Medium Aevium», LIX (1990), pp. 248-259.
- MUNARI F., *Mathei Vindocinensis Opera*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.
- MUNZI L., *Spigolature grammaticali in una silloge scolastica carolingia*, «Bollettino dei classici», XIV (1993), pp. 103-132.
- MURATORI L. A., *Della perfetta poesia italiana*, II, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1821.
- MURESU G., *L'inno e il canto d'amore («Purgatorio» II)*, «La Rassegna della letteratura italiana», CIV (2000) 2, pp. 5-48.
- _____, *Le "corone" della vera sapienza («Paradiso» X)*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», XLIV (2002) 2, pp. 281-322.
- MURPHY J. J., *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, London, University of California Press, 1974, pp. 254-60.
- NÁDAS J., *The Reina Codex revisited*, in *Essays in Paper Analysis*, a cura di S. Pector, Washington, Folger, 1987, pp. 69-114.
- _____, *The Structure of MS Panciatichi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV (1981) 3, pp. 393-427.
- NARDI B., *Dante e Celestino V*, in *Dal Convivio alla Commedia*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1960.
- _____, *La novità del suono e 'l grande lume*, «Nuovo Giornale Dantesco», II (1918) 3, pp. 1-4.
- NENCIONI G., *Dante e la retorica*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1967, pp. 91-112.
- NICCOLÒ DE ROSSI, *Il Canzoniere*, a cura di F. Brugnolo, Padova, Antenore, 1974.

- NICOLI A., MONTEROSSO R., *Musica*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.
- NIEMÖLLER K., *Dimensionen von Musica zur Zeit Dantes zwischen Religion, Wissenschaft und töender Kunst*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXIX-LXXX (2005), pp. 173-97.
- NORBERG D., *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, a cura di J. Ziolkowski, trad. di G. C. Roti, J. De La Chapelle Skuby, Washington, The Catholic University of America Press, 2004.
- NUVOLI G., *Suoni e musica nella "Commedia"*, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 249-261.
- OLSEN B. M., *L'element codicologique*, in *Recherches de codicologie comparée. La composition du codex au Moyen Âge en Orient et en Occident*, a cura di P. Hoffmann, Paris, Ecole Normale, 1998, pp. 105-129.
- ONDER L., *canto*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970.
- Opere di Dante*, a cura della Società Dantesca Italiana, Roma, Polistampa, 2012.
- ORATIUS, *Epistula II, 3 (Ars Poetica)*, in *Tutte le opere*, a cura di M. Beck, Milano, Mondadori, 2007.
- _____, *Heroides*, a cura di N. Gardini, Milano, Mondadori, 1994.
- OSTHOFF W., *Musica e musicabilità di poesie italiane*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 655-66.
- PADOAN G., «*Alia utilia reipublice*». *La composizione della «Monarchia» di Dante*, in *Lecture classensi XXVIII. Momenti della fortuna di Dante in Emilia Romagna*, a cura di G. Padoan, Ravenna, Longo, 1999, pp. 7-27.
- PAGANUZZI E., «*Modulatio*» e «*oda*» nel *De vulgari eloquentia*, «*Cultura Neolatina*», XXVIII (1968) 1, pp. 79-88.
- PAGNINI M., *Il testo e la sua musicalità*, «*Linguistica e Letteratura*», II (1997), pp. 203-221.
- PAGNOTTA L., *Un altro amico di Dante. Per una rilettura delle rime di Lupo degli Uberti*, in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, a cura di L. Leonardi e S. Orlando, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 365-390.
- PALISCA C. V., *An Introduction to the Musica of Johannes dictus Cotto vel Affligemensis*, in *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, a cura di B. Gillingham e P. Merkley, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1990, pp. 144-62.
- _____, *Johannes Cotto [Johannes Affligemensis]*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992.

- _____, *Mode Ethos in the Renaissance*, in *Essays in Musicology. A Tribute to Alvin Johnson*, a cura di L. Lockwood, E. Roesner, Philadelphia, American Musicological Society, 1990, pp. 126-132.
- PANCHERI A., "Or non più no": divagazioni su "Rerum vulgarium fragmenta" CV.16, «Studi italiani», VIII (1996) 1, pp. 65-68.
- PANTI C., *Armonia nel mondo musicale del Medioevo*, in *Storia dei concetti musicali. Armonia, Tempo*, I, a cura di G. Borio, C. Gentili, Bologna, Carocci, 2007, pp. 57-84.
- _____, *Filosofia della musica: tarda Antichità e Medioevo*, Bologna, Carocci, 2008.
- _____, *Il suono che tace: silenzio e pausa in Sant'Agostino e nella teoria musicale medievale*, «Micrologus», XVIII (2010), pp. 3-28.
- _____, *L'insegnamento della musica nell'età delle università*, in *Il Medioevo. Castelli, Mercanti, Poeti*, a cura di U. Eco, Milano, Encyclomedia Publishers, 2011, pp. 720-724.
- PANVINI B., *Le rime della scuola siciliana*, I. Introduzione, testo critico, note; II. Glossario, Firenze, Olschki, 1962-1964.
- PAOLAZZI C., *La maniera mutata: il «dolce stil novo» tra scrittura e «Ars Poetica»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.
- _____, *Nozione di 'Comedia' e tradizione retorica nella dantesca «Epistola a Cangrande»*, «Studi Danteschi», LVIII (1986), pp. 87-186.
- _____, *Dante e la «Comedia» nel Trecento*, Milano, Vita e pensiero, 1989.
- PAPARELLI G., *Fictio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.
- _____, *La definizione dantesca della poesia*, «Filologia Romanza», VII (1960), pp. 1-83.
- PARNCUTT R., *Breve storia della musicologia multi- e inter-disciplinare*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», X (2005) 2, pp. 10-14.
- PARRISH C., *The Notation of Medieval Music*, W. W. Norton, New York, 1959.
- PASCOLI G., *Il canto II del Purgatorio*, in *Prose. II. Scritti danteschi*, a cura di A. Vicanelli, Milano, Mondadori, 1952.
- PASQUAZI S., «La novità del suono e 'l grande lume di lor cagione m'accesero un disìo...» (Par. I, 82-83), «Lettere Italiane», XVII (1965), pp. 381-405.
- PASQUINI E., *Dal «ragionar d'amore» all'«Amor che nella mente mi ragiona»: verso la 'consolazione' di Casella*, in *Amor che ne la mente mi ragiona*, a cura di E. Fenzi, Madrid, Departamento de Filología Italiana-Asociación Complutense de Dantología, 2013, pp. 17-30.

- _____, *Il canto della speranza (Pd. XXV)*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di F. Tateo*, a cura di G. Distasio, M. de Nichilo, A. Iurilli, III, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 1039-1047.
- _____, *Riflessioni sulla genesi della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della "Commedia"*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 15-36.
- PATTISON B., *Dante's relation to Music*, «Music and Letters», XVII (1936) 1, pp. 47-53.
- PAZZAGLIA M., *Concatenatio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- _____, *Dalla musica alla metrica*, in ID., *Il verso e l'arte nel 'De vulgari eloquentia'*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 47-75.
- _____, *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- _____, *L'armonia come fine*, Bologna, Zanichelli, 1989.
- _____, *L'universo metaforico della musica nella Divina Commedia*, «Lecture Classensi», XV (1986), pp. 79-97.
- _____, *Linguaggio poetico ed eufonia nel 'De vulgari eloquentia'*, in ID., *Il verso e l'arte nel 'De vulgari eloquentia'*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 107-139.
- _____, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1990.
- _____, *Modulazione*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- _____, *Musica e metrica nel pensiero di Dante*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 257-290.
- _____, *Note sulla metrica delle prime canzoni dantesche*, in *Teoria e analisi metrica*, a cura di M. Pazzaglia, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 57-75.
- _____, *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970.
- PEIRONE L., *Casella*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1970.
- PERAINO J. A., *Re-placing medieval music*, «Journal of American Musicological Society», LIV (2001), pp. 209-64.
- PÉRÈS M., *Remi et la musique*, in *L'école carolingienne d'Auxerre. De Murethach a Remi 830-908*, a cura di D. Iona-Prat, C. Jeudy e G. Lobrichon, prefazione di G. Duby, Paris, Beauchesne, 1991, pp. 435-444.
- PERNA C., *La «terza redazione» dell'Ottimo commento alla Divina Commedia: Purgatorio e Paradiso*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009.

- PERNICONE V., *I manoscritti del "Filostrato" di Giovanni Boccaccio*, in «Studi di filologia italiana», V (1938), pp. 41-84.
- PERSEUS ET PETRUS, *Summa Musice*, a cura di C. Page, in *The Summa Musice: A thirteenth-Century Manual for Singer*, Cambridge University Press, 1991.
- PERSICO T., *Musica veneta al tempo di Palma il Vecchio*, in *Palma, l'invenzione della bellezza*, a cura di G. C. F. Villa, Ginevra-Milano, Skira, 2015, pp. 25-34.
- PERTILE L., «Cantica» nella tradizione medievale e in Dante, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XIX (1992), pp. 389-412.
- _____, «Canto», «Cantica», «Comedia» e l'epistola a Cangrande, «Lectura Dantis. A forum for Dante research and interpretation», IX (1991), pp. 105-123.
- _____, «Così si fa la pelle bianca nera»: l'enigma di «Par.» XXVII, 136-138, «Lettere Italiane», XLIII (1991), pp. 3-26.
- PERUGI M., *Arnaut Daniel in Dante*, «Studi Danteschi», LI (1978), pp. 59-152.
- PETOLETTI M., «Ad utilitatem volentium studere in ipsa comedia»: il commento dantesco di Alberico da Rosciate, in «Italia medioevale e umanistica», XXXVIII (1995), pp. 141-216.
- _____, *Alberico da Rosciate lettore della Commedia*, «Bergomum», suppl. XCIII (1998), 1-2, pp. 51-80.
- _____, *Canto XXV. "Taccia Lucano. Taccia [...] Ovidio"*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno, 2013, pp. 802-822.
- PETROBELLI P., *La musica nelle Cattedrali e nelle città, ed i suoi rapporti con la cultura letteraria*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, N. Pozza, 1976, pp. 440-468.
- _____, *Poesia e musica*, in *Letteratura italiana IV. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 229-244.
- PETROCCHI M., *Storia della spiritualità italiana I. Il Duecento, il Trecento e il Quattrocento*, Roma, Storia e Letteratura, 2010.
- PETRUS HELIAS, *Summa super Priscianus*, a cura di L. Relly, I, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1993.
- PHILIPPE DE VITRY, *Ars Nova*, a cura di G. Reaney, a Gilles e J. Maillard, in *Corpus scriptorum de musica*, VIII, Roma, American Institute of Musicology, 1964.
- PIANA G., *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 2013.
- PICCHI A., *La musicalità dantesca nel quadro delle metodologie filosofiche medioevali*, «Annali dell'Istituto di studi danteschi», I (1967), pp. 155-194.
- PICCHIO SIMONELLI M., *La sestina dantesca fra Arnaut Daniel e il Petrarca*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», XCI (1973), pp. 131-144.

- PIETRO BEMBO, *Lettera 531*, in *Lettere: edizione critica*, a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1988.
- PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966, p. 153.
- PIETZSCH G., *Die Pflege der Musik an den Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, «Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen», LXXIII (1935), pp. 112-118.
- PINCHERLE A., *Agostino Aurelio d'Ippona, santo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970.
- _____, *La Storia della Chiesa antica nella Divina Commedia*, in *Raccolta di scritti in onore di A.C. Jemolo*, IV, Milano, 1963, pp. 489-493.
- PINEGAR S., *Textual and Conceptual Relationships among Theoretical Writings on Mensurable Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, Columbia University, 1991.
- PINTO R., 'Amor che nella mente' e Guido Cavalcanti, in *Amor che ne la mente mi ragiona*, a cura di E. Fenzi, Madrid, Departamento de Filología Italiana-Asociación Complutense de Dantología, 2013, pp. 31-79.
- PIPERNO F., *Petrarca, il petrarchismo e il madrigale italiano*, in *Petrarca in musica*, a cura di C. Luzzi, 2006, <http://www3.unisi.it/tdtc/petrarca/pim.htm>.
- PIRROTTA N., «Arte» e «non arte» nel frammento Greggiati, in *L'Ars Nova italiana del Trecento V*, a cura di A. Ziino, Enchiridion, Palermo, 1985, pp. 200-216.
- _____, *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista italiana di musicologia», I (1966) 1, pp. 3-19.
- _____, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 90-102.
- _____, *Before the Madrigal*, «The Journal of Musicology», XII (1994) 3, pp. 237-252.
- _____, *Dante Musicus: Gothicism, Scholasticism, and Music*, «Speculum», XLIII (1968) 2, pp. 245-257.
- _____, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, «Yearbook of italian studies», IV (1980), pp. 5-12.
- _____, *Il Codice Rossi 215: Studio introduttivo ed edizione in facsimile*, Lucca, LIM, 1992.
- _____, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, «Musica Disciplina», IX (1955), pp. 57-78.
- _____, *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento I*, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1959, pp. 57-74.
- _____, *Poesia e musica*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 291-305.

- _____, *Tradizione orale e tradizione scritta nella musica*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, Certaldo, Centro Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1970, pp. 431-441.
- PLACELLA V., *Canto X*, in *Lectura Dantis Neapolitana, III: «Paradiso»*, a cura di P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 207-236.
- PLONA S., *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», MCCMXXXIII (1953), pp. 93-96.
- PLUMLEY Y., *Intertextuality in the Fourteenth-Century Chanson*, «Music and Letters», LXXXIV (2003) 3, p. 361.
- POGGIALI G. D., *Delle novelle di Franco Sacchetti cittadino fiorentino*, Londra, R. Bancker, 1795.
- PORENA M., *Il titolo della 'Divina Commedia'*, in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», sez. VI, 9 (1933), pp. 114-141.
- POUND E., *Litterary Essays*, London-New York, Faber & Faber-New Directions, 1954.
- PRALORAN M., *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011.
- PRIEST P., *Dante and "The Song of Songs"*, «Studi Danteschi», XLIX (1972), pp. 79-113.
- PUCA A., *Astronomia e "musica mundana" nella "Commedia" di Dante*, in *La Musica nel pensiero medievale*, a cura di M. Letterio, Ravenna, Longo, 2001, pp. 217-243.
- QUADLBAUER F., *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Wien, Böhlau, 1962.
- QUAGLIONI D., *Un nuovo testimone per l'edizione della «Monarchia» di Dante: il Ms. Add. 6891 della British Library*, «Laboratoire Italien», XI (2011), pp. 231-280.
- RABUSE G., *Macrobio, Ambrosio Teodosio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- RAFFI A., *I presupposti antropologici della filosofia del linguaggio di Dante*, «Dialege-sthai. Rivista telematica di filosofia», IV (2002).
- RAGNI E., *Scocchetto*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- RAIMO C., *Fictio retorica musicaque poita*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XLV (2011), pp. 43-52.
- RAJNA P., *Approcci per una nuova edizione del «De vulgari eloquentia»*, «Studi danteschi», XIV (1930), pp. 5-78.
- _____, *Il titolo del poema dantesco*, in «Studi Danteschi», IV (1921), pp. 5-37.

- _____, *Le denominazioni "Trivium" e "Quadrivium"*, in «Studi Medievali», I (1928), pp. 4-36.
- RAWSKI C. H., *Notes on Aribo Scholasticus*, in *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, a cura di B. Hjelmberg e S. Sørensen, Copenhagen, W. Hansen, 1962, pp. 19-30.
- RECKOW F., *Der Muskatratat des Anonymus IV*, Wiesbaden, F. Steiner, 1967.
- REESE G., *Music in the Middle Ages*, New York, W. W. Norton, 1940.
- RELIHAN J. C., *Martianus Capella, the Good Teacher*, «Pacific Coast Philology», XXII (1987) 1/2, pp. 59-70.
- REMIGIUS AUTISSIDORENSIS, *Commentum in Martianum Capella*, a cura di C. E. Lutz, in I. RAMELLI, *Tutti i commenti a Marziano Capella*, Milano, Bompiani, 2006.
- _____, *De musica libri tres*, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, a cura di M. Gerbert, I, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784.
- RESTANI D., *La musica humana e Boezio: ipotesi sulla formazione di un concetto*, «Philomusica on-line», VII (2008), pp. 19-25.
- REVERS P., «*Nos sumus ioculatores Domini*»: *Zu Minnesang und Spielmannskunst im späten Mittelalter*, in *Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten*, CLXXXVIII (1998), pp. 267-273.
- RICCI P. G., MENGALDO P. V., *De vulgari eloquentia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- RICHARD DE SAINT-VICTOR, *Liber exceptionum*, a cura di J. Châtillon, Paris, J. Vrin, 1958.
- RICHELMI C., *Circulata melodia. L'armonia delle sfere nella "Commedia" di Dante*, www.users.unimi.it, 2000.
- RICHTER L., *Dante e la musica del suo tempo*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 55-112.
- RIEMANN H., *Florentz, die Wiege der Ars Nova*, in ID., *Handbuch der Musikgeschichte*, II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920, pp. 294-305.
- _____, *Handbuch der Musikgeschichte*, II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920.
- RIESSNER K., *Die "Magnae Derivationes" des Uguccone da Pisa und ihre Bedeutung für die romanische Philologie*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1965.
- RIOU Y. F., *Chronologie et provenance des manuscrits latins neumés*, «Revue d'histoire des textes», XXI (1991), pp. 77-113.
- RIVA A., *La Biblioteca Capitolare di S. Antonio di Piacenza (secoli XII-XV)*, Piacenza, Le.Co, 1997.

- RIVA F., *Nuovi documenti per Gidino di Sommacampagna*, «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere e arti», CXVIII (1969-70), pp. 327-329.
- ROEDRIGER F., *Dichiarazione poetica dell'Inferno dantesco di frate Guido da Pisa*, «Il Propugnatore», I (1888) I, pp. 62-92, 326-95.
- ROGLIERI A., *From "le rime aspre e chioce" to "la dolce sinfonia di Paradiso": musical settings of Dante's "Commedia"*, «Dante Studies with the Annual Report of Dante Society of America», CXIII (1995), pp. 175-208.
- ROHLFS G., *La lingua di Dante nelle rime della "Divina Commedia"*, in *Dante e la cultura sveva. Atti del Convegno di Studi tenuto a Melfi (2-5 Novembre 1969). Omaggio a F. Torraca*, Firenze, Olschki, 1970, pp. 161-167.
- ROHLOFF E., *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, Reineck, 1943.
- ROMANO S., *Andrea di Bonaiuto (o Bonaiuti o da Firenze)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Treccani, 1991.
- RONCAGLIA A., *"Laisat estar lo gazel" alla discussione del rapporto fra lo zagial e la ritmica romanza*, «Cultura Neolatina», IX (1949), pp. 67-100.
- _____, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel VII centenario dal suo inizio (Perugia - 1260): Celebrazione del VIII centenario del movimento dei Disciplinati*, Perugia, 25-28 settembre 1960, a cura di L. Scaramucci, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1986, 1986, pp. 460-475.
- _____, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1978, pp. 365-97.
- ROSSELL A., LANNUTTI M. S., SABAINO D., *De nuptiis musicae et carminis. Sulle tracce di una tradizione sommersa*, «Il saggiautore musicale», XIV (2007) 2, pp. 369-403.
- ROSSELL A., *Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese*, in *La lirica galego-portoghese: studi di metrica e musica comparata*, a cura di P. Canettieri e C. Pulsoni, Bologna, Carocci, 2003, pp. 167-79.
- ROSSI L. C., *Dante in un commento trecentesco alle Epistole di Seneca*, in *Il ritorno dei classici nell'Umanesimo. Studi in onore di Gianvito Resta*, a cura di G. Albanese, C. Ciociola, M. Cortesi, C. Villa, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 513-530.
- _____, *Una ricomposta tenzone (autentica?) fra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio*, «Italia medioevale e umanistica», XXXI (1988), pp. 45-79.
- _____, *Ripartiamo da Guinizzelli*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del Convegno di studi Padova. Monselice, 10-12*

- maggio 2002, a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 25-58.
- ROSSI M., *A proposito di «Quando a cantar con organi si stea» ('Purg'. IX, 144): una proposta di correzione interpretativa*, «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», XIII (2012), pp. 155-165.
- RUSSELL ASCOLI A., *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- RUSSELL LOWELL J., *Dante*, «Annual Report of the Dante Society», V (1886), pp. 15-38.
- RUSSO L., *Genesi e unità della "Commedia"*, in *Ritratti e disegni storici su Dante e sul Due e Trecento*, Bari, Laterza, 1951, pp. 257-263.
- RUSSO V., *Dolze sòno e prosopopea d'amore: "Ballata, Pvo" (VN, XII 10-15) "Sive cum soni modulatione [...] sive non" (DVE, II 8 4)*, «Filologia e critica», X (1985) 2-3, pp. 239-254.
- _____, *Il canto II del Purgatorio*, in *Nuove letture dantesche*, a cura della Casa di Dante in Roma, III, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 231-265.
- _____, *Musica / Musicalità nella struttura della «Commedia» di Dante*, in *La musica nel tempo di Dante. Atti del Convegno di Ravenna, 12-14 settembre 1986*, Milano, Unicopli, 1988, pp. 35-54.
- SABAINO D., «*Gli diversi affetti, gli quali essa harmonia suole produrre*»: ancora su teoria e prassi dell'ethos modale, in *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Arezzo, 18-20 marzo 2004*, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, Lucca, LIM, 2006, pp. 155-202.
- _____, *Intonazioni d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Riflessioni e ipotesi sul rapporto musica-poesia nella Carta Ravennate 14118ter e nel Frammento Piacentino Archivio Capitolare di Sant'Antonio, Cass. C. 49, fr. 10*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 85-122.
- SACCHETTI F., *Il trecentonovelle*, a cura di V. Marucci, Torino, Utet, 1996.
- SAGGIO F., *L'età della canzone*, in *Il primo libro de' madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell'età della canzone*, a cura di F. Saggio, Pisa, ETS, 2014, pp. 21-53.
- SALEM ELSHEIKH M., *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Niccolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-166.
- SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari, Laterza, 1966.

- SALVETTI G., *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1988.
- _____, *La musica in Dante*, «Rivista italiana di musicologia», VI (1971), pp. 160-204.
- SANGUINETI E., *Canzone sacra e canzone profana*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 206-221.
- _____, *Infernal Acoustics: Sacred Song and Earthly Song*, in *Lectura Dantis*, a cura di T. I. Wlassics, Charlottesville, University of Virginia, 1990, VI, pp. 69-79.
- SANTAGATA M., *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- _____, *Introduzione*, in Dante Alighieri, *Opere*, I, Milano, Mondadori, 2011.
- _____, *Introduzione*, in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- _____, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 203.
- SANTANGELO S., *Dante e i trovatori provenzali*, Slatkine, 1982.
- SANTARELLI C., *La musica nella "Commedia" dantesca*, «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», II (2000), pp. 145-164: 157-162.
- _____, *La musica nella "Commedia" dantesca*, «Levia Gravia», II (2000), pp. 145-164.
- SAROLLI G., «Purgatorio» II: dal «Convivio» alla «Commedia», in ID., *Prolegomena alla "Divina Commedia"*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 55-74.
- _____, *Musical Symbolism: Inferno XXII, 136-139; Exemplum of Musica Diaboli versus Musica Dei*, in ID., *Prolegomena alla 'Commedia'*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 363-80.
- SAVINO G., *Il canzoniere palatino: una raccolta 'disordinata'?*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi critici*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 301-316.
- SCAGLIONE A., *Sonata form and structural strategy in the Divina Commedia*, in *Studies in the Italian Renaissance. Essays in memory of Arnolfo B. Ferruolo*, a cura di G. P. Biasin, A. N. Mancini, N. J. Perella, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, pp. 13-26.
- SCHIAFFINI A., «Poesis» e «Poeta» in Dante, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, a cura di A. G. Hatcher, K. L. Selig, Bern, Francke, 1958, pp. 379-389.
- _____, *Poesia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

- SCHIZZEROTTO G., *Uguccione da Pisa*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- SCHNEIDER F., «Dante Musicus»: musica e dramma nella “Commedia”, «Studi Medievali e Moderni», XIV (2010) 2, pp. 5-24.
- _____, *Brevi note su musica e dramma nella “Commedia”*, «MLN», CXXVII (2012) I suppl., pp. 110-118.
- SCHNEIDER-KLIEMT C., *Dante Alighieri*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, a cura di F. Blume e L. Finscher, VI, Basel-Kassel, Bärenreiter, 2002, coll. 390-395.
- Scholia Vindobonensia ad Horatii artem poeticam*, a cura di G. Zechmeister, Wien, Gerold, 1877.
- SCHULZE J., *Causae cantandi. Wie man in der frühen Italienischen Lyrik das Singen begründet hat*, «Studi musicali», V (2014) 1, pp. 7-39.
- _____, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Halle, M. Niemeyer, 1989.
- SCHURR C. E., *Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella «Divina Commedia»*, Perugia, Università di Perugia, Centro di Studi musicali in Umbria, 1994.
- SCODITTI F., *Musicae latinae glossarium*, Roma, Aracne, 2010.
- SCORRANO L., *Dante, Boito, (Bellaigue), la musica*, «L'Alighieri», XVIII (1977) 2, pp. 9-25.
- SEBASTIO L., *Lettura di una rima dantesca: «Se Lippo amico se' tu che mi leggi»*, in *Dante in Lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 171-194.
- SEDULIUS SCOTUS, *Carmi*, in *Poetria Nova 2*, a cura di P. Mastandrea e L. Tassarolo, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010.
- SEGRE C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.
- _____, *Lingua, stile e società. Studi sulla Storia della Prosa Italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- SESINI U., *Come cantarono i maestri di Dante*, «Convivium», IX (1937) 4, pp. 424-430.
- _____, *Il canzoniere musicale trecentesco del Cod. Vat. Rossiano 215*, «Studi Medievali», XVI (1943-1950), pp. 212-236.
- _____, *In margine alla dottrina dantesca della canzone. Rapporti fra cobla e melodia*, «Studi medievali», XI (1938), pp. 180-185 (rist. in ID., *Musicologia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medio Evo*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1937, pp. 85-90).
- _____, *Musicologia e filologia*, Bologna, Forni, 1970.

- SHAW P., *Le correzioni del copista nei manoscritti della «Monarchia»*, «Studi Danteschi», LXIII (1991), pp. 281-312.
- SINGLETON C. S., *In Exitu Israel De Aegypto*, «Annual Reports of the Dante Society, with Accompanying Papers», LXXVIII (1960), pp. 1-24.
- _____, *The Divine Comedy, Translated, with a Commentary*, Princeton, University Press, 1970-1975.
- _____, *The Poet's Number at the Center*, «MLN», LXXX (1965), pp. 1-10.
- SKINNER Q., *Ambrogio Lorenzetti e la raffigurazione del governo virtuoso*, in ID., *Virtù rinascimentali*, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 53-122.
- _____, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXII (1999), pp. 1-28.
- SLAWINSKI M., *Celestial Discords: The Music of Dante's Paradise*, «Critical Studies», V (2008) 1, pp. 57-80.
- SOLVI D., *Officina franciscana: testi, sinossi e indici delle fonti francescane. II. Grafici, mappe, tabelle*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005.
- SORBELLI A., *Storia dell'Università di Bologna. I. Il Medioevo*, Bologna, Zanichelli, 1940.
- SPITZER L., *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an interpretation of the word «Stimmung»*, Baltimore, J. Hopkins, 1963 (trad. it. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, a cura di V. Poggi, Bologna, il Mulino, 2009).
- STAHL W. H., *To a Better Understanding of Martianus Capella*, «Speculum», XL, 1 (1965), pp. 102-115.
- STEIGERWALD J., *Lectura Dantis: Paradiso XXVI*, «Deutsches Dante Jahrbuch», LXXXIV (2009), pp. III-32.
- STENZL J., *Gesänge und singende im «Purgatorio» von Dantes «Commedia»*, in *Fiori Musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, a cura di F. Seydoux, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 539-552.
- STEVENS J., *Courtly dance-song: carole and rondeau*, in ID., *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 163-170.
- _____, *Dante and music*, «Italian Studies», XXIII (1968), pp. 1-18.
- _____, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 378-80.
- STONE A., *Che cosa c'è di più sottile riguardo all'«ars subtilior»?», trad. it. P. Besutti, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXI (1996), pp. 3-31.*

- STOPPELLI P., *Antonio da Tempo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1987.
- _____, *Il canto di Casella: seduzione estetica e valori etici*, in *Cento canti per cento anni*. II. *Purgatorio*, I. canti I-XVII, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 48-64.
- STOTZ P., *Das hohelied in der lateinischen dichtung des mittelalters: ein annäherungsversuch*, in *Il Cantico dei Cantici nel Medioevo*, a cura di R. E. Guglielmetti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 397-424.
- STUSSI A., *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, «Cultura neolatina», LIX (1999), pp. 1-69.
- SUCATO T., *Il Codice Rossiano: madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa, ETS, 2003.
- SUITNER F., *Paradiso XXIII*, «Studi Danteschi», LXXIX (2014), pp. 311-30.
- _____, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 30-35.
- TAMBURRI V., *L'origine del canto: Guglielmo di Saint-Thierry e Bernart de Ventadorn*, «Critica del testo», XVI (2013) 1, pp. 173-186.
- TATEO F., *Boncompagno da Signa*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- _____, *Retorica, matematica, musica: da Venere a Marte (Pd. XIV)*, in *Contesti della Commedia. Lectura Dantis Fridericiana (2002-2003)*, a cura di F. Tateo e D. M. Pegorari, Bari, Palomar, 2004, pp. 255-268.
- TAVONI M., *Il titolo della "Commedia" di Dante*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», I (1998), pp. 9-34.
- _____, *Un nuovo strumento informatico per lo studio di Dante (con una proposta interpretativa per «Inf.» IV 69)*, in *Dante in lettura*, a cura di De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 217-229.
- TERNI C., *Laudario di Cortona: testi musicali e poetici contenuti nel cod. 91 della Biblioteca comunale di Cortona*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- _____, *Musica e versificazione nelle lingue romanze*, «Studi Medievali», XVI (1975) 1, pp. 1-41.
- _____, *Simbolo e segno di memoria musicale: "littera" in Dante, "syllaba" in Leonardo*, «Studi Danteschi», LVIII (1986), pp. 81-85.
- The Florence laudario: an edition of Florence*, Biblioteca nazionale centrale, Banco rari 18, a cura di B. McDowell e N. Barbieri, Madison, A-R Editions, 1995.
- Thesaurus Musicarum Latinarum*, a cura di C. M. Atkinson, M. Bent, O. Ellsworth et alii, Indiana University, www.chmtl.indiana.edu.

- THOMA AQUINATIS, *In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio*, a cura di Fr. R. Spiazzi, Torino, Marietti, 1964.
- TISCHLER H., *The earliest laude: The Cortona hymnal*, Ottawa, Institute of Mediæval Music, 2002.
- TOCCO F., *Le fonti più antiche della leggenda francescana*, «Archivio Storico Italiano», XXXVIII (1906) 4, pp. 22-48.
- TOKER F. K. B., *Florence Cathedral: The Design Stage*, «The Art Bulletin», LX (1978) 2, pp. 214-231.
- TONELLI L., *Il canto II del "Purgatorio"*, «Il Giornale dantesco», XXXIV (1931), pp. 141-167.
- Tornata*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005.
- TRUCCHI F., *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, Prato, Guasti, 1846.
- TUKER D. J., *In exitu Israel de Aegypto: the Divine Comedy in the Light of Easter Liturgy*, «The American Benedictine Review», XI (1960), pp. 43-61.
- UGOLINUS URBEVETANIS, *Declaratio musicae disciplinae*, a cura di A. Seay, Roma, America Institute of Musicology, 1960.
- UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, II, a cura di E. Cecchini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004.
- UNTERSTEINER A., *Storia della musica*, Milano, Hoepli, 1916.
- VAGNI F., *Dicitore*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.
- VARANINI G., CATTIN G., *Poesia e musica nella lauda-ballata fra Due e Trecento*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore, C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 831-43.
- VARANINI G., *Introduzione*, in *Laude dugentesche*, a cura di G. Varanini, Padova, Antenore, 1972.
- VELA C., *Anomalie metriche nel Canzoniere di Petrarca?*, in «Stilistica e metrica italiana», 4 (2004), pp. 59-88.
- _____, *Nuovi versi d'amore delle Origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 3-29.

- _____, *Nuovi versi d'amore delle Origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 3-29.
- VERDEYEN P., *Guillelmi a Sancto Theodorico Opera omnia*, II, Turnholti, Brepols, 1997.
- VERDICCHIO M., *Heaven of Mars: Music (XV-XVII)*, in *The Poetics of Dante's Paradiso*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2010, pp. 77-107.
- VERRI M., *Gusto della musica e dello spettacolo nella Firenze di Dante attraverso le cronache coeve*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale, Cremona, 1990.
- VETTORI A., *Singing with Angels: Iacopone da Todi's Prayeful Rhetoric*, in *Franciscans and Prayer*, a cura di T. J. Johnson, Leiden, Brill, 2007, pp. 221-248.
- VILLA C., «*Comoedia: laus in canticis dicta*», in *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, Sismel, 2009, pp. 163-181.
- _____, «*Ut poesis pictua*». *Appunti iconografici*, in *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 39-62.
- _____, *Corona, mitria, alloro e cappello: per "Par." XXV*, «Studi Danteschi», LXX (2005), pp. 119-127.
- _____, *Dante lettore di Orazio*, in *Dante e la "bella scola" della poesia*, a cura di A. A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 87-106.
- _____, *I manoscritti di Orazio*, «Aevum», LXVI (1992), pp. 95-135, LXVII (1993), pp. 55-103, LXVIII (1994), pp. 117-146.
- _____, *Minerva e il riso di Beatrice*, in *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 201-214.
- VILLANI F., *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Antenore, Padova, 1997.
- VINCENT OF BEAUVAIS, *Speculum doctrinale*, a cura di G. Göller, Regensburg, G. Bosse, 1959.
- VINCIGUERRA G., *La croce e la chitarra: Note sulla musicalità del venerabile signum in Purg. 2, 12*, «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», 1999.
- VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. Paratore, Milano, Mondadori, 1981.
- VIVARELLI C., «*Di una pretesa scuola napoletana*»: *Sowing the Seeds of Arts nova at the Court of Robert of Anjou*, «The Journal of Musicology», XXIV, 2 (2007), pp. 272-296.
- _____, *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tràdite nel Codice estense α.M.5.24*, Pisa, ETS, 2005, p. 93.

- VON BLUMRÖDER C., *Modulatio / Modulation*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht e A. Riethmüller, IV, Stuttgart, Franz Steiner, 1983, pp. 143-162.
- VON FISCHER K., "Portraits" von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser Handschrift des 14. Jahrhunderts?, «Musica Disciplina», XXVII (1973), pp. 61-64.
- VON FISCHER K., D'AGOSTINO G., *Jacopo da Bologna*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992.
- VON FISCHER K., *Das Madrigal "Si come al canto" con Magister Piero und Jacopo da Bologna*, in *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht*, a cura di W. Breig, R. Brinkmann e E. Budde, Wiesbaden, Franz Steiner, 1984, pp. 45-56.
- _____, *Piero [M(agister) Piero]*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992.
- _____, *The manuscript Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, «Musica Disciplina», 9 (1957), pp. 38-78.
- VON FRANZ A., *Sinn und Rhythmus in Danteversen*, «Deutsches Dante Jahrbuch», XXXVI-XXXVII (1958), pp. 13-39.
- WÄLLI S., *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen*, Kassel, Bärenreiter, 2002.
- WEIJERS O., *Le maniement du savoir*, Turnhout, Brepols, 1996, pp. 30-32.
- WILKINS E. H., *The Derivation of the "Canzone"*, «Modern Philology», XII (1915) 9, pp. 527-58.
- WILLIAMS P., *Further on the Term "Organum"*, «Recercare», 2000, pp. 5-22.
- WILSON B., *Indagine sul laudario fiorentino (Firenze, Biblioteca nazionale, MS Banco rari 18)*, «Rivista italiana di musicologia», XXXI (1996), 2, pp. 243-280.
- _____, *Lauda*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992.
- WINGELL A. E., *Dante, St. Augustine, and Astronomy*, «Studi d'Italia-nistica», II (1981) 2, pp. 123-42.
- WOLF J., *Italian Trecento Music*, «Proceedings of the Musical Association», LVIII (1931-1932), pp. 15-31.
- _____, *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», III (1902) 4, pp. 599-646.
- ZACCAGNINI G., *La vita dei maestri e degli scolari nello Studi di Bologna nei secoli XIII e XIV*, Genève, Olschki, 1926.

- ZAMBON F., *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, Molano, Fondazione L. Valla – Mondadori, 2007.
- ZAMPIERI G., *Aribone*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1929.
- ZEEMAN N., *The Theory of Passionate Song*, in *Medieval Latin and Middle English Literature*, a cura di C. Cannon e M. Nolan, Cambridge, D. S. Brewer, 2011, pp. 231-251.
- ZENARI M., *Sul madrigale antico. Note morfologiche (con due esempi dal Panciatichiano 26)*, «Stilistica e metrica italiana», LXII (2004), pp. 131-160.
- ZENATTI O., *Violetta e Scochetto: noterella dantesca*, in «Gazzettino letterario», Catania, 4 maggio 1899.
- ZIINO A., «*Ascoltiam con la mente / quelli angelici canti*». *Materiali per lo studio della laude del Due-Trecento*, in *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, a cura di F. Seydoux, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 605-631.
- , *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 653-677.
- , *Liturgia e musica francescana nei secoli XIII-XIV*, in *Francesco d'Assisi. Storia e arte. Catalogo della mostra (Perugia, Assisi, Todi, 1982)*, Milano, Electa, 1982, pp. 127-138.
- , *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Malato, II, Roma, Salerno, 1998, pp. 455-519.
- ZIMEI F., «*Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore*». *Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, «Studi musicali», I (2010) 2, pp. 313-344.
- , *Dalle laude ai soni. Aspetti musicali della devozione aquilana a San Pietro Celestino*, in «*Et facciamo dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese, I, Lucca, LIM, 2010, pp. 137-160.
- ZIOLKOWSKI J. M., *Il libro e la nota: il ruolo della musica nei manoscritti medievali (secc. IX-XII) dell'«Orazio lirico»*, in «*Liber*», «*fragmenta*», «*libellus*» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, Atti del Seminario internazionale di studi (Bergamo, 23-25 ottobre 2003), a cura di F. Lo Monaco, L. C. Rossi, N. Scaffai, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 55-68.
- , *Virgil, Abelard and Heloise, and the End of Neumes*, «Nottingham Medieval Studies», LVI (2012), pp. 447-466.
- ZULIANI L., *Poesia e musica nel Medioevo*, in *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 83-86.

- ZUMTHOR P., *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*, München, Wilhelm Fink, 1994.
- _____, *La Lettre et la voix. De la 'littérature médiévale'*, Paris, Seuil, 1987.
- _____, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984.

APPENDICI

Indici delle voci bibliografiche, dei nomi e delle cose notevoli

*Indice delle voci bibliografiche
censite nella prima parte*

- ABRAMOV-VAN RIJK 2009 [194]
AHERN 1997 [144]
ALBINI 1902 [4]
ALIFE 2011 [209]
ANDREOLI 1969 [64]
ARDISSINO 1990 [117]
ARMOUR 1997 [145]
ATTURO 2011 [210]
BACCIAGALUPPI 2002 [168]
BAHER 1966 [53]
BALDELLI-MONTEROSSO
 1970 [66]
BALDELLI 1994 [126]
BARANSKI 1995 [131]
BARANSKI 1996 [136]
BARANSKI 1997 [146]
BARBI 1934 [26]
BARSACCHI – GATTO 1992 [122]
BASILE 1997 [147]
BELLAIGUE 1903 [6]
BENT 2003 [172]
BERTACCHINI 1989 [116]
BESUTTI 1994 [127]
BIGONGIARI 1964 [47]
BILANCIONI 1932 [24]
BISOGNI 1971 [75]
BLASUCCI 1970 [67]
BONAVENTURA 1904 [7]
BORGES 1996 [137]
CALVIA 2011 [211]
CAPOVILLA 1996 [138]
CAPPUCCIO 2005 [178]
CAPPUCCIO 2008 [189]
CAPPUCCIO 2009¹ [195]
CAPPUCCIO 2009² [196]
CAPPUCCIO 2013 [228]
CAPPUCCIO 2014 [235]
CARAPEZZA 1999 [151]
CARDUCCI 1870 [1]
CARDUCCI 1913 [10]
CARDUCCI 2006 [182]
CARRAI 1980 [89]
CASA DEI 2007 [187]
CASAGRANDE 2011 [212]
CASIMIRI 1925 [20]
CATELLI 2008 [190]
CAVALLINI 2002 [169]
CEROCCHI 2010 [205]
CHIESA 1965 [51]
CIABATTONI 2006 [183]
CIABATTONI 2013 [229]
CIAVORELLA 2009 [197]
CILIBERTI 1968 [60]
CILIBERTI 1986 [102]

- COASSIN 1996 [139]
 CONNOLLY 1995 [132]
 CONTINI 1951 [33]
 CONTINI 1965 [52]
 CONTINI 1966 [54]
 COSI 1996 [140]
 DE BARTHOLOMAEIS 1937 [28]
 DE BENEDICTIS 1996 [141]
 DE BENEDICTIS 2000 [156]
 DE LOLLIS 1921 [16]
 DE VENTURA 2011¹ [222]
 DE VENTURA 2011² [223]
 DELLA SETA 1994 [128]
 DENTE 2010 [206]
 DI FONZO 1998 [149]
 DI FONZO 2011 [213]
 DOUCHEZ 1981 [91]
 DRUSI 2013 [230]
 FACCHIN 2009 [198]
 FAVILLI 1924 [18]
 FEDELI 1921 [17]
 FIATARONE 1956 [37]
 FIORI 1996 [142]
 FIORI 1999 [152]
 FIORI 2011 [214]
 FRASCINO 1928 [21]
 FUBINI 1976 [85]
 FUBINI 2006 [184]
 GALLO 1986 [103]
 GIAMBERTONE F. 1970 [68]
 GIORDANO 2012 [224]
 GORNI 1981 [92]
 GRANDGENT 1920 [14]
 GRIMALDI PIZZORNO 1994 [129]
 HAAR 1986 [104]
 HASEGAWA 2010 [207]
 HEBERDEN 1908 [9]
 HEILBRONN 1984¹ [94]
 HEILBRONN 1984² [95]
 HEINIMANN 1972 [79]
 HOLLANDER 1975 [83]
 HUCK 2009 [199]
 IANNUCCI 1973 [81]
 IANNUCCI 1990 [118]
 IANNUCCI 1995 [133]
 JONES 1996 [143]
 KLAUS 2009 [202]
 KUHN 2009 [200]
 LA FAVIA 1984 [96]
 LA VIA 2006 [185]
 LANNUTTI 1999 [153]
 LANNUTTI 2000 [157]
 LANNUTTI 2001 [161]
 LANNUTTI 2008 [191]
 LANNUTTI 2009 [201]
 LANNUTTI 2011¹ [215]
 LANNUTTI 2011² [216]
 LANNUTTI 2013 [231]
 LEDDA 2014 [236]
 LEVITAN 1985 [99]
 LIPPARINI 1924 [19]
 LISIO 1899 [3]
 LISIO 1907 [8]
 LOOS 1988 [110]
 LUNELLI 1933 [25]
 MAFFIA SCARIATI 2002 [170]
 MAHRT, 2004 [174]
 MAINOLDI 2001 [162]
 MALIPIERO 1972 [80]
 MANGIAVILLANO 2011 [217]
 MARROCCO 1956 [38]
 MARROCCO 1959 [41]
 MARTI 1961 [44]
 MARTI 1962 [45]

- MARTI 1984 [97]
MARTINEZ RONALD 2001 [218]
MASTROMATTEO 2005 [179]
MAZZOTTA 2011 [219]
MENICHETTI 1993 [124]
MERLO 1984 [98]
MEZZADROLI 1990 [119]
MONTANARI 1955 [36]
MONTEROSSO 1965¹ [48]
MONTEROSSO 1965² [49]
MONTEROSSO 1970¹ [70]
MONTEROSSO 1970² [71]
MONTEROSSO 2004 [175]
MORTARA 1999 [154]
MORTARA 2001 [163]
MORTARA 2003 [173]
MORTARA 2004 [176]
MORTARA 2006 [186]
MURESU 2000 [158]
NARDI 1918 [13]
NENCIONI 1967 [56]
NICOLI – MONTEROSSO 1970 [69]
NIEMÖLLER 2005 [180]
NUVOLI 2011 [220]
OSTHOFF 1997 [148]
PAGANUZZI 1968 [61]
PANTI 2008 [192]
PAOLAZZI 1986 [105]
PAPARELLI 1960 [42]
PAPARELLI 1970 [72]
PASCOLI 1952 [34]
PASQUAZI 1965 [50]
PASQUINI 2013 [232]
PATTISON 1936 [27]
PAZZAGLIA 1967¹ [57]
PAZZAGLIA 1967² [58]
PAZZAGLIA 1974 [82]
PAZZAGLIA 1986 [106]
PAZZAGLIA 1988 [111]
PEIRONE 1970 [73]
PERAINO 2001 [164]
PERTILE 1991 [121]
PERTILE 1992 [123]
PETROBELLI 1986 [107]
PICCHI 1967 [59]
PINTO 2013 [233]
PIRROTTA 1966 [55]
PIRROTTA 1968 [62]
PIRROTTA 1978 [87]
PIRROTTA 1980 [90]
PIRROTTA 1988 [112]
PIRROTTA 1994 [130]
PLONA 1953 [35]
PUCA 2001 [165]
RAIMO 2011 [221]
RICHELMI 2000 [159]
RICHTER 1988 [113]
RIEMANN 1920 [15]
ROGLIERI 1995 [135]
RONCAGLIA 1978 [88]
ROSSELL–LANNUTTI–SABAINO
2007 [188]
ROSSI 2012 [225]
RUSSELL LOWELL 1886 [2]
RUSSO 1969 [65]
RUSSO 1985 [100]
RUSSO 1988 [114]
SALEM ELSHEIKH 1971 [76]
SALVETTI 1971 [77]
SALVETTI 1988 [115]
SANGUINETI 1990 [120]
SANTARELLI 2000 [160]
SAROLLI 1971¹ [78]
SCAGLIONE 1985 [101]

SCHIAFFINI 1958 [39]
SCHIAFFINI 1970 [74]
SCHNEIDER 2012 [226]
SCHNEIDER-KLIEMT 2002 [171]
SCHURR 1994 [134]
SCORRANO 1977 [86]
SEBASTIO 2005 [181]
SEGRE 1999 [155]
SESINI 1937 [29]
SESINI 1938 [30]
SLAWINSKI 2008 [193]
SPITZER 1963 [46]
STEIGERWALD 2009 [203]
STENZL 2001 [166]
STEVENS 1968 [63]
STEVENS 1986 [108]
STOPPELLI 2014 [237]
STORTI 2012 [227]
SUITNER 2014 [238]
TAMBURRI 2013 [234]
TATEO 2004 [177]
TERNI 1975 [84]
TERNI 1986 [109]
TONELLI 1931 [22]
TUKER 1960 [43]
UNTERSTEINER 1916 [12]
VERDICCHIO 2010 [208]
VILLA 1993 [125]
VON FRANZ 1958 [40]
WILKINS 1915 [11]
WINGELL 1981 [93]
WOLF 1902 [5]
WOLF 1931-1932 [23]
ZIINO 1995 [150]
ZIINO 2001 [167]
ZULIANI 2009 [204]

Indice dei nomi medievali e delle cose notevoli

- Actio poetica*, I, 21, 28, 37, 66, 67, 79, 85, 91, 112, 113, 119, 121, 123, 132, 133, 141, 150, 169, 199, 201, 211, 212, 213, 224, 233, 236, 241, 248, 250, 252, 253, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 279, 281, 284, 288, 292, 298, 318, 325, 326, 332, 334, 338, 342, 345, 363, 371, 373, 380, 384, 392, 393, 394, 395, 398, 400, 404, 405, 407, 443.
- Agostino d'Ipbona, 10, 20, 31, 40, 47, 48, 50, 57, 61, 83, 93, 101, 102, 105, 116, 135, 136, 137, 141, 144, 149, 151, 163, 173, 180, 186, 187, 188, 198, 213, 214, 216, 217, 218, 220, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 241, 251, 255, 256, 267, 273, 288, 291, 319, 323, 335, 355, 367, 375, 380, 415, 420, 429, 436, 444, 449, 452, 455, 466, 467.
- Aimeric de Peguilhan, 81.
- Alano di Lilla, 214, 215, 278.
- Alberico da Rosciate, 126, 340, 343, 454.
- Alberto Magno, 30, 288.
- Alternatim*, 23, 68, 87, 101, 140, 175, 184, 193, 357, 362, 372.
- Ambrogio Lorenzetti, 378, 422, 426, 462.
- Amico di Dante, 8, 17, 82, 143, 206
- Andrea di Bonaiuto, 378, 380, 458
- Anonimo di St. Emmeram, 236
- Anonimo Fiorentino, 97, 142, 290, 336, 337, 375, 388, 428
- Anonimo IV, 67, 224, 357
- Antonio da Tempo, 42, 44, 46, 145, 160, 166, 169, 202, 250, 252, 270, 273, 277, 325, 326, 337, 347, 364, 369, 370, 371, 376, 377, 380, 381, 382, 383, 386, 411, 417, 422, 429, 463
- Aristotele, 30, 35, 52, 58, 138, 139, 216, 370
- Armonia*, 6, 10, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 49, 50, 52, 53, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 74, 75, 77, 84, 87, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 107, 109, 114, 116, 117, 119, 120, 121, 126, 134, 135, 137, 138, 139, 142, 145, 146, 151, 162, 165, 167, 171, 172, 179, 180, 185, 188, 191, 202, 212, 213, 215, 217, 218, 220, 227, 228, 229, 236, 240, 248, 249, 270, 271, 273, 274, 281, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 294, 297, 325, 327, 336, 344, 353, 361, 362, 374,

- 375, 397, 407, 428, 439, 446, 453, 457, 462.
- Arnaut Daniel, 28, 38, 51, 52, 60, 65, 98, 149, 260, 301, 313, 355, 422, 454.
- Ars*, I, V, 8, 15, 24, 27, 32, 44, 45, 62, 63, 66, 72, 81, 86, 89, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 105, 106, 113, 122, 124, 133, 136, 163, 174, 177, 197, 202, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 232, 234, 236, 248, 250, 251, 253, 257, 260, 267, 270, 273, 275, 280, 287, 288, 291, 298, 313, 337, 338, 346, 347, 353, 360, 384, 395, 398, 405, 408, 409, 411, 412, 433, 463.
- Ars Antiqua*, 34, 84, 136, 151, 183, 240, 344, 356, 357, 362.
- Ars Nova*, III, V, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 28, 30, 31, 35, 44, 50, 55, 61, 71, 76, 77, 78, 80, 88, 89, 105, 106, 116, 136, 137, 149, 151, 161, 181, 183, 186, 187, 200, 203, 204, 206, 207, 228, 249, 253, 256, 257, 258, 262, 263, 264, 265, 266, 315, 323, 326, 338, 344, 347, 348, 353, 355, 357, 362, 365, 380, 381, 396, 397, 401, 406, 411, 419, 424, 427, 429, 434, 436, 439, 448, 449, 454, 455, 456, 457, 458.
- Arti liberali, 10, 26, 27, 54, 81, 90, 99, 116, 132, 136, 141, 185, 229, 236, 273, 319, 436.
- Aureliano di Réôme, 57, 66, 82, 164, 218, 228, 339, 360, 364.
- Ballata, 9, 13, 27, 30, 31, 37, 38, 44, 46, 56, 60, 65, 70, 74, 85, 88, 90, 94, 119, 127, 143, 145, 150, 157, 158, 161, 165, 166, 190, 193, 202, 206, 207, 208, 209, 212, 249, 253, 257, 264, 265, 266, 269, 270, 272, 273, 277, 281, 316, 320, 321, 324, 325, 335, 365, 370, 371, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 394, 401, 406, 408, 410, 411, 424, 458, 464, 467.
- Ballata, i' vo'*, 103, 165, 202, 269.
- Beatrice, 38, 43, 114, 118, 157, 164, 165, 167, 179, 233, 237, 243, 270, 281, 282, 297, 317, 327, 359, 360, 361, 367, 373, 392, 438, 442, 465.
- Beda, 81, 215, 217, 224, 225, 227, 239, 240, 241, 263, 338, 420.
- Bembo, 17, 69, 82, 205, 206, 209, 210, 250, 269, 315, 329, 330, 380, 401, 407, 408, 409, 411, 435, 454.
- Bernardo Silvestre, 235, 280.
- Bertran de Born, 38, 65, 98, 149.
- Boccaccio, 10, 11, 206, 220, 259, 281, 316, 321, 329, 337, 341, 367, 368, 377, 380, 381, 384, 389.
- Boezio, 10, 21, 54, 58, 60, 62, 66, 72, 75, 76, 77, 83, 90, 93, 94, 101, 102, 103, 105, 115, 120, 121, 125, 133, 134, 135, 138, 139, 144, 146, 148, 150, 164, 165, 169, 171, 179, 180, 181, 191, 214, 220, 221, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 235, 237, 244, 246, 248, 253, 273, 275, 279, 280, 291, 319, 330, 373, 391, 436, 445, 448, 449, 457.
- Bonagiunta da Lucca, 75.
- Boncompagno da Signa, 267, 422, 446, 463.
- Bonifacio VIII, 174.
- Bosone da Gubbio, 314, 389, 458.
- Brunetto Latini, 50, 57, 68, 159, 250, 269, 270, 381, 396, 423.

Cangrande della Scala, 18, 243, 244,
247, 290, 293, 297, 313, 340, 384.

Cantantibus organis, 114, 428.

Cantare, 10, 15, 20, 35, 46, 55, 79, 96,
110, 113, 128, 129, 132, 156, 163, 167,
169, 177, 190-191, 199, 209, 212-214,
217, 235, 239, 241, 245, 249, 264,
268, 272-285, 292, 298-299, 303,
313, 318, 323, 325-326, 329-331, 341,
344, 348, 356, 358, 369, 373, 376, 379,
388, 392, 393, 395, 396, 399.

Cantica, IV, 18, 28, 32, 48, 52, 54, 64,
84, 86, 87, 89, 92, 96-97, 99, 101,
104-107, 111, 113, 116-117, 121, 125,
140, 144, 154, 159, 161, 163, 171-173,
181, 182, 185, 186, 190-192, 199, 238,
243, 244, 250, 290, 291-293, 298,
299, 340-341, 344, 348, 375, 380, 384,
386, 387-392, 397, 419.

Cantico dei Cantici, 107, 113, 151, 190,
292, 323, 391, 392, 441, 463.

Cantico delle creature, 86.

Cantilena, 249.

Cantio, IV, 28, 37, 41, 44-46, 49, 51,
53-54, 56, 61, 65, 71, 72, 74, 79, 85,
87, 97, 113, 116, 121, 123, 125, 127,
129, 133, 138, 142, 145, 158, 160, 165,
169, 177, 179, 198, 201, 211, 213, 218,
234, 236, 248, 249, 250, 251, 253,
257, 274, 281, 283, 291, 313, 326, 332,
348, 352, 353, 363, 369, 370-373, 377,
378-386, 393, 394, 395, 397, 399, 405,
407, 410, 412.

Cantiuncule, 210, 409, 411.

Canto, III, IV, V, 7, 8, 10, 15, 16, 18, 20,
26-33, 35, 40, 42, 43, 44-48, 49, 50,
51, 53, 55, 60-65, 67, 71, 74, 77, 79,

80, 83-124, 127-135, 140, 142, 145,
147-153, 156-157, 160, 162-171, 174,
176, 178-185, 188-193, 197, 199, 202-
203, 212-213, 224, 229, 237-238,
240, 242, 244, 247-248, 250-252,
254, 257-259, 263, 268-272, 278,
282, 284-285, 287-288, 290, 292-
294, 298-302, 313-314, 316-323, 325-
326, 329, 332, 336-337, 341-344, 348,
351-363, 367-381, 384-387, 392, 399,
401, 403, 405-406, 415, 417, 419,
420-421, 426, 428-429, 432, 434,
436, 444-445, 447-448, 450-452,
454, 459, 463, 464, 466.

Cantor, 8, 35, 45, 137, 141, 147, 225, 258,
326, 327, 338, 366, 395, 421.

Cantus, III, IV, 20, 46, 51, 54-55, 61-63,
71, 79, 81-82, 84, 90, 95, 105, 110,
128, 130, 131, 133, 136, 142, 146, 147-
148, 160, 164, 166, 175-176, 179, 188,
192, 198, 211, 217, 224, 226, 230, 234,
239, 241-247, 248, 250-253, 257,
263-264, 267-268, 270-281, 284,
285, 289, 290, 293, 297, 298, 303,
313, 315, 322-326, 329, 336, 337, 338,
341, 346, 348, 351, 358, 362, 363-372,
374-375, 377-378, 380, 384, 392-395,
397, 400, 404-406, 412, 435.

Cantus divisio, 21, 128, 131, 179, 251,
275.

Canzon, 18, 54, 103-104, 106, 113, 117,
199, 244, 250, 290-293, 360, 384,
392, 397, 419.

Canzone, 7, 9, 10-11, 13-14, 16, 21, 23,
26-27, 29, 30, 32, 34-35, 37-45, 49,
50, 53, 54, 55, 60-61, 63-65, 70, 72,
74, 75, 77, 81-83, 85, 86-88, 90-91,

- 95, 97, 98-100, 102, 107-113, 116, 123-130, 133-134, 142-143, 148, 150, 163, 165, 167, 169, 170, 176-177, 179, 180-182, 185, 189, 190-192, 197, 201-203, 205, 208, 211-213, 220, 223, 233, 242-244, 248-252, 254, 257-260, 270, 272, 273-274, 281-285, 286, 287-288, 291-292, 298, 301, 314, 316, 318, 320, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 343, 348, 351-355, 359, 360, 362, 365, 368, 371, 376, 377, 378, 380-386, 391-392, 394-395, 397-401, 410-411, 418, 421, 431, 443, 446, 449, 453, 459-461, 466.
- Capitulum de vocibus applicatis verbis*, 262, 264, 289, 364, 379, 406.
- Carlo Martello, 10, 75, 109, 259, 418.
- Casella, III, 5, 8-12, 14, 16, 21, 23, 26-33, 35, 37, 40, 41-45, 47, 48-49, 53, 55, 56, 60-61, 63-66, 68-72, 74, 77, 80, 83, 85, 86-90, 93, 94, 95, 97-106, 109-110, 113, 116, 120-124, 128, 130, 131, 134, 136, 140-144, 148, 152-153, 160, 162-163, 168, 170, 176, 178, 181-183, 185-186, 189, 190-193, 197, 202-203, 214, 236, 259, 276, 283, 285, 287, 294, 315-316, 327, 336, 347, 348, 351-355, 358, 359, 360-364, 366-367, 373-374, 397-398, 401, 405-406, 418, 421, 426, 432, 434, 436, 440, 447, 452-453, 456, 459, 463.
- Cassiodoro, 57, 60, 151, 171, 180, 226, 231, 236, 279, 449.
- Cavalcanti, 23, 70, 88, 149, 189, 190, 206, 223, 252, 267, 272, 277, 314, 382, 418, 455.
- Censorino, 218, 236.
- Cicerone, 31, 47, 52, 60, 91, 102, 110, 134, 139, 171, 215, 216, 220, 235, 239, 427.
- Cino, 4, 90, 272, 277, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 353, 418, 425, 437, 445, 446, 447, 458.
- Clemente V, 174.
- Codice di Lucca, 160.
- Codice Grumelli, 126, 340, 406.
- Combinatio*, 74.
- Concatenatio*, 74.
- Confortino, II, 70, 78, 160, 203, 259, 352.
- Constructio verborum*, 6, 65, 95, 124, 218, 381.
- Contrafactum*, 22, 153, 157, 158, 203, 207, 212, 283, 364.
- Cristoforo Landino, 23, 27, 130, 175, 184, 357, 387, 429.
- Dante *agens*, 162.
- Dante *auctor*, 327, 359.
- Discretio*, 332, 397.
- Divisio*, 20, 51, 63, 95, 130, 131, 133, 136, 138, 176, 211, 225, 263, 265, 275, 289, 290, 315, 344, 371, 379.
- Divorzio tra poesia e musica, III, V, 6, 9, 11-18, 20-21, 24, 33, 41, 48, 57, 78-80, 87, 89-90, 97, 113, 123, 126, 127, 128, 131, 143, 154, 155, 158, 177-178, 182, 200, 204, 208, 210, 220, 249, 254, 274, 282, 283, 301, 315, 319, 322, 324, 329, 335, 339, 341, 358, 364, 380, 395, 398, 400, 401, 403-404, 407-409, 411, 458.
- Doctrina de compoundre dictatz*, 20, 130, 133, 166, 178, 261.
- Donato da Firenze, 161.

- Donna me prega per ch'eo voglio dire*, 167, 190.
- Donne ch'avete intelletto d'amore*, 75, 82, 400.
- Dufay, 164.
- Dulcedo*, 46, 63, 74, 77, 83, 84, 94, 97, 103, 107, 110, 156, 165, 281, 292, 373–374.
- Elias Cairel, 81.
- Epistola XIII*, 47, 54, 73, 84, 91, 100, 102, 103, 104, 105, 107, 130, 145, 154, 242, 243, 244, 247, 248, 278, 293, 297, 313, 324, 340, 361, 384, 405.
- Ermanno Contratto, 227, 245, 246.
- Estampie*, 158.
- Eufonia, 12, 39, 58, 73, 96, 191, 199, 332, 333, 334, 345, 362, 453.
- Federico II, 30, 81, 129, 205, 223, 313, 343, 372, 416, 432, 435, 453.
- Fictio*, 9, 29, 34, 37, 41, 45, 46, 47, 51, 57, 68, 72, 73, 78, 84, 88, 91, 92, 93, 96, 98, 99, 108, 116, 123, 124, 126, 133, 144, 145, 165, 169, 175, 179, 181, 211, 219, 220, 221, 222, 241, 244, 258, 287, 334, 336, 393, 395.
- Filippo Villani, 23, 66, 90, 118, 184, 210, 252, 372, 434.
- Flailli*, 32, 33, 362.
- Folquet de Marseilla, 260.
- Folquet de Romans, 81.
- Forma tractatus*, 18, 54, 92, 104, 107, 113, 154, 163, 199, 244, 251, 268, 290, 293, 297, 317, 325, 327, 331, 336, 338, 340, 384, 387, 388, 390–392, 397, 399.
- Francesco d'Assisi, 86, 318, 320, 321, 322, 415, 424, 449, 467.
- Francesco da Barberino, 5, 123, 127, 145, 160, 169, 347, 381, 382, 383, 386, 423, 435, 437.
- Francesco da Buti, 101, 107, 113, 130, 288, 292, 332, 337, 342, 343, 358, 428.
- Francesco Landini, 160, 161, 184.
- Franco Sacchetti, 5, 27, 123, 127, 132, 160, 366, 396, 406, 435, 456.
- Frottola*, 160, 210, 391, 410, 411, 437.
- Giacomino Pugliese, 129, 284.
- Giacomo da Lentini, 15, 79, 178, 188, 284, 312, 313, 436.
- Giotto, 164, 356, 420.
- Giovanni Balbi, 175.
- Giovanni d'Afflighem, 226.
- Giovanni da Firenze, 161, 265, 355, 466.
- Giovanni da Prato, 5, 437.
- Giovanni da Salisbury, 214, 235.
- Giovanni da Serravalle, 107, 122.
- Giovanni Gherardi da Prato, 176.
- Giovanni Quirini, 90, 270.
- Giovanni Villani, 4.
- Giovanni XXII, 76, 137, 151, 344, 356, 433, 434, 436, 442.
- Giraut de Borniehl, 38.
- Grace Brulé, 260, 261.
- Gregorio Magno, 107, 134, 173, 292.
- Guglielmo Bretone, 175.
- Guido d'Arezzo, 58, 95, 111, 140, 167, 224, 225, 227, 238, 245, 276, 338, 360, 438.
- Guido da Pisa, 104, 105, 107, 113, 243, 293, 337, 389, 438, 458.
- Guido Guinizzelli, 98, 330, 459.
- Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, 143, 203.

- Guilhem Figueira, 81.
- Guillaume de Machaut, 7, 19, 88, 151, 176, 208, 257, 295, 354, 380, 442, 450.
- Guittone d'Arezzo, 112, 167, 267, 299, 300, 312, 313, 330, 438, 439.
- Habitudo partium, 7, 127, 176, 179, 188, 258, 286–289.
- Hieronymus de Moravia, 66, 224, 225, 229, 256, 357, 360, 439.
- Humana* (musica, Boezio), 62, 77, 91, 93, 96, 102, 115, 121, 125, 136, 137, 138, 146, 148, 164, 171, 181, 213, 228, 237, 253, 280, 457.
- Hieronimus de Moravia, 228.
- In exitu Israel de Aegypto* (Salmo 113), 33, 40, 43, 47, 53, 64, 67, 74, 77, 84, 86, 98, 100, 101, 102, 103, 107, 123, 124, 140, 142, 145, 148, 163, 168, 182, 183, 185, 360, 464.
- Instrumentalis* (musica, Boezio), 62, 77, 93, 96, 102, 105, 114, 115, 121, 125, 136, 138, 146, 150, 151, 164, 171, 174, 182, 213, 214, 228, 237, 241, 253, 257.
- Isidoro, 29, 45, 47, 58, 60, 66, 82, 83, 92, 151, 171, 213, 214, 217, 219, 221, 222, 225, 227, 241, 242, 256, 279, 324, 375, 441.
- Isidoro di Siviglia*, 82, 213, 214, 217, 219, 221, 225, 227, 242, 256, 324, 375, 441.
- Jacobus Leodiensis, 230, 241, 245, 441
- Jacomo della Lana, 104, 257, 343.
- Jacopo Alighieri, 104.
- Jacopone, 312, 318, 319, 321, 322, 323, 426, 429, 444.
- Johannes de Garlandia, 59, 92, 225, 240, 244.
- Johannes de Grocheo, 76, 266, 458.
- Johannes de Muris, 151, 167.
- Johannis de Muris, 228.
- Jubilus* (Agostino), 267, 268, 321, 360.
- Lanfranco Cigala, 39, 262.
- Laudario di Cortona, 318, 319, 324, 463.
- Laudario Magliabechiano, 318, 319, 324.
- Lemmo Orlandi, 42, 64, 70, 259, 366
- Leonino, 62, 187.
- Lays d'Amors*, 20, 58, 130, 133, 158, 166, 261, 262, 273, 298, 345, 370, 434.
- Lippo, 8, 11, 14, 17, 22, 42, 65, 70, 80, 82, 97, 112, 126–127, 136, 143, 149, 160, 202–207, 210, 222, 259, 269, 286, 315, 341, 352, 355, 380, 398, 401, 407, 408, 409, 438, 453, 459, 461.
- Lo meo servente core*, 42, 82, 127, 143, 149, 167, 202, 205, 208.
- Lorenzo da Firenze, 78.
- Lucano, 110, 192, 359, 403, 404, 454.
- Macrobio, 31, 58, 139, 171, 180, 229, 230, 235, 236, 390, 456.
- Madrigale, 209, 210, 264, 267, 273, 329, 341, 370, 371, 397, 401, 410.
- Mai non vo' più cantar*, 330, 331.
- Marchetto, 203, 259, 262, 263, 264, 266, 267, 339, 352, 356.
- Marziano Capella, 16, 45, 58, 61, 75, 81, 82, 135, 167, 199, 213, 214–215, 217, 221, 227, 232, 242, 248, 279, 280, 325, 334, 338, 339, 343, 346, 347, 366, 391, 396, 444, 447, 457, 462.

- Matelda, 28, 48, 63, 85, 95, 112, 114, 124, 126, 153, 168, 327, 438.
- Matilda di Hackeborn, 114.
- Melos*, 40, 53, 136, 147, 175, 180, 198, 201, 217, 218, 234, 242, 247, 248, 251, 255, 279-280, 332, 337, 339, 346, 368, 372, 373, 393, 394, 406, 407, 408.
- Mensura*, 58, 67, 90, 92, 141, 216, 217, 218, 238, 239, 255, 257, 263, 274, 279, 343, 344, 345, 357, 375, 378.
- Metrum*, 135, 215, 216, 227, 239, 240, 241, 273, 279, 280, 343, 344.
- Mico da Siena, 377.
- Mino d'Arezzo, 11, 42, 80, 377, 426.
- Minuccio d'Arezzo, 377.
- Miserere* (Salmo 50), 26, 44, 85, 101, 140.
- Modulatio*, III, 7, 20, 198, 216, 217, 218, 222, 224, 227, 229, 232, 234, 236, 239, 242, 246, 248, 251, 255, 256, 258, 274, 298, 313, 346, 348, 393, 394, 405.
- Modulatio soni*, 61, 224, 241, 394.
- Modulatio vocis*, 217, 224, 241, 242, 249, 257, 263, 274, 278, 358, 361, 394, 395.
- Modus*, III, 41, 59, 76, 107, 167, 198, 217, 218, 227, 231, 232, 238, 239, 240, 241, 244, 245, 250, 256, 276, 292, 344, 360, 361, 364, 384.
- Monarchia*, 3, 214, 235, 389, 390.
- Monteverdi, 159, 170.
- Mottetto*, 127, 344, 356, 357, 364, 365, 369, 370, 436.
- Mundana* (musica, Boezio), 62, 77, 83, 91, 93, 96, 106, 114, 115, 121, 124, 125, 136, 137, 138, 139, 146, 151, 164, 165, 171, 176, 183, 185, 191, 213, 228, 237, 253, 280, 456.
- Musica diaboli*, 71, 96, 115, 117.
- Musica enchiriadis*, III.
- Musica mensurabilis*, 128, 141, 356.
- Musica per poesia, 22, 97, 152, 153, 197, 203, 207, 257, 339, 364, 442.
- Musicologia, 3, 4, 6, 12, 13, 18, 39, 55, 69, 71, 110, 117, 188, 205, 249, 315, 318, 351, 364, 420, 452, 455, 460, 466.
- Musicus*, 8, 70, 83, 93, 133, 137, 141, 143, 192, 202, 210, 225, 248, 278, 338, 367, 398, 439.
- Niccolò de' Rossi, 8, 11, 69, 70, 80, 90, 136, 143, 160, 192, 202, 203, 210, 348, 352, 355, 459.
- Niccolò del Preposto, 78.
- Niccolò Tommaseo, 116.
- Nicomaco di Gerasa, 139, 171, 191, 231.
- Numerus*, 54, 62, 93, 95, 97, 139, 216, 217, 218, 222, 229, 242, 249, 255, 286, 294, 347, 370, 375, 400, 405.
- Oda*, III, 20, 31, 37, 54, 56, 61, 71, 72, 89, 112, 133, 138, 144-145, 169-170, 179, 198, 218, 226, 240, 242-248, 251, 253, 264, 273, 275-276, 278, 288, 293, 298, 313, 315, 405, 451.
- Odone di Cluny, 227.
- Orazio, 40, 57, 108, 109, 214, 220, 233, 235, 247, 253, 340, 341, 403, 451, 465, 467.
- Organo (strumento musicale), 7, 23, 33, 36, 52, 67, 68, 71, 83, 84, 87, 100, 101, 121, 140, 149, 151, 174, 175, 179, 184-185, 238, 356, 357, 358, 362, 363, 372-373, 394, 445.

- Organum* polifonico, 33, 34, 62, 67, 71, 84, 98, 99, 100, 112, 140, 144, 149, 151, 156, 174, 175, 192, 288, 357, 358, 362, 372.
- Orlando Furioso*, 94.
- Ornatus* (retorica), 57-58, 221, 278, 333, 334, 335.
- Ottimo Commento, 104, 192, 358, 372, 374.
- Panciatichi 26, 71, 160, 265, 355, 450.
- Passio*, 21, 61, 79, 85, 91, 112, 121, 123, 132, 133, 141, 166, 169, 200, 201, 211-213, 224, 241, 248, 253-254, 271, 274, 278, 281, 284, 288, 294, 298, 318, 326, 329, 332, 334, 338, 342, 371, 373, 392-395, 398, 400, 405, 443.
- Per una ghirlandetta*, 56, 65, 97, 143, 161, 202, 206, 207, 208, 209, 212, 259, 335, 408, 417.
- Perotinus, 62.
- Petrarca, Francesco, V, 4, 6, 10, 16, 25, 41, 47, 77, 78, 80, 160, 165, 166, 167, 169, 170, 183, 188, 200, 204, 209, 210, 235, 247, 254, 260, 276, 280, 281, 283, 297, 300, 301, 312, 314, 321, 328-331, 339, 361, 364, 376, 377, 383, 396, 404, 408, 409, 410-411, 419, 421-423, 425-426, 428, 432-433, 435, 437, 443, 448, 454, 455, 459, 460, 463, 464, 467.
- Petrus Auriol, 107, 292.
- Philippe de Vitry, 55, 151, 263, 454.
- Pietro Alighieri, 27, 75, 90, 104, 360, 427.
- Pitagora, 31, 45, 58, 101, 121, 139, 171, 227.
- Platone, 31, 52, 132, 139, 180, 216.
- Plausores*, 256, 338, 345, 381.
- Plautus*, IV, 199, 253, 255, 257, 270, 345, 346, 363, 375, 376, 378.
- Poesia per musica, 5, 6, 22, 93, 97, 153, 183, 197, 203, 207, 254, 258, 339, 364, 432.
- Prolatio*, 46, 62, 76, 160, 166, 199, 379.
- Proportio*, 347.
- Prose della volgar lingua*, 17, 82, 205, 407, 409.
- Pulcella nuda*, 11, 17, 22, 153, 173, 205, 207, 223, 407, 409, 423.
- Purgatorio*, 358.
- Quadrivio, 213, 279.
- Reina Codex, 10, 264, 283, 295, 365, 366, 450, 466.
- Remigio di Auxerre, 57, 58, 199, 279, 338, 347.
- Rerum vulgarium fragmenta*, 209, 330, 452.
- Rethorica*, 9, 29, 34, 37, 41, 45, 46, 51, 57, 68, 72, 73, 78, 84, 88, 91, 92, 93, 96, 98, 99, 108-109, 116, 123-124, 126, 133, 144-145, 165, 169, 175, 179, 181, 211, 219-222, 235, 241, 244, 270, 287, 334, 336, 393, 395.
- Riccardo di San Vittore, 226.
- Rinaldo d'Aquino, 129, 223, 284.
- Roman de la rose*, 71.
- Rossi 215 Codex, 10, 262, 264, 265, 355, 365, 370, 379.
- Rudel, 79, 177, 223, 354, 427.
- Rythmus*, 215, 217, 222, 239, 241, 263, 375.
- Salimbene de Adam, 79, 249, 459.
- Salve Regina*, 85, 101, 140.

scientia musicae, 54, 93, 124, 179, 224, 225, 232, 250, 263, 360.
 Scochetto, 8, II, 14, 70, 90, 136, 143, 203, 259, 316, 352, 355, 456, 459, 467.
Se Lippo amico, 8, 17, 22, 42, 65, 70, 82, 97, 126, 127, 136, 143, 149, 202, 203, 204, 205, 206, 269, 286, 380, 398, 401, 408-409, 453, 461.
 Seneca, 54, 384, 388, 458.
 Scuola Siciliana, 9, 14, 20, 41, 78, 79, 80, 128, 129, 283, 284, 435.
Soni sive sonetti, 127, 166, 263-264, 364, 365, 369, 370-371, 379, 385, 410-411.
Sonitus, 113, 201, 217, 249, 250, 252, 253, 371, 380, 383, 384, 408, 411.
Sonus, IV, 16, 20, 37, 53, 81-83, 103, 127, 130, 136, 181, 192, 198, 201, 218, 224, 226, 228, 237, 242, 248, 251, 263, 289, 322, 325, 332, 337, 341, 348, 358, 363, 365-375, 377-378, 392-394, 405, 407, 408, 412, 433.
 Squarcialupi Codex, 90, 160.
 Stazio, 84, 88, 154, 404.
Suono, V, 7, 8, 15-16, 23, 30, 34-35, 37-38, 42, 46, 52, 53, 60-61, 64, 68, 70-71, 76, 81, 83, 86-87, 89, 96-97, 103, 110, 112, 117, 119, 120, 126, 129, 132, 135, 137, 139, 140, 148, 151-152, 156, 163, 170, 175, 181, 184, 191-192, 212, 215, 218, 237, 241, 242, 248, 258, 316, 322, 325, 326, 334, 336, 343, 351, 357, 358, 363, 367, 368, 372-375, 377, 394, 403, 407, 408, 421, 424, 436, 445, 447, 450, 452.
 Te Deum laudamus, 7, 37, 44, 83, 85, 175, 192, 357, 358, 373.
Te lucis ante, 67, 85, 101, 140.

Tempo, 4, 6, 11-12, 14, 16, 17, 22, 25, 30, 34-35, 38, 45-46, 49, 52-53, 58, 62, 67, 70, 73, 76, 79-80, 83, 86-87, 90, 92, 96-99, 115, 120, 127, 136, 137, 149, 152, 161, 163, 167, 171, 173, 175, 177, 180, 184, 185, 186, 189, 191, 193, 198, 200, 202, 203, 205-207, 209, 216, 229, 236, 237, 238, 241, 244, 251, 253, 254, 255, 257, 259, 260, 271, 274, 282-286, 288, 295, 303, 313, 316, 317, 327, 328-329, 342-344, 346, 351, 352-353, 356, 357, 358, 363, 365, 368, 376-377, 381, 396-397, 404, 411, 423-424, 427, 431, 434-435, 438, 447, 453, 454-455, 457, 459-460.
 Terenzio, 109, 403, 404.
 Thibaut de Champagne, 260, 261.
 Tommaso d'Aquino, 30, 58, 98, 101, 121, 144, 159, 168, 186, 192, 274, 278, 288.
Tornata, 30, 150, 223, 248, 249, 272, 285, 371, 399, 400.
Trattatello in laude di Dante, 10-II, 26-28, 33, 39, 54, 78, 91, 103, 105, 112, 123, 141, 149, 151, 170, 185, 204, 220, 259, 406, 437.
 Trissino, 29, 252, 376, 433.
 Trivio, 10, 46, 50, 94, 147, 176, 220, 231, 279, 334.
 Uc Fadit, 129.
 Ugo di San Vittore, 83, 173, 225, 228.
 Ugolino da Orvieto, 241.
 Uguccione, 198, 217, 218, 220, 221, 222, 227, 234, 239, 241, 247, 254, 274, 275, 276, 277, 279, 287, 289, 292, 313, 325, 326, 331, 366, 369, 376, 378, 394.

Uguccione da Pisa, 54, 72, 92, 108,
 109, 175, 198, 217, 221, 227, 234, 238,
 247, 254, 274-275, 277, 279, 313,
 325, 326, 366, 369, 376, 378, 457, 461,
 464.
 Ulisse, 102, 118, 120, 173, 217, 387, 436.
 Venanzio Fortunato, 44, 96, 101, 139,
 145.
Vesta, 11, 17, 22, 65, 70, 82, 112, 143,
 150, 173, 204, 205, 206, 207, 208,
 209, 210, 222, 234, 286, 315, 335,
 380, 407, 408, 423.
Vexilla Regis prodeunt (inno), 44, 85,
 96, 100.

Vincenzo di Beauvais, 236.
 Virgilio, 41, 42, 49, 65, 74, 96, 102,
 123, 154, 161, 175, 254, 327, 331, 342,
 348, 353, 359, 361, 376, 388, 403, 404,
 405, 440, 465.
Vita Nova, III, 24, 202, 212, 237, 252,
 270, 271, 272, 277, 281, 282, 317, 325,
 326, 334, 335, 399.
Vocabula pexa, 108, 126, 332, 333.
Vocabula yrsuta, 59, 126.
Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete,
 75.