

## « Ars » e « scientia », « actio » e « passio »

Per l'interpretazione di alcuni passi  
del « De vulgari eloquentia »

### 1. « SCIENTIA », « OPERATIO », « INSTINCTUM »

Nella classificazione medievale del sapere la musica era collocata tra le discipline matematiche del quadrivio, le *scientiae* vere e proprie, già nel VII secolo denominate *disciplinae philosophorum* e annoverate tra i *genera philosophiae* come parti della filosofia teorica, la *sapientia*. Nelle *Divisiones philosophiae* la *sapientia*, conoscenza della natura delle cose (*cognitio rerum*), viene definita in opposizione all'*eloquentia*, conoscenza delle forme del discorso. La definizione di *sapientia* come *cognitio rerum* risale al prologo del *De institutione arithmetica* di Boezio, dove per la prima volta si impiega il termine *quadrivium* per indicare le discipline matematiche. Esse escludono l'azione e, come parti della *sapientia*, sono propedeutiche alla conoscenza delle verità filosofiche superiori, alla teologia<sup>(1)</sup>. La *cognitio rerum* è dunque *speculatio* o *contemplatio*, può essere denominata anche *scientia* e contrapposta alla pratica (*actio*, *operatio*)<sup>(2)</sup>. Proprio questa

(1) « Inter omnes priscae auctoritatis uiros qui Pytagora duce puriore mentis ratione uiguerunt, constare manifestum est haud quemquam in philosophiae disciplinis ad cumulum perfectionis euadere, nisi cui talis prudentiae nobilitas quodam quasi quadruuio uestigatur; quod recte intuentis sollertiam non latebit » (GUILLAUMIN 1995, p. 6); « Est enim sapientia earum rerum quae uere sunt cognitio et integra comprehensio » (Ibid., p. 7). Cfr. NAGEL 1994, pp. 81-83, 96-98.

(2) Ibid., p. 95 e nota 26, dove sono citate le *Lectiones in Boethii librum De Trinitate* di Teodorico di Chartres, in HARING 1971, 160, 96-98 e 160, 9: « Speculativa dicitur que ducit ad scientiam, non ad operationem. Nam philosophia alia est speculativa que ducit ad scientiam, alia practica i.e. actiua que ad actionem vel operationem [...]. Speculativa igitur dat scientiam, non dat actum » (II, 17-18).

contrapposizione costituisce il criterio su cui si fonda la descrizione della natura del *musicus* posta da Boezio a conclusione del primo libro del *De institutione musica*. Il passo è di grande interesse anche perché vi si trovano definite le due funzioni della musica, unica *scientia* in grado di assumere i connotati di una forma d'arte (*ars*).

Nella definizione di *musicus*, Boezio discerne tutto ciò che pertiene alla pratica (*opera*) dalla musica intesa come disciplina scientifica (*scientia musicae*), necessariamente fondata sulla capacità di un giudizio razionale. È naturale che dalla *scientia musicae* siano esclusi gli esecutori, la cui attività si esaurisce nella pratica. Ma secondo Boezio non possono essere definiti musicisti neppure i poeti, che danno vita alle loro opere istintivamente (« naturali quodam instinctu »), senza un sufficiente grado di consapevolezza teorica (« non potius speculatione ac ratione »). Può quindi dirsi *musicus* solo chi, possedendo conoscenze teoriche, sia in grado di rendere conto razionalmente dei diversi aspetti musicali, che riguardano il suono e la melodia da un lato, il ritmo e la poesia dall'altro:

Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. Sed illum quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen. Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. Tertium est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rythmos cantilenasque totumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui 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 (I,xxxiv) (3).

La classificazione gerarchica delle tre attività musicali (« tria genera ») operata da Boezio non lascia incertezze. L'esecuzione e

(3) FRIEDLEIN 1867, pp. 224-225.



gli esecutori hanno un rapporto ancillare (« famulantur ») con il prodotto dell'opera (« artificium »): lo mettono alla prova (« probant ») con gli strumenti musicali (« organo ceterisque musicae instrumentis »), rendendone percepibili gli effetti<sup>(4)</sup>. La creazione, che è creazione poetica ed è propria di chi compone opere in versi (« fingit carmina »), è anche attività dello spirito, sebbene non guidata dalla ragione, e può essere pertanto considerata più nobile (non a caso nella cosiddetta *Glossa maior*, corpus delle glosse medievali al trattato boeziano, al termine « instinctu » corrispondono « illuminatione » e « intellectu »)<sup>(5)</sup>. Al vertice si trova la speculazione teorica e quindi il musico, il solo cui possa essere attribuita la capacità di discernimento razionale (« facultas iudicandi »), che sia in grado di analizzare l'esecuzione (« instrumentorum opus ») e la poesia (« carmen »). Se ne desume che l'atto creativo non comporta necessariamente una cognizione razionale, ma può essere compiuto in virtù di una specifica attività intellettuale, che presuppone l'interiorizzazione, ma non la consapevolezza teorica, di tutti gli aspetti dell'*ars*. In altri termini il poeta deve possedere un bagaglio di conoscenze, derivate dall'esperienza, che, con termine mutuato dalla moderna linguistica, potremmo definire 'competenza'.

I concetti contenuti nel passo di Boezio rimandano ad un'altra pietra miliare della trattatistica musicale, il *De musica* di sant'Agostino. Nel VI e ultimo libro del *De musica*, la trattazione degli aspetti tecnici del ritmo lascia il campo alla riflessione filosofica. Agostino distingue l'esperienza sensibile dei suoni (il fenomeno sonoro, la sua produzione e la sua percezione) che è insita nei *numeri locales*, dalla capacità di riconoscere quei suoni grazie alla memoria che ne conserviamo, che è insita nei *numeri intimi*. I *numeri intimi* preesistono ai *numeri locales* e ne sono quindi in-

(4) Il termine *artificium* in relazione all'atto creativo è contenuto nella *Glosa super Boetii librum De Trinitate* di Teodorico di Chartres, in HARING 1971, 273, 54-55 e 274, 56-57: « Philosophiae enim partes que solam profitentur scientiam atque cognitionem etsi artificio quandoque per ipsas utamur scilicet speculative partes tres sunt: phisica mathematica theologia. Relique sunt practice i.e. active ex quibus artificium provenit etsi scientes inde simus quandoque » (II, 4 e 7). Cfr. NAGEL 1994, p. 95, dove si definisce il termine *artificium* come « elemento di carattere produttivo » e « oggetto della produzione », e nota 26. L'interpretazione che proponiamo è diversa da quella tradizionale, in cui si intende 'abilità'. Cfr. ad esempio la traduzione inglese commentata del trattato a cura di Claude Victor Palisca e Calvin M. Bower (PALISCA - BOWER 1989, p. 51) in cui ad *artificium* corrisponde *skill*: « such as kitharists and those who prove their skill on the organ and other musical instruments ».

(5) Cfr. *Glossa maior*, p. 357.



dipendenti, ma la loro esistenza, la costituzione di una memoria interna, non può prescindere dall'esperienza sensibile:

D. Non dubito eos esse sine caeteris; sed tamen nisi auditi, vel cogitati, non mandarentur memoriae: et ideo quanquam illis desinentibus manent, iisdem tamen praecedentibus imprimuntur (VI,3,4) <sup>(6)</sup>.

L'esperienza e la memoria sono per Agostino solo due delle attività musicali. La terza, ritenuta superiore, consiste nella capacità di giudizio, insita nei *numeri iudiciales*. Il giudizio può essere di tipo estetico, e allora i *numeri iudiciales* saranno *sensuales*, oppure spingersi a considerare le cause della gradevolezza o della sgradevolezza di ciò che si ascolta, e allora i *numeri iudiciales* saranno *rationales* <sup>(7)</sup>. L'ordine gerarchico delle attività musicali stabilito da Boezio, che sottintende una concezione della *scientia musicae* come disciplina fondata sull'analisi, è dunque già presente in Agostino <sup>(8)</sup>:

M. [...] nisi arbitrarem dum illa tractamus, nescio unde apparuisse nobis quintum genus, quod est in ipso naturali iudicio sentiendi [...].

D. Ego vero ab illis omnibus hoc genus distinguendum puto. Siquidem aliud est sonare, quod corpori tribuitur, aliud audire, quod in corpore anima de sonis patitur, aliud operari numeros vel productius vel correptius, aliud ista meminisse, aliud de his omnibus vel annuendo vel abhorrendo quasi quodam naturali jure ferre sententiam.

M. Age nunc dic mihi quinque horum quod maxime excellat.

D. Hoc quintum puto.

M. Recte putas: non enim de illis posset, nisi excelleret, judicare. Sed rursus quaero, caeterorum quatuor maxime probes.

D. Illud profecto quod est in memoria; quia video ibi diuturniores esse numeros, quam cum sonant, vel cum audiuntur, vel cum aguntur (VI,4,5-6) <sup>(9)</sup>.

Il passo di Boezio pone in evidenza lo stretto legame tra la musica, sia essa *ars* o *scientia*, e la poesia. Il fatto che l'attività creativa sia in esso attribuita al poeta dimostra che la musica intesa come forma d'arte poteva essere solo un'unione di melodia

(6) MARZI 1969, p. 502.

(7) Ibid., pp. 62-64. Di *numeri locales* e *numeri intimi* (o *temporales*) Agostino parla in VI,17,57 (p. 636) e VI,17,58 (p. 640).

(8) Cfr. MARROU 1993, p. 49.

(9) MARZI 1969, pp. 502-504.



(*cantilena*) e di versi poetici (*carmina*). La musica strumentale costituiva invece un genere di secondaria importanza, perché connesso esclusivamente con la pratica esecutiva e con l'abilità manuale.

Nella definizione di musica presente in Cassiodoro (*Institutiones* II,v,5) e Isidoro di Siviglia (*Etymologiae* III,xviii,1) e ripresa anche nella *Glossa maior* (pp. 353-354), i settori della disciplina musicale sono tre, *harmonica*, *rythmica* e *metrica*. Di questi, solo il primo concerne il suono, mentre gli altri due riguardano la parola:

Musicae partes sunt tres: armonica - rithmica - metrica. armonica est scientia musica quae decernit in sonis acutum et gravem. rithmica est quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. metrica est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, heleiacon, et cetera <sup>(10)</sup>.

Musicae partes sunt tres, id est harmonica, rythmica, metrica. Harmonica est, quae decernit in sonis acutum et gravem. Rythmica est, quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est, quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia, heroicon, iambicon, elegiacon, et cetera <sup>(11)</sup>.

Alla *musica harmonica* sono riferibili i trattati che si occupano principalmente dei rapporti tra i suoni, e tra questi lo stesso *De institutione musica* di Boezio. Più complesso è descrivere la natura dei trattati riferibili alla *musica metrica* e alla *musica rythmica*. In origine i termini *rythmus* e *metrum* corrispondevano l'uno al *numerus*, cioè alle proporzioni numeriche che si stabiliscono tra arsi e tesi in una successione ininterrotta, l'altro alla *mensura*, cioè all'organizzazione di più piedi in un'unità definita, il verso. Successivamente, con il perdersi del senso della quantità, per *rythmica* si intenderà la poesia fondata sul *numerus syllabarum*, cioè sull'organizzazione ritmica delle sillabe, e sulla *consonantia*, per *metrica* la poesia quantitativa <sup>(12)</sup>. Concetti che in-

(10) MYNORS 1961, p. 144.

(11) LINDSAY 1962, vol. I.

(12) Si veda ad esempio il seguente passo del *De musica* di sant'Agostino, dove il ritmo, che viene definito *numerus*, è descritto come una successione continua e armoniosa di piedi, il metro come un limite mensurale posto a quella successione: « Nam quoniam illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est rhythmus, id est numerus: sed quia ipsa provolutio non habet modum, nec statutum est in



dicavano due diversi aspetti della scansione del tempo passano ad indicare due distinti sistemi di versificazione. Nel primo la successione delle sillabe viene interrotta e misurata dalla *consonantia*, nel secondo la successione dei piedi viene interrotta e misurata da una combinazione fissa di piedi (ad esempio, nell'esametro dattilico, dattilo + piede di due sillabe con l'ultima prosodicamente libera).

Già nel *De arte metrica* di Beda (ca. 673-735) appare evidente la coscienza del passaggio dalla quantità all'accento e delle sue ripercussioni sulla versificazione. Ben noto è il passo in cui Beda definisce il ritmo rispetto al metro, a proposito del quale ci si può chiedere se, contrariamente all'interpretazione vulgata, l'espressione « *ad iudicium aurium* » non rimandi al *iudicium naturalis sentiendi* e ai *numeri iudiciales* di sant'Agostino:

Videtur autem rithmus metris esse consimilis, quae est uerborum modulata conpositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, ut sunt carmina uulgarium poetarum <sup>(13)</sup>.

Ma i più antichi trattati in cui sia pienamente rispecchiata questa nuova concezione di ritmo e metro risalgono al XII secolo. Si tratta di opere in cui la distinzione tra poesia metrica e poesia ritmica si fa ancora più esplicita, al punto che è possibile distinguere due filoni specifici, uno riguardante il metro classico quantitativo, l'altro riguardante il verso sillabico. Di esse si è diffusamente occupato Giovanni Mari in un articolo pubblicato sul finire del secolo scorso in cui si elencano le *artes* del primo tipo (*artes exametri*) e le *artes* del secondo tipo (*artes rithmicae*) <sup>(14)</sup>; in tempi recenti d'Arco Silvio Avalle <sup>(15)</sup>, nell'ambito di un'analisi più generale del passaggio dalla metrica quantitativa alla versifi-

quoto pede finis aliquis emineat; propter nullam mensuram continuationis non debuit metrum vocari. Hoc autem utrumque habet: nam et certis pedibus currit, et certo terminatur modo » (III,1,2, MARZI 1969, p. 250). Per una definizione del concetto di ritmo in relazione al tempo, si veda TERNI 1989, p. 105, dove si sottolinea che il termine greco ῥυθμῶς « per quel suo suffisso -tmo- appartiene alla categoria dei sostantivi, come ἄρτημός "patto", στατήριον = "peso", ἀριθμῶς = "numero", che indicano l'azione del misurare con esattezza ».

(13) KENDALL 1975, p. 138. Sul *De arte metrica* di Beda visto come testo profondamente innovatore e di fondamentale importanza rispetto al problema delle origini della versificazione romanica si veda AVALLE 1993, pp. 399-419. Ibid., pp. 413-414 « l'inciso *ad iudicium aurium* qualifica il ritmo come fatto istintivo non regolato da norme precise, come se l'autore insomma volesse contrapporre alla regolarità del metro il libero fluire delle serie ritmiche ».

(14) MARI 1899, in particolare le pp. 12-13.

(15) AVALLE 1993, pp. 438-447.



cazione romanza, e Pascale Bourgain<sup>(16)</sup>, che offre un nuovo esame del lessico tecnico della poesia ritmica, identificabile in quei componimenti in latino nati perlopiù ai margini della liturgia e destinati a diventare generi autonomi<sup>(17)</sup>. Anche alcune aggiunte al citato passo di Boezio contenute nella *Glossa maior* dimostrano l'affermarsi della moderna concezione di poesia ritmica. A « carmina » viene accostata la connotazione « vulgaria »; in riferimento a « poetarum » troviamo « de vulgaribus poetis » e « vulgorum »; « modis », seguito da « ac rythmis », viene glossato « tropis, quos rustici faciunt ». Le glosse chiariscono l'universo poetico cui l'enunciato di Boezio si riferisce (almeno dal punto di vista della sua ricezione). Il termine *modus*, con *rythmus*, rimanda al concetto agostiniano di *modulatio* (« musica est scientia bene modulandi »)<sup>(18)</sup>, che nel *De musica* viene definita come movimento ordinato, armonioso:

M. Ergo modulatio non incongrue dicitur movendi quaedam peritia, vel certe qua fit ut bene aliquid moveatur. Non enim possumus dicere bene moveri aliquid, si modum non servat (I,2,3)<sup>(19)</sup>.

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, spesso consistente nell'uso 'rustico' del latino. E 'rustica' può essere a pieno titolo considerata la poesia ritmica dei *tropatores*, ancora in latino, ma secondo un sistema di versificazione che non è più quello della poesia classica<sup>(20)</sup>.

Il maggior numero di *artes rithimicae* risale al XIII secolo, che è anche l'epoca in cui si ebbe la maggiore produzione di poesia ritmica in latino. Alcuni tra i numerosi trattati, rimasti perlopiù inediti, sono stati pubblicati da Mari in un'antologia ancora

(16) BOURGAIN 1993.

(17) Si eviterà qui di richiamare nei dettagli la complessa questione dei rapporti di 'ascendenza' e 'derivazione' (cfr. AVALLE 1993, pp. 454-455) tra i generi poetici medievali in latino e in volgare e la produzione liturgica e paraliturgica. Ci preme solo ricordare l'importanza della tecnica compositiva del tropo, che è prima di tutto farcitura musicale, la cui portata innovatrice si manifesta anche e soprattutto nell'ambito delle strutture formali.

(18) I,2,2: MARZI 1969, p. 86.

(19) Ibid., pp. 90-92.

(20) *Glossa maior*, pp. 354, 356, 358. Sul significato del termine *vulgaris* in riferimento alla poesia e ai poeti, si veda AVALLE 1993, pp. 414-416; sul concetto di *rusticitas*, AVALLE 1983, pp. 9 sgg.



fondamentale <sup>(21)</sup>. Verso il 1260 Giovanni di Garlandia, che visse a Londra e soprattutto a Parigi, fu teorico musicale e godette di grandissima fama, al punto da essere citato tra le maggiori *auctoritates* accanto a Boezio e Guido d'Arezzo, scrive un trattato, conosciuto con il nome di *Parisiana poetria*, in cui è presente una sezione dedicata all'*ars rithmica*, compresa nell'antologia di Mari <sup>(22)</sup>. Il trattato di Giovanni di Garlandia si distingue dagli altri conosciuti perché è il primo in cui si dichiara l'analogia tra la versificazione ritmica latina e la versificazione romanza, ambedue fondate sull'organizzazione ritmica delle sillabe, sebbene si rilevi al contempo come nei componimenti romanzi (« cenographa romana ») la misura sillabica fissa di un verso (« paritas sillabarum ») sia solo apparente perché è possibile aggiungere sillabe sovrannumerarie dopo l'ultima accentata <sup>(23)</sup>:

Conpar in numero sillabarum ponit pares sillabas in numero, in latino sermone precipue, quia qui componunt cenographa romana componunt rithmos ita ut paritas esse videatur in sillabis, licet non sit <sup>(24)</sup>.

Un altro motivo di interesse consiste nel fatto che nella parte introduttiva del trattato viene ripristinato esplicitamente il legame della *rithmica* con la *musica*, riprendendo la nota tripartizione boeziana della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis* e accostandovi la definizione di Cassiodoro e Isidoro di Siviglia <sup>(25)</sup>:

Postquam sufficienter tractatum est de prosaica arte et de metrica, consequenter tractandum est de rithmica. Rithmica species est artis enim musice. Musica enim dividitur in mundanam, que constat in proportione qualitatum elementorum, et in humanam, que constat in proportione et concordia humanorum, et in istrumentalem, que constat in concordia insturmentali; hec in melicam, metricam et rithmicam. De aliis speciebus nihil ad presens: de rithmica vero ad presens dicetur. Rithmica est ars que docet rithmum facere <sup>(26)</sup>.

(21) MARI 1899a.

(22) Ibid., pp. 35-60. Cfr. anche LAWLER 1974.

(23) AVALLE 1993, pp. 442 e 457.

(24) MARI 1899a, p. 47.

(25) Si veda in proposito FASSLER 1987, pp. 181 sgg., dove si sottolinea l'importanza dello studio della teoria relativa alla poesia ritmica latina per comprendere le origini e gli sviluppi della polifonia parigina.

(26) MARI 1899a, pp. 35-36.



Rispetto al *De institutione musica* di Boezio e alle definizioni di Cassiodoro e Isidoro di Siviglia si riscontra un notevole scarto concettuale. Se nel trattato di Boezio la *scientia* e l'*opera* corrispondono a due distinte categorie, l'analisi teorica e l'attività artistica, nel trattato di Giovanni di Garlandia esse non sono più distinguibili per il fatto che l'analisi teorica diventa funzionale alla creazione (« rithmum facere »). La categoria di *ars* viene quindi concepita come sintesi di *scientia* e di *opera* (*actio, operatio*), come *opera* fondata sulla *scientia* (27).

## 2. « CANTIO », « CANTUS », « HABITUDO PARTIUM »

Mari ritiene che le *artes rithmicae* da lui edite siano un rifacimento della sezione *De rhythmico dictamine* contenuta nella *Summa grammaticalis* di Pietro de Insulella (28). Ritiene inoltre che esse siano riconducibili a due tipi, uno più semplice e primitivo, l'altro più complesso e dotto. In tutto l'intento didattico, di insegnamento delle tecniche compositive, è solo implicito, mentre ancora forte è il legame con la trattatistica puramente teorica, di carattere analitico (il più autorevole esempio è il *De musica* di sant'Agostino), che è evidentemente il loro lontano modello. Diverso è lo spirito che anima i trattati sulla poesia volgare, dove viene spesso dichiarata la necessità di supportare e migliorare la tecnica compositiva con la conoscenza dei principi teorici, di affiancare alla competenza 'istintiva' del poeta, derivante dall'esperienza, le cognizioni scientifiche indispensabili alla buona riuscita della composizione. Così Ramon Vidal nelle *Razos de trobar* (prima metà del XIII sec.), in cui è esplicito l'intento di tener conto dell'esperienza (i trovatori che hanno dimostrato di saper meglio comporre) e delle regole (la giusta maniera di comporre):

(27) Sulla distinzione tra analisi teorica e creazione artistica nella cultura del medioevo si può vedere CROCKER 1958, p. 5, in riferimento alla definizione di Cassiodoro: « It is essential in this connection to recognize that music as a discipline, and thereby also its parts, concerns itself with assessing, in a rational fashion, artworks already created; it is non directly associated with the creative process of the artist. This meaning of 'theory' must be differentiated from our contemporary understanding, whereby 'theory' consists of systematic precepts of composition. Antiquity and the Middle Ages regarded this latter as a separate phenomenon ». Si veda anche MONTEROSSO 1984, p. 1063, dove si riflette sulla dialettica tra teoria e pratica compositiva insita nel concetto di *ars*; sull'opposizione tra *ars* e *scientia* HAMESSE 1994, dove si citano le definizioni di Cassiodoro e Isidoro di Siviglia.

(28) MARI 1899a, p. 4.



Per so qar ieu Raimonz Vidals ai vist et conegut qe pauc d'omes sabon ni an saubuda la dreicha maniera de trobar, voill eu far aqest libre per far conoisser et saber qals dels trobadors an miels trobat et mielz ense-nhat, ad aqelz qe-l volran aprenre, con devon segre la dreicha maniera de trobar <sup>(29)</sup>.

Oppure Antonio da Tempo nella *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* (1332), dove l'esperienza, definita « artis mater », diviene presupposto per l'individuazione e la redazione di regole, contrapposte al comporre « accidentaliter »:

His itaque consideratis, et quod de rithimis vulgaribus per aliquam artem, quae meis fuerit oculis aut auribus intimata, non fuit per aliquos precedentes aliquid sub regulis aut determinato modo vel exemplis hucusque theorice nuncupatum, quod ad doctrinam aliquam saltem rudium in huiusmodi licet modica scientia posset accedere, sed solum quidam cursus et consuetudo quae, ut puto, a bonis et dignis veteribus habuit primitivam, quod quidem est per rithimatores quasi accidentaliter non autem magistraliter usitatum; idcirco [...] ea quae circa hoc per experimenta rerum et praticam per alios rithimantes vidi hactenus observari – quia experientia artis mater naturaliter appellatur – in quamdam licet parvam artem et doctrinam ac regulas cum exemplis earum [...] redigere meditavi (II,1-19) <sup>(30)</sup>.

O ancora nelle *Leys d'Amors*, trattato risalente al XIV secolo in cui si dettano le regole della *sciensa de trobar*, dove si distingue il « trobar per aventura » (il poeta compone istintivamente), dal « trobar per bona cura » (il poeta compone secondo scienza). Nel primo caso il processo può fondarsi sulla sola esperienza, nel secondo caso sull'esperienza e sulla scienza:

Alqus trobar ve per aventura et alqus per bona cura. Trobars d'aventura es cant hom troba alguna cauza la qual non ha perguda; o pauzat que l'aia perguta can la troba senes cercar. Trobars de bona cura es cant hom cerca la causa que non ha perguda e sercan la troba; o cant hom cerca la cauza ques ha perguda e sercan la troba <sup>(31)</sup>.

In alcuni dei trattati conosciuti, e in particolare nelle sezioni in cui si descrivono le caratteristiche formali, le regole del com-

(29) MARSHALL 1972, p. 2, secondo la versione del codice B (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XLI. 42).

(30) ANDREWS 1977, p. 4.

(31) *Leys d'Amors*, p. 4.



porre poesia volgare riguardano anche il testo musicale. Il più antico di questi è la *Doctrina de compondre dictats*, che secondo l'editore costituisce il completamento delle *Regles de trobar* di Jofre de Foixà (attivo nella seconda metà del XIII secolo), forse ad opera dello stesso autore<sup>(32)</sup>. Vi si trova la descrizione dei diversi generi poetici, secondo una tradizione propria anche dei trattati di poesia latina, come la citata *Poetria parisiiana* di Giovanni di Garlandia, che contiene una sezione intitolata *De differencia carminum*<sup>(33)</sup>. Per ogni genere si descrivono sia le caratteristiche della materia e della morfologia della strofe verbale sia le caratteristiche dell'intonazione. La *canso* e il *vers* devono avere una melodia di nuova composizione (« E dona li so noveyl co pus bell poras », in riferimento alla *canso*; « ab so novell » in riferimento al *vers*). Al *lai* deve essere associata una melodia nuova e piacevole, oppure malinconica o di altro tipo (« ab so novell e plazen, o de esgleya o d'otra manera »). Il *sirventes* avrà un'intonazione nuova, preferibilmente simile a quella della *canso* (« e specialment se fa en so novell, e maiorment en ço de canço »), ma può essere usata anche una melodia preesistente, secondo la tecnica del *contrafactum*, nel qual caso si potrà scegliere di ripetere lo schema di rime del modello (*contrafactum* regolare) o di adottare un altro schema (*contrafactum* irregolare): « e potz seguir las rimas contrasemblantz del cantar de que pendras lo so, o atressi lo potz far en altres rimes ». Appositamente composta deve essere anche la melodia della *retronxa* (la *rotrouenge* francese), della *dansa*, dell'*alba*, della *gayta* (forse una particolare specie di *alba*), dell'*estampida*, del *sompni*, mentre per la *pastora* e per la *gelozesca* si potrà impiegare anche una melodia preesistente, (« so novell o so estrayn ia passat »). Il *planh* e le *coblas esparsas* possono avere qualsiasi tipo di melodia (per il *planh* si esclude quella propria della *dansa*: « pot[z] lo fer en qual so te vulles, salvant de dança »), anche preesistente, con *contrafactum* regolare o irregolare (« en contrasembles o en dessemblants » in riferimento al *planh*, « E deus seguir les rimes del cant de que trayras lo so; e atressi les potz far en altres rimes » in riferimento alle *coblas esparsas*). Lo stesso all'incirca si dice della melodia della *tenso*

(32) MARSHALL 1972, pp. LXXI-LXXIX.

(33) Ibid., p. XCIV.



(« deus l'apondre en algun so qui haia bella nota, e potz seguir les rimes del cantar o no »). La melodia del *descort* infine sembrerebbe dover avere un movimento che tende al basso laddove ci si aspetterebbe un innalzamento (« E que en lo cantar, lla hon lo so deuria muntar, que·l baxes ») (34).

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 (35). Il *vers* deve avere una melodia continua, solenne e composta appositamente (« lonc so e pauzat e noel », p. 214), così come la *canso* (« so pauzat, ayssi quo vers », p. 215), il *sirventes* (« Sirventes es dictatz que·s servish al may de vers o de chanso en doas cauzas: la una cant al compas de las coblas; l'autra cant al so », p. 215), l'*escondich* (« del compas de chanso cant a las coblas et al so », p. 220); la *dansa* deve avere una melodia allegra e iterativa (« so ioyos et alegre per dansar; no pero ta lonc coma vers ni chansons », p. 216); il *descort* deve essere composto da strofe discordanti per la rima, per il linguaggio e per l'intonazione (« singulars dezacordablas e variablas en rims, en so et en lentgatges », p. 217); la *tenso* e il *partimen* non dovranno necessariamente essere cantati, ma se vengono composti adottando la conformazione di componimenti cantati come la *canso* o il *vers*, allora adotteranno il tipo di melodia ad essi peculiare (« Encaras dizem que non es de necessitat ques haia so; enpero en aquel cas que·s faria al compas de vers o de chanso o d'autre dictat qu'aver deia so, se pot cantar en aquel vielh so »; « Partimen es questions ques ha dos membres contraris [...] cant al compas e cant al iutiament e cant al so, es semblans a tenso », p. 218); alla *pastorela* deve essere associata una melodia gradevole, iterativa e composta appositamente (« noel so e plazen e gay; no pero ta lonc cum vers o chansos, ans deu haver so .I. petit cursori e viacier », p. 219); il *planh* avrà invece una melodia sempre composta appositamente, gradevole, ma triste e solenne (« noel so, plazen e quaysh planhen e pauzat », p. 220); il *bal* viene definito in opposizione alla *dansa*, rispetto alla quale deve avere una melodia più vivace, di

(34) Ibid., pp. 95-97.

(35) Sul complesso problema della datazione delle *Leys d'Amors*, si veda FEDI 1997, pp. xxv-xliv, dove la parte relativa alla descrizione dei generi, appartenente al nucleo originario del trattato, viene collocata negli anni 1328-1338.



matrice strumentale sulla quale viene composto il testo verbale (« Encaras pot haver outra diversitat, quar bals ha so mays minimat e viacier e mays apte per cantar amb esturmens que dansa. Encaras ha outra diversitat, quar hom cominalmen fa et ordena lo dictat de dansa e pueysh li enpauza so, e.l contrari fay hom leumen en bal, quar hom primieramen no vol so amb esturmens e pueys, aquel trobat, hom fa lo dictat de bal », p. 221) <sup>(36)</sup>.

Ma il trattato sulla poesia volgare dove i parametri della creazione poetica vengono offerti nel modo più sistematico e consequenziale è il *De vulgari eloquentia* di Dante (1303-1304). In esso è più elevato anche il grado di consapevolezza della necessità di una definizione teorica. 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 ») <sup>(37)</sup> e nelle *Leys d'Amors* (« per aventura ») e che è molto vicino all'*instinctum* boeziano. Esso viene contrapposto al concetto di *ars*, che non può prescindere dalla *scientia*:

Quando quidem aporiavimus extricantes qui sint aulico digni vulgari et que, nec non modum quem tanto dignamur honore ut solus altissimo vulgari conveniat, antequam migremus ad alia modum cantionum, quem casu magis quam arte multi usurpare videntur, enucleemus; et qui hucusque casualiter est assumptus, illius artis ergasterium reseremus, modum ballatarum et sonituum ommictentes, quia illum elucidare intendimus in quarto huius operis, cum de mediocri vulgari tractabimus (II,iv,1).

Anche nell'*ars cantionis* di Dante le nozioni riguardano la musica e la poesia, ma siamo molto lontani dalla precettistica di puro utilitarismo propria delle altre *artes vulgares*. Nell'esposizione di Dante, condotta sul filo di un ragionamento di respiro filosofico, gli aspetti strutturali sono accuratamente distinti da quelli attinenti al gusto individuale formato sulla tradizione (alla compe-

(36) Altri riferimenti alla musica si possono trovare nel trattato di Antonio da Tempo, a proposito del sonetto (ANDREWS 1977, p. 8), della ballata (Ibid., pp. 48-49), del *rondeau* (Ibid., p. 66), del madrigale (Ibid., pp. 70-71); in Gidino da Sommacampagna, a proposito della ballata (CAPRETTINI 1993, pp. 101-102), del rotondello (Ibid., pp. 127-128) e del madrigale (Ibid., pp. 134-135); in uno dei due trattati di Ripoll, a proposito della *dansa* (MARSHALL 1972, p. 102). Sugli aspetti musicali del *Capitulum de vocibus applicatis verbis* (inizio del XIII secolo), si veda PIRROTTA 1984 e PIRROTTA 1984a. Sui generi lirici occitanici anche in rapporto alla trattatistica si possono vedere GONFROY 1988 e CANETTIERI 1993; in particolare sul *planh* il recente contributo di R. Pelosini (PELOSINI 1999).

(37) AVALLE 1993, p. 450.



tenza del poeta), che vengono ritenuti di **secondaria** importanza (38).

Secondo Dante, la composizione di un'opera poetica presuppone l'esistenza e la conoscenza di principi **teorici**, cui il poeta deve attenersi:

operis cognitio precedere debet operationem (II,viii,1).

Seguendo l'*iter* cognitivo della filosofia **teorica**, Dante procede alla *definitio* della *cantio*, individuandone in **primo** luogo la natura sostanziale (« quid sit cantio », II,viii,1), **su** cui torneremo in seguito, e in secondo luogo tutte le **componenti** formali, che possono essere di natura esclusivamente musicale (*cantus*), musicale e verbale (*habitus partium*), esclusivamente verbale (*carmen e sillaba*) (39):

Igitur ad habendam cantionis cognitionem quam **inhyamus**, nunc diffinitia suum diffiniens sub compendio ventilemus, et primo de cantu, deinde de habitudine, et postmodum de carminibus et sillabis percontemur (II,x,1).

Il primo elemento formale preso in considerazione nel trattato è il *cantus*, cioè la melodia. La descrizione tipologica delle intonazioni, che abbiamo visto essere presente in alcuni trattati sulla poesia volgare, coincide nella trattazione di Dante con la descrizione della struttura primaria del componimento poetico. Nella *cantio*, è la conformazione della strofe musicale (*cantus divisio*) che determina la morfologia della strofe verbale, come Dante stesso dichiara apertamente:

Satis hinc innotescere potest quomodo cantionis ars circa cantus divisionem consistat (II,x,6).

Nel lessico della filosofia teorica e in particolare del processo cognitivo, il termine *divisio* indica la determinazione delle com-

(38) Ad un livello più alto di ragionamento filosofico, con riferimento alla sapienza e alla figura del poeta sapiente, Dante accosta esplicitamente i due concetti di *ars* e *scientia*. Si vedano *Inferno* IV,73, in cui Dante si rivolge a Virgilio, il poeta per eccellenza, ma anche l'incarnazione della sapienza, con le parole « O tu che onori scienza e arte »; *Convivio* III,xii,2 « uno studio che mena l'uomo a l'abito dell'arte e della scienza ». I due luoghi sono citati in SUAREZ-NANI 1994, p. 136.

(39) Il concetto di *definitio* come operazione propria dell'attività filosofica è presente già in Mario Vittorino, poi in Boezio e in Isidoro di Siviglia. Cfr. NAGEL 1994, pp. 91-92.



ponenti di un oggetto e del loro rapporto reciproco all'interno della *definitio* (40). La *cantus divisio* è quindi per Dante non la semplice divisione delle parti della melodia rispetto alla lunghezza dei versi, ma una struttura proporzionale. La preminenza strutturale della *cantus divisio* è confermata da un noto passo del *Convivio*, dove Dante dice le ragioni della bellezza della canzone:

la sua bellezza, ch'è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene a li musici (II,xi,9).

Il riferimento alla musica contenuto nel passo viene tradizionalmente interpretato come riferimento all'armonia verbale, alla combinazione armoniosa delle sillabe nel verso, dei versi nella stanza e delle stanze nella canzone (41). Ma in realtà il confronto con la trattazione dell'*ars cantionis* contenuta nel *De vulgari eloquentia* ci induce a ritenere che Dante voglia qui parlare, come nel *De vulgari eloquentia*, delle proporzioni strutturali della canzone, che dipendono dalla *cantus divisio* e sono pertanto di pertinenza della *scientia musicae* e del musico. In questo contesto il latinismo « numero » è semanticamente pregnante, perché contiene in sé i concetti di *modus* e *rhythmus* presenti nel passo di Boezio:

Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis [...] ac de poetarum carminibus iudicandi.

Dante espone una casistica minuziosa delle possibili conformazioni della strofe musicale. Oggetto della descrizione è la canzone aulica in stile tragico, data dall'unione di più *stantie sine responsorio*, cioè prive di ripresa e cantate da una voce solista:

Dicimus ergo quod cantio, in quantum superexcellens dicitur, ut et nos querimus, est equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio (II,viii,8).

Ogni strofe musicale può essere costituita da un'intonazione ininterrotta, in cui le linee melodiche non vengono mai ripetute,

(40) Sulla *divisio* cfr. ancora NAGEL 1994, pp. 91-92.

(41) Si veda il commento al passo in *Convivio*, p. 200.



denominata *oda continua sine iteratione modulationis* (ABCDEF GHI ...), oppure da un'intonazione strutturata in due sezioni collegate da una linea melodica denominata *diesis*. La suddivisione della strofe in due sezioni viene ottenuta mediante la ripetizione di una stessa linea melodica. Se la ripetizione avviene prima della *diesis*, la prima sezione sarà costituita da più « pedes » (ad esempio AB AB / CDEF), se la ripetizione avviene dopo la *diesis*, la seconda sezione sarà costituita da più *versus* (ad esempio AB CD / EF EF). Qualora le due sezioni rimangano indivise, la prima viene denominata *frons* (ad esempio ABCD / EF EF) e la seconda *sirma* o *cauda* (ad esempio AB AB / CDEF). Si possono quindi avere strofe costituite da « pedes cum cauda vel sirmate », strofe costituite da « frons cum versibus » e strofe costituite da « pedes cum versibus », secondo la terminologia adottata da Dante nel passo che introduce l'analisi dell'*habitus partium*:

Incipientes igitur dicimus quod frons cum versibus, pedes cum cauda vel sirmate, nec non pedes cum versibus, in stantia se diversimode habere possunt (II,xi,2).

Il secondo elemento formale, l'*habitus partium*, è dato da tre fattori, cioè dalla suddivisione della strofe musicale, dall'intreccio dei versi e dallo schema delle rime:

Videtur nobis hec quam habitudinem dicimus maxima pars eius quod artis est. Hec etenim circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit (II,xi,1).

Nei capitoli dedicati all'*habitus partium* Dante in sostanza ragiona sulle potenzialità creative insite in ogni tipo di strofe musicale. Il poeta è infatti tenuto a scegliere un tipo di strofe musicale, cioè un genere formale, e a costruire su di esso la strofe verbale. L'*habitus partium* coinvolge quindi i due elementi indispensabili alla creazione poetica, la *scientia*, cioè la conoscenza e la padronanza della forma, e l'*instinctum*, cioè le scelte personali del poeta determinate dalla sua competenza, ed è per questo che viene considerata come la parte più importante dell'*ars*.

Tutti i tipi di strofe musicale menzionati, con l'eccezione dell'*oda continua*, condizionano la disposizione dei versi. La sezione della strofe verbale corrispondente ai *pedes* e ai *versus* deve esse-



re simmetrica, cioè divisibile in parti uguali, in modo tale che ad ogni parte possa corrispondere la stessa melodia:

Nec etiam pretermittendum est quin iterum asseramus pedes ab invicem necessario carminum et sillabarum equalitatem et habitudinem accipere, quia non aliter cantus repetitio fieri posset. Hoc idem in versibus esse servandum astruimus (II,xi,13).

Dante dedica al rapporto tra strofe musicale e disposizione dei versi due dei tre capitoli sull'*habitus partium*. Ogni osservazione è sempre riconducibile alle proporzioni simmetriche richieste dalle strofe contenenti *pedes* o *versus*, ad eccezione del richiamo all'ordine gerarchico già descritto in II,v, che vede al primo posto l'endecasillabo, seguito dagli altri versi dispari, il settenario, il quinario e il trisillabo<sup>(42)</sup>. Ne diamo qualche esempio:

Quandoque versus frontem superant sillabis et carminibus, ut in illa quam dicimus

Traggemi de la mente amor la stiva:

fuit hec tetrametra frons, tribus endecasillabis et uno eptasillabo contexta; non etenim potuit in pedes dividi, cum equalitas carminum et sillabarum requiratur in pedibus inter se, et etiam in versibus inter se (II,xi,5).

Quedam est in qua tantum eptasillabum intexitur unum: et hoc esse non potest nisi ubi frons vel cauda, quoniam, ut dictum est, in pedibus atque versibus attenditur equalitas carminum et sillabarum. Propter quod etiam nec numerus impar carminum potest esse ubi frons vel cauda non est; sed ubi hee sunt, vel altera sola, pari et impari numero in carminibus licet uti ad libitum (II,xii,4).

De pentasillabo quoque non sic concedimus: in dictamine magno sufficit enim unicum pentasillabum in tota stantia conseri, vel duo ad plus <in pedibus> – et dico « pedibus » propter necessitatem qua pedibus, versibusque, cantatur (II,xii,7).

Hoc etiam precipue attendendum est circa carminum habitudinem, quod, si eptasillabum interseratur in primo pede, quem situm accipit ibi, eundem resumat in altero: puta, 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.

(42) « In usu nostro maxime tria carmina frequentandi prerogativam habere videntur, endecasillabum scilicet, eptasillabum et pentasillabum; que trisillabum ante alia sequi astruimus. Horum prorsus, cum tragice poetari conamur endecasillabum propter quandam excellentiam in contextu vincendi privilegium promeretur » (II,xii,2-3).



ut dictum est, et per consequens pedes esse non possent. Et quemadmodum de pedibus, et de versibus: in nullo enim pedes et versus differre videmus nisi in situ, quia hii ante, hii post diesim stantie nominantur. Et etiam quemadmodum de trimetro pede et de omnibus aliis servandum esse asserimus; et sicut de uno eptasillabo, sic de pluribus et de pentasillabo et omni alio dicimus (II,xii,9-10).

Il terzo capitolo dedicato all'*habitus partium* tratta del rapporto tra le rime (*rithimorum relatio*). Come si vedrà, la *rithimorum relatio* è del tutto indipendente dagli aspetti propriamente strutturali della strofe e riguarda esclusivamente la competenza del poeta.

### 3. « DE RITHIMO VERO MENTIONEM NON FACIMUS »

Il modello di analisi proposto da Dante è stato guardato con scetticismo dagli studiosi, che hanno a più riprese sottolineato il carattere puramente fittizio dei riferimenti alla melodia. La ragione va forse individuata in una più generale sottovalutazione dell'esperienza musicale di Dante e della sua reale conoscenza del patrimonio poetico musicato, che è all'origine di alcuni fraintendimenti, ormai passati in giudicato.

La terminologia adottata da Dante per definire le parti della strofe musicale viene oggi riferita per metonimia al testo verbale. Si tratta di un vero e proprio equivoco, dovuto all'idea che nell'analisi di Dante la suddivisione della strofe musicale coincida con la suddivisione della strofe verbale data dallo schema delle rime, in contraddizione con i dati ricavabili dall'analisi del patrimonio lirico munito di notazione di cui disponiamo, dove si danno casi di strofe con schema ritmico diverso dallo schema melodico. È quanto sostengono Dragonetti, Monterosso, Pazzaglia e Gonfroy, che parla addirittura di « erreur » determinato dal fatto che nel *De vulgari eloquentia* la musica è intesa come musicalità verbale e viene presa in considerazione solo in quanto portato della tradizione transalpina <sup>(43)</sup>.

(43) Cfr. DRAGONETTI 1960, pp. 383-385, che scrive « la division métrique de la strophe ne correspond pas nécessairement à celle de la structure mélodique, comme Dante et son commentateur Marigo tendent à nous le faire croire »; MONTEROSSO 1965, pp. 97-98, dove si ritiene che la convinzione dell'identità tra *divisio cantus* e schema ritmico derivi a Dante dalle « sue imperfette conoscenze dei canzonieri franco-provenzali »; PAZZAGLIA 1967, pp. 184-186, dove viene assunta una posizione di mediazione tra la teoria dell'identità dei due schemi e la casistica francese e provenzale: « Si può inoltre pensare che la *ingeminatio cantus* fosse "non



L'effettivo rapporto della lirica italiana del Due-Trecento con la musica è argomento troppo complesso per essere qui approfondito (44), ma è necessario tener presente che Dante intende offrire le norme della creazione poetica, non quelle della sua esecuzione. Dante ragiona su una forma determinata da proporzioni musicali su cui deve fondarsi un consapevole processo creativo, ma non intende occuparsi degli aspetti esecutivi. Come si vedrà, i riferimenti agli aspetti esecutivi, a tutto ciò che non riguarda l'analisi delle proporzioni (*scientia*) e la creazione fondata su quelle proporzioni (*opera*), sono esclusi dall'esposizione sistematica e toccati solo incidentalmente. La finalità della sua trattazione è la descrizione delle proporzioni di una struttura di tipo musicale che si vuole dimostrare ricca di varianti, di possibilità combinatorie, pur nel rispetto dei tratti pertinenti al registro aulico, cioè dei modelli riconosciuti, che devono appartenere al bagaglio di conoscenze del poeta, costituire il fondamento della sua competenza (*instinctum*):

Vide ergo, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus, et considera cuius rei causa tam largum arbitrium usus sibi asciverit; et si recto calle ratio te duxerit, videbis autoritatis dignitate sola quod dicimus esse concessum (II,x,5).

Dante si limita ad analizzare le diverse possibilità di costruzione della strofe verbale e in particolare a definire quali combinazioni di versi siano possibili per ognuno dei tipi di strofe musicale, senza mai parlare di legame diretto tra *divisio cantus* e *rithimorum relatio*. Ma c'è di più. Nella trattazione dell'*ars cantionis* la *rithimorum relatio* viene esplicitamente esclusa, perché non ritenuta un elemento strutturale primario:

De rithimo vero mentionem non facimus, quia de propria cantionis arte non est. Licet enim in qualibet stantia rithimos innovare et eosdem rei-

ita precise mesurata" come la musica che rivestiva e che la divisione aritmeticamente esatta di *pedes* e *versus* costituisse una misura fissa nei cui limiti, però, il giuoco melodico si svolgesse con più libera possibilità di variazioni »; GONFROY 1982, pp. 192-193: « Alors pourquoi cette erreur du DVE? [...] plus profondément parce que Dante perçoit l'existence d'une mélodie comme une contrainte nécessaire, héritée de la tradition du grand chant courtois, mais cette contrainte, il ne la conçoit que comme une virtualité: "Nous disons que chaque strophe est harmonieusement composée pour pouvoir recevoir une mélodie". Une fois cette hypothèse admise, Dante, en immense poète du XIV<sup>e</sup> s., se désintéresse de la mélodie et ne se préoccupe plus que de la musicalité intrinsèque du message verbal ».

(44) Si può vedere in proposito LANNUTI 2000, pp. 145-153.



terare ad libitum: quod si de propria cantionis arte rithimus esset, minime liceret – quod dictum est. Si quid autem rithimi servare interest huius quod est ars, illud comprehenditur ibi cum dicimus « partium habitudinem » (II,ix,5).

L'intreccio delle rime può mutare di strofa in strofa e la scelta dei tipi di rima non può che essere affidata alla discrezionalità (*instinctum*) del poeta:

Et primo sciendum est quod in hoc [= nell'intreccio delle rime] amplissimam sibi licentiam fere omnes assumunt, et ex hoc maxime totius armonie dulcedo intenditur (II,xiii,4).

De rithimorum quoque habitudine [...] videtur omnis optata licentia concedenda (II,xiii,8).

L'*instinctum* può comunque essere guidato, ed è per questo che Dante, a conclusione della sezione in cui tratta dell'*habitus partium*, mette il lettore di fronte alle buone e alle cattive consuetudini riguardanti la disposizione delle rime:

Preterea nobis bene convenire videtur ut que cavenda sunt circa rithimos huic appendamus capitulo, cum in isto libro nichil ulterius de rithimorum doctrina tangere intendamus (II,xiii,12).

Se nella canzone aulica la rima non è elemento strutturale, non è detto che non lo sia in altri generi poetici, come ad esempio la ballata, in cui le diverse sezioni, anche in questo caso determinate dalla conformazione della melodia (mutazioni, volta, ripresa) devono essere necessariamente collegate tra loro da un gioco di rime, che sottolinei la rispondenza delle linee melodiche, in particolare tra volta e ripresa. È forse per questo che l'esclusione riguarda solo il libro II e che la trattazione della rima in sé è rimandata alla parte del trattato, mai scritta, in cui Dante avrebbe preso in considerazione i componimenti non aulici <sup>(45)</sup>:

Rithimorum quoque relationi vacemus, nichil de rithimo secundum se modo tractantes: proprium enim eorum tractatum in posterum prorogamus, cum de mediocri poemate intendemus (II,xiii,1).

La convinzione che Dante stabilisca un'identità tra schema melodico e schema ritmico si fonda principalmente sul passo in cui viene

(45) Cfr. PAZZAGLIA 1967, pp. 200-201.



descritta l'*oda continua*, dove si rimanda all'opera poetica di Arnaut Daniel. Nel passo Dante attribuisce ad Arnaut l'uso quasi esclusivo dell'*oda continua*, aggiungendo di averne seguito l'esempio nella sestina in *rims estramps Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*:

Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur. Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi – et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur) –: et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra (II,x,2).

La stessa sestina viene citata nel capitolo xiii come esempio di *cobla dissoluta* (*stantia sine rithimo*), accanto ad una canzone di Arnaut:

Unum est stantia sine rithimo, in qua nulla rithimorum habitudo actenditur: et huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime, velut ibi:

Se-m fos Amor de ioi donar;

et nos dicimus

Al poco giorno (II,xiii,1-2).

Le due citazioni sono situate in due distinte sezioni della trattazione, quella in cui si descrive la *divisio cantus*, con riferimento all'*oda continua*, e quella in cui si riflette sulla *rithimorum relatio*, con riferimento alla *stantia sine rithimo*. È chiaro che nel primo caso si sta trattando della struttura primaria, nel secondo caso della scelta di elementi ritenuti secondari rispetto alla struttura primaria. Ma nell'interpretazione vulgata, riassunta nel commento di Mengaldo, i due piani, quello primario e quello secondario, non sono distinti, tanto che la *divisio cantus* e la *rithimorum relatio* risultano sovrapposte. Diamo di seguito le parti pertinenti delle note di commento ai due passi:

[...] La struttura strofica cui s'applica l'*oda continua* è esemplificata più sotto, esclusivamente, con la stanza indivisa frequente nelle canzoni di Arnaldo e tipica delle sestine; Dante sembra porre quindi una corrispondenza necessaria tra indivisibilità della strofa e della melodia, forse ignorando, come ha osservato il Monterosso [...], che di fatto quello



schema melodico era applicato non di rado (nei trovatori) anche a stanze con partizioni interne. [...]

[...] Cfr. quanto Dante ha già osservato a II,x,2, che quasi tutte le canzoni di Arnaldo sono ad *oda continua*: la lieve differenza di formulazione (« fere omnes » / « frequentissime ») è troppo poco per sospettare che egli sapeva che stanze metricamente divisibili potevano pure essere rivestite di melodie « continue » (cfr. II,x,2, nota 6).

Da questa interpretazione non si può non desumere che Dante ignorasse il reale rapporto tra conformazione della strofe musicale e intreccio delle rime. In realtà, dal momento che Dante concepisce la forma strofica come determinata da precise proporzioni musicali, è difficile pensare che non avesse esperienza diretta della musica ad essa concretamente associata. È possibile invece che fosse sua intenzione sottolineare, e a ragion veduta, l'ampio impiego dell'*oda continua* per la produzione di Arnaut Daniel, confermato dai componimenti pervenuti con la melodia, una sestina e una canzone con strofe rimate (BdT 29,6 e BdT 29,14), ambedue associati ad un'*oda continua*.

Le citate descrizioni della tipologia melodica per i diversi generi offerte dalle *Leys d'Amors* aiutano a chiarire la portata del riferimento dantesco all'*oda continua*. In esse emerge una distinzione sostanziale tra la melodia dei generi poetici aulici (ad esempio la *canço* e il *vers*) e la melodia dei generi poetici non aulici (ad esempio la *pastorela* e la *dansa*). La prima è tendenzialmente solenne e non iterativa, cioè continua, la seconda allegra e iterativa.

Un'ulteriore conferma ci viene dall'analisi del repertorio lirico trobadorico munito di notazione, caratterizzato da una netta prevalenza del registro aulico, dove a circa la metà delle canzoni è associata un'*oda continua*. Nel repertorio lirico francese, invece, dove l'impiego del registro non aulico è di gran lunga più diffuso, l'*oda continua* è assolutamente minoritaria<sup>(46)</sup>. Non stupisce pertanto che le canzoni di Arnaut Daniel, il miglior fabbro, l'autore tecnicamente più raffinato, venissero eseguite quasi sempre con il ricorso all'*oda continua* e che Dante abbia composto la sua sestina, di chiara ispirazione arnaldiana, perché venisse anch'essa eseguita con un'*oda continua*.

(46) Cfr. GONFROY 1982, p. 192; SPANKE 1936, p. 51; MONTEROSSO 1965, p. 95, che considera l'*oda continua* un segno di arcaismo.



## 4. « ACTIO » E « PASSIO »

Nel *De vulgari eloquentia*, alla visione musicale delle proporzioni formali, che informa i capitoli dedicati all'*ars cantionis*, si unisce anche una chiara consapevolezza dell'importanza degli aspetti esecutivi. Si potrebbe anzi dire che alcuni passi apparentemente eccentrici, il cui significato sembra sfuggirci, possono essere spiegati solo se messi in rapporto con la voce, intesa come prassi esecutiva, come canto o recitazione di un testo, cioè come modalità di fruizione. È d'obbligo, a questo proposito, ricordare il passo in cui Dante riflette sul termine *cantio*, che rimanda alla creazione (*actio*), in cui intervengono *scientia* e *instinctum*, e all'esecuzione (*passio*), sia essa cantata o semplicemente recitata:

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 est passio. Et circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ab autore suo, et sic est actio – et secundum istum modum Virgilius primo Eneidorum dicit « Arma virumque cano » – alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio (II,viii,4).

Come si è visto, nella classificazione gerarchica delle attività musicali operata da Boezio, la prassi esecutiva, relegata all'ultimo posto, rimane estranea alla *scientia*, implica un atteggiamento totalmente passivo ed è funzionale alla creazione poetica (*artificium*), in quanto permette la sua percezione: « ut sunt citharoe di quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur ». L'interpretazione, comune a tutta la trattatistica musicale del Medioevo, è già presente nel *De musica* di sant'Agostino, in particolare nel primo libro, dove la pratica strumentale, non sorretta dall'intelletto, viene considerata un genere inferiore, in quanto puro esercizio (*usus*), lontano da ogni forma di conoscenza e di educazione estetica:

M. Mobilitatem digitorum celeriore[m] vel pigriore[m] credo te non scientiae, sed usui dare.

D. Cur ita credis?



M. Quia superius soli animo scientiam tribuebas, hoc autem quanquam imperante animo tamen esse corporis vides (I,4,9) (47).

La distinzione tra *actio* e *passio* praticata da Dante può essere letta proprio in riferimento a questa tradizione di pensiero. La *cantio* è *actio* in quanto creazione, mentre il rivestimento melodico (*sonus, thonus, nota, melos*) non è altro che la sua esecuzione. Il componimento poetico è dunque il risultato dell'interazione di tre componenti: la struttura primaria (*cantus divisio*), il testo poetico che è il frutto di un atto creativo (*artificium*) e infine il testo musicale che coincide con le modalità di esecuzione e di fruizione (*usus*) ed è quindi privo di interesse per chi, come Dante, voglia definire i fondamenti della creazione poetica. È per questo che i riferimenti alle modalità esecutive sono sporadici ed espressi con un linguaggio allusivo, lontano da qualsiasi intento descrittivo.

Nel capitolo in cui vengono elencati i tipi di verso, Dante offre due esempi non italiani di endecasillabo, uno provenzale e uno francese, preoccupandosi di individuare le peculiarità delle due cadenze:

Et hoc omnes doctores perpendisse videntur, cantiones illustres principiantes ab illo; ut Gerardus de B.:

Ara ausirez encabalitz cantarz

(quod carmen, licet decasillabum videatur, secundum rei veritatem endecasillabum est: nam due consonantes extreme non sunt de sillaba precedente, et licet propriam vocalem non habeant, virtutem sillabe non tamen ammittunt; signum autem est quod rithimus ibi una vocali perficitur, quod esse non posset nisi virtute alterius subintellecte); Rex Navarre:

De fin amor si vient sen et bonté

(ubi si consideretur accentus et eius causa, endecasillabum esse constabit) (II,v,4).

Il passo posto a spiegazione del primo esempio ha suscitato qualche perplessità nei commentatori moderni. Prova ne sia la pluralità delle interpretazioni proposte, riassunte nel commento da Mengaldo, che parla di « singolare spiegazione dell'oscillazione tra endecasillabi maschili e femminili nella lirica romanza »,

(47) MARZI 1969, p. 110.



determinata dalla consapevolezza dell'assoluta prevalenza di parole piane nella lingua italiana<sup>(48)</sup>. Pazzaglia ritiene che Dante voglia alludere alla *mora adiacens accentui* contemplata nelle *artes dictaminis* medievali, cioè ad una durata sillabica virtuale che completa la cadenza tronca<sup>(49)</sup>. Marigo pensa ad un implicito confronto con l'etimo *CANTARES*, la cui ultima vocale, caduta nell'esito francese, renderebbe la cadenza più 'latina' e quindi più 'regolare'<sup>(50)</sup>.

È probabile che le difficoltà di lettura della glossa in questione derivino proprio dal fatto che Dante entra nello specifico delle modalità di esecuzione e si preoccupa di descrivere l'effetto fonico derivante dalla pronuncia dei due *décasyllabes*, riferendosi ad una pratica che gli era familiare e lasciando intendere che è l'esecuzione dei versi, al di là del numero delle sillabe e della rappresentazione grafica, a far suonare (Boezio avrebbe detto *probare*) e rendere percepibili sia la misura prosodica sia la rima.

Per comprendere appieno il significato del passo conviene partire dall'interpretazione del breve inciso posto a spiegazione del secondo esempio: « ubi si consideretur accentus et eius causa, endecasyllabum esse constabit ». Anche in questo caso l'enunciazione è allusiva e quindi poco perspicua. I commentatori sono pressoché unanimi nel riconoscere che Dante faccia riferimento alla natura tronca della parola *bonté*, equivalente all'italiano *bontà*, che volesse cioè richiamare il principio per cui un verso di dieci sillabe con cadenza tronca equivale ad un verso di undici sillabe con cadenza piana. In altri termini, è possibile che per Dante la *causa* dell'*accentus* sia la natura tronca della parola finale, che rende il verso di dieci sillabe assimilabile a un endecasillabo piano.

A questa interpretazione, in linea di massima corretta, si possono aggiungere alcune precisazioni. L'*accentus* a cui Dante si richiama è l'accento principale della parola e come tale implica una pronuncia più elevata (intensa) e più lunga. Ma quello che più interessa è l'identificazione della *causa*. Essa è riconducibile all'evoluzione fonetica comportata dal passaggio dalla voce latina alla voce romanza (*BONITATEM* > *bonté*), il cui principale fenome-

(48) MENGALDO 1979, pp. 172-173.

(49) PAZZAGLIA 1967, p. 175.

(50) MARIGO 1957, p. 200.



no, almeno dal punto di vista del numerismo sillabico della cadenza, non è la sincope, ma l'apocope. Rispetto alla voce latina la posizione dell'accento non è mutata, ma la sua pronuncia corretta, cioè intelligibile, deve essere elevata (intensa) e lunga, cioè equivalere alla pronuncia della penultima sillaba della parola latina.

Si possono vedere a questo proposito alcuni passi delle *Leys d'Amors*. L'autore del trattato sottolinea come le parole tronche siano da considerarsi eccezionali, cioè dovute a particolari fenomeni (*empedimens*), perché l'accento principale non può cadere sull'ultima sillaba senza che se ne riduca l'intensità e la durata e senza che l'intelligibilità della parola ne venga compromessa. Sarebbe questa la ragione per cui il latino, a differenza del greco e delle lingue romanze, non ammette parole tronche:

Donx, segon so qu'es estat dig, vezetz que regularmens segon lo lati l'acens principals deu esser pausatx en la penultima. oz en la denan penultima e no en la derriera sillaba, quar la derriera sillaba es mai apta a delavar que a puïar, quar en la fi de dictio hom leumen clau las lavias tiran vas si la le per l'empenhemen de l'alénar ques ha fayt en pronunciar las autras sillabas. Donx en aquel cas que hom clau los estrumens e las lavias, cay la votz; e deu esser movemens de naut en bas: et enayssi es depressios, so es devalamens. E l'acens principals se fay per elevatio e non per depressio. Donx en la derriera sillaba no pot cazer reguralmen degus accens principals, jaciayssó que li Grec e nos segon romans haiam accen principal reguralmen en la derriera. La qual cauza se pot far per esta razo: quar miels enten hom lo significat de la dictio al pronunciar la fi que al pronunciar lo comensamen, ni.l mieg loc; quar asatz poyrias pronunciar lo comensamen e.l mieg, qu'om no entendria re si la fi hom no pronunciava. D'aquesta regla [...] son .VI. empedimens, so 's a.ssaber concisios, differensa, consortia, uzatges, enclisis e distinctios (pp. 44-45).

Gli *empedimens* che danno origine alle parole tronche sono descritti nel capitolo intitolato *Dels VI enpedimens d'acén, e primieramen del primier apelat concizios*, dove per *concizios* si intendono i fenomeni dell'apocope e della sincope. Il trattatista porta esempi di sincope e di apocope, precisando che l'accento principale passa dalla penultima all'ultima posizione, ma rimane sulla stessa sillaba in cui si trovava nella voce latina. Avverte inoltre che in parole in cui si siano verificate sincope o apocope il valore lungo dell'accento principale della voce latina non deve diventare breve, deve cioè comunque comportare una pronuncia lunga:



Concisos vol dire rompemens o trencamens de dictio, coma *amat* per *amavit*; quar en aquel *-mat* es l'accens principals. Et enayssi en la derriera sillaba, quar regularmens en aquel loc deu esser l'accens principals et en aquela sillaba de la dictio cant es concisa, rompuda e trencada en lo qual loc et en la qual sillaba era cant era entiera. E per so, quar en *amavit*, dictio entiera, en aquel *-ma* es l'accens principals, per so en *amat* per *amavit* roman aqui meteysh, so es en lo *-mat*. [...] Encaras devetz entendre la dicha regla can le temps loncz de la sillaba on era l'accens principals de la dictio entiera no 's mudatz en breu en la dictio rumpuda (pp. 45-46).

Nel secondo esempio di Dante l'equivalenza tra decasillabo e endecasillabo è determinata semplicemente dalla natura tronca della rima, cioè dalla presenza di un'ultima sillaba accentata che nella pronuncia deve avere valore lungo, presupporre un'ulteriore sillaba atona finale, peraltro presente nell'etimo latino. Nel primo esempio, invece, la situazione è complicata dal fatto che l'ultima sillaba, anch'essa accentata, è chiusa da un nesso di due consonanti.

Accanto alle considerazioni sulla natura dell'accento latino e romano riportate sopra, nelle *Leys d'Amors* è presente un intero capitolo, intitolato *De las sillabas retardivas e planas*, sulla durata delle sillabe considerata indipendentemente dal tipo di accento da cui sono interessate. Secondo l'autore del trattato, alcune sillabe atone comportano una durata maggiore determinata dalla qualità dei fonemi che le compongono. In particolare sono più lunghe (*retardivas*) quelle sillabe che contengano dittonghi e nessi di più consonanti. La ragione della loro maggiore durata risiede nella difficoltà di pronuncia, nel maggiore sforzo articolatorio comportato dalla loro corretta esecuzione vocale <sup>(51)</sup>:

E iaciayssso que regularmen sia vertatz que la sillaba on cay l'accens principals ha .I. temps lonc e la sillaba on cay l'accens no principals .I. temps breu, enpero si dreyturieramen volem regardar la demora qu'om

(51) Con riferimento ad ambedue gli aspetti che determinano la durata delle sillabe, il tipo di accento e la qualità dei fonemi, è forse interpretabile anche la definizione di numero presente nelle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, citata in BELTRAMI 1993, p. 401: « [...] altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o breve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole, e tale volta per l'un conto e per l'altro » (II, xiv). Beltrami pensa che Bembo voglia riferirsi alla tradizione della poesia latina quantitativa, ma non si può escludere che si debba invece pensare all'accento intensivo da un lato e ai nessi fonetici di pronuncia difficile dall'altro. Andrà inoltre osservato che qui il significato di numero è presumibilmente quello di proporzione, come nel *Convivio* di Dante, cioè di ritmo, che nella prosa come nella poesia è dato da una successione proporzionale di tempi (vedi sopra il § 1.).



fay en las sillabas, maior demora trobaras en una sillaba que en outra d'u meteysh accen, o sia principals o no principals. Quar si la sillaba es diptongada es ades maiors la demora que en la plana, coma *vay, cay, fay, iriey, viuriey, ioy, Aymeirc, aytal, payri, mayrina, Peyronela, veyrial* et ayssi dels autres. Et ades aytals sillabas diptongadas son plus longas quan termeno en una consonan; e pueysh plus longas quan termeno en doas consonans; o ses diptonge en doas o en tres consonans. [...] Enquaras havetz ysshemples dels diptongatz: *vayrs, neysh, negueysh, peysh, foysh, conoysh; ses diptonge coma cars, mars, carcs, marcs, bels, fortz, rancs, blancs, francs, fermes, ploms, loncs, donx, sanctamen, fortmen*. [...] E devetz saber que aytals dictios coma *quays, aynsh, peysh*, ab *h* o ses *h*, *vayrs, marcs, francs, fortz, loncz, bels, sans*, apelam dictios retardivas o motz retardius o sillabas retardivas, quar vezetz que retardo la votz e la pronunciacio, qu'om ne la pot leugieyramen pronunciar (pp. 38-40).

Rispetto ai passi delle *Leys d'Amors* che abbiamo appena riportato, le due glosse di Dante sembrano tuttavia suggerire ulteriori considerazioni. Esse non solo presuppongono la consapevolezza della natura lunga della sillaba finale accentata e dell'ulteriore prolungamento comportato dal nesso di due consonanti e dalle difficoltà di pronuncia che esso implica, ma alludono al problema della corretta esecuzione della cadenza. Nel sistema di versificazione della poesia volgare il concetto di cadenza è sempre in relazione con il concetto di rima: la misura di un verso viene stabilita il più delle volte dal ricorrere in più versi di identici fonemi nella stessa sede e la rima irrelata si definisce come tale proprio in quanto eccezione al sistema di corrispondenze. Anche nella sestina la rima è determinante e anzi il sistema di corrispondenze risulta ancora più significativo, perché coinvolge in un gioco tecnico tutte le strofe del componimento. Da questo punto di vista il termine *rithimus* usato nella prima delle due glosse (« signum autem est quod rithimus ibi una vocali perficitur ») può essere interpretato secondo una duplice accezione, una primaria in riferimento alla misura del ritmo, cioè della successione dei tempi (e in questo senso *perficitur* indica la perfezione del ritmo mediante il metro) e una secondaria in riferimento alla rima (e in questo senso *perficitur* indica la realizzazione della rima). In altri termini, se Dante non formula compiutamente la teoria secondo la quale il modello numerico di un verso romanzo si calcola considerando il numero delle sillabe fino all'ultima accentata, si dimostra comunque consapevole del fatto che l'elemento che misura il ritmo, inteso come successione di tempi



forti e di tempi deboli (di sillabe atone e di sillabe toniche), è la coincidenza di accento e di rima: si dimostra consapevole del fatto che la rima svolge un ruolo di primaria importanza perché definisce l'unità versale, interrompe il susseguirsi delle sillabe rendendo percepibile la misura del verso come nella teoria musicale il *metrum* misura il *rythmus*. Ma perché la misura del verso risulti chiara, la rima deve realizzarsi completamente, tutte le sue componenti foniche devono cioè essere percepite. Ed è per questo che nel secondo esempio di endecasillabo la percezione del *rithimus* viene garantita dall'inserimento in fase di esecuzione di una vocale di temperamento *subintellecta*, che renda possibile una pronuncia distinta di tutti i fonemi coinvolti.

Il riferimento alla vocale *subintellecta* non è peregrino, ma è presente già nel *De arte metrica* di Beda, dove si parla esplicitamente di vocali di temperamento che non venivano scritte. Nel capitolo XIII della prima parte, intitolato *De episynalipha vel diaeresi*, Beda spiega come le vocali consecutive non costituenti dittongo, tenute di norma distinte, possano essere unite in un'unica sillaba *iuxta licentiam poeticam*. Scrive inoltre che anche la lettera *r* può comportare soluzioni prosodiche non conformi alla regola, e in particolare l'aggiunta di sillabe sovrannumerarie. A dimostrazione dell'assunto, Beda porta l'esempio di alcuni esametri spondaici, dove il quinto piede, ovviamente spondaico, contiene un nesso consonantico iniziante o terminante con la lettera *r*, aggiungendo alcune considerazioni sull'effettiva scansione. Riportiamo l'intero passo:

Recipit et R littera solutionem quamuis ordine dissimili. Ibi enim discissis siue conglutinatis uocalibus syllaba contra naturam aut ad crescit aut interit; hic autem ea uocali, quae nequaquam adscripta est, in sono uocis adsumpta superad crescere tantum syllaba consueuit, ut:

Illi continuo statuunt ter dena argenti;

et Paulinus:

Et spatii coepere et culminis incrementa;

et rursus:

Sic propre, sic longe sita culmina respergebat;

et Prudens in *Psychomachia*:

Dixerat haec, et laeta Libidinis interfectae;

et idem in eadem:

Palpitat atque aditu spiraminis intercepto.

Neque enim in quinta regione uersus heroici spondeum ponere moris erat. Sed ita tamen uersus huiusmodi illos scandere uoluisse reor, ut ad-



dita in *sono vocali, quam non scribebant*, dactylus potius quam existeret spondeus, uerbi gratia '*intericepto*', '*incerementa*', '*interefectae*', '*resperigebat*', et per synalipham '*denarigenti*'. Quod ideo magis R littera quam ceterae consonantes patitur, quia, quae dure naturaliter *sonat*, durior efficitur, cum ab aliis consonantibus excipitur; atque ideo sonus ei uocalis adponitur, cuius *temperamento* eius leuigetur asperitas. Quod etiam in *cantilenis ecclesiasticis* saepe in eadem R littera facere consuerunt qui antiphonas uel responsoria uel cetera huiusmodi, *quae cum melodia dicuntur*, rite dicere norunt (I,XIV,53-79)<sup>(52)</sup>.

Secondo Beda, la pronuncia delle ultime parole di ogni verso, in cui sono presenti nessi consonantici contenenti una *r*, veniva aiutata mediante l'inserzione di una vocale di temperamento. In fase di esecuzione le parole venivano quindi accresciute di una sillaba: *\*denarigenti*, *\*intericepto*, *\*incerementa*, *\*interefectae*, *\*resperigebat*. Nel caso di *\*denarigenti* la scansione comportava anche la fusione per sinalefe delle vocali contigue *-a* di *dena* e *a-* di *argenti*. In tal modo gli originari quanto inusuali esametri spondaici venivano trasformati in fase di esecuzione in esametri dattilici. Successivamente, inoltre, Beda svela il legame sussistente tra la consuetudine in questione e la pratica canora. Fa infatti riferimento alla musica liturgica, trasferendo in ambito poetico una tecnica esecutiva propria del canto monodico, dove alle articolazioni fonetiche complesse (dittonghi, nessi di più consonanti, consonanti 'doppie' come *x* o 'lunghe' come *j*) corrispondeva una particolare pronuncia, caratterizzata da un maggiore indugio e dall'uso di vocali di temperamento e testimoniata dalla presenza di neumi speciali denominati 'liquescenze' nel testo musicale.

Tornando all'osservazione di Dante, si noterà che anche nel *décasyllabe* provenzale il nesso consonantico finale contiene una *r*. Se quindi si tiene conto degli aspetti esecutivi, si può comprendere perché per Dante le due consonanti finali non appartengono alla sillaba che le precede: proprio perché vanno a costituire una sillaba virtuale, giustificata da esigenze esecutive e per di più resa necessaria dal *rithimus*, così come negli esempi portati da Beda il piede spondaico è virtualmente dattilico, cioè diventa dattilico in fase di esecuzione.

Beda rappresenta graficamente la vocale di temperamento con una *i* o con una *e* (*\*intericepto*, *\*incerementa*), anche se è le-

(52) KENDALL 1975, pp. 124-126. Il corsivo è nostro.



cito supporre che il suono fosse in realtà indistinto, corrispondesse cioè ad una *e* sorda, come è ancora oggi nella pratica canora. Nell'esempio riportato da Dante, l'inserimento di una vocale di temperamento nell'ultima sillaba della parola *cantarz* potrebbe invece coincidere con il ripristino della vocale etimologica e a vocali etimologiche sarebbe possibile ricorrere nella poesia in lingua volgare per i molti casi di incontro consonantico derivante dal dileguo di vocali atone, almeno da un punto di vista strettamente grafico. Se si analizzano i codici antichi di lirica italiana, si potrà infatti constatare che il diffuso uso di vocali sovrannumerarie cui si è soliti attribuire un valore puramente grafico, ma che potrebbero anch'esse avere una funzione di temperamento, essere cioè il riflesso di un particolare tipo di lettura 'liquescente', comporta solitamente il ripristino di una vocale etimologica. Negli esempi riportati da Beda la vocale di temperamento viene inserita sempre all'interno di una parola, ma nella catena sillabica di un verso, in cui sotto il profilo puramente ritmico non sussistono intervalli tra parola e parola, non c'è differenza tra la caduta per sincope di una vocale interna e la caduta per apocope di una vocale finale seguita da consonante (*bonitade* > *bontade*, *diritto* > *dritto*, *spirito* > *spirto*, *amore dolce* > *amor dolce*). Non mancano tuttavia dei casi, sebbene piuttosto rari, in cui la vocale non può essere ricondotta all'etimo latino (ad esempio V 163 GuAr, v. 94 *etereno* [*eterno*], V 558 ChDa, v. 11 *ménodi* [*mendi*])<sup>(53)</sup>. Non è escluso quindi che Dante voglia alludere ad una concezione grafica e formale tipicamente italiana, dove la presenza di due consonanti contigue, sia nel corpo di una parola sia tra due parole, è spesso frutto dei fenomeni di *conscios* analizzati nelle *Leys d'Amors* (sincope e apocope) e dove parole non sincopate o non apocopate come *spirito* o come *amore* potevano essere impiegate anche contro il numerismo sillabico in luogo di *spirto* e di *amor*, a rappresentare graficamente una particolare prassi esecutiva<sup>(54)</sup>.

(53) Cfr. CLPIO, I, pp. 380 e 490. Le sigle che identificano i componimenti citati sono quelle adottate in CLPIO. Per altri esempi si vedano LANNUTTI 1994, p. 24 e nota 54; LANNUTTI 1996, p. 206; CLPIO, I, CLXX; ROHLFS 1969, I, pp. 471-472, § 332.

(54) Sulle particolarità grafiche della *scripta* dei canzonieri italiani, tutti privi di testo musicale, vista in contrapposizione alla *scripta* dei canzonieri francesi e provenzali, per i quali è spesso prevista la trascrizione del testo musicale, si può vedere LANNUTTI 2000, pp. 151-153. Naturalmente l'impiego delle vocali eufoniche varia per quantità e qualità nei diversi mano-



## 5. « ARS » E « POESIS »

Nella parte iniziale della sua *ars cantionis* Dante si preoccupa di chiarire il significato delle parole *poeta* e *poesis*. Il poeta è tale in quanto artefice di poesia, che è « fictio rethorica musicaque poita »:

Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerumque 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 (II,iv,2).

Come abbiamo avuto modo di vedere, i trattati sulla musica intesa come disciplina scientifica (*disciplina philosophorum*), sia che si occupino della *musica harmonica* (ad esempio il *De institutione musica* di Boezio) sia che si occupino della *musica rythmica* e della *musica metrica* (ad esempio il *De musica* di Agostino) sono incentrati sull'analisi (*scientia*) e prescindono dall'azione (*operatio*). L'azione è invece fondamentale nei trattati dedicati alla poesia (*artes dictaminis*), intesa come forma di espressione (*eloquentia*) e come forma d'arte (*ars*). Il concetto di *ars* si definisce in essi come combinazione dell'azione espressiva, cioè dell'atto creativo, e della conoscenza (*scientia*).

Se per Boezio il poeta non può essere definito *musicus* perché la sua attività implica l'azione e non l'analisi (il poeta « fingit carmina », crea i versi, secondo la sua competenza, « naturali quodam instinctu », e non secondo scienza), per Dante invece l'attività poetica (*poesis*) non può prescindere dalla *scientia* ed è pertanto creazione (*fictio*) in cui interagiscono la *rethorica*, che è parte dell'*eloquentia*, e la musica, che è *scientia*. Si può dire pertanto che la definizione dantesca di *poesis* sia equivalente alla definizione del valore estetico della canzone contenuta nel citato passo del *Convivio*, dove ritroviamo la compresenza di *eloquentia* (grammatica e retorica) e di *scientia* (musica):

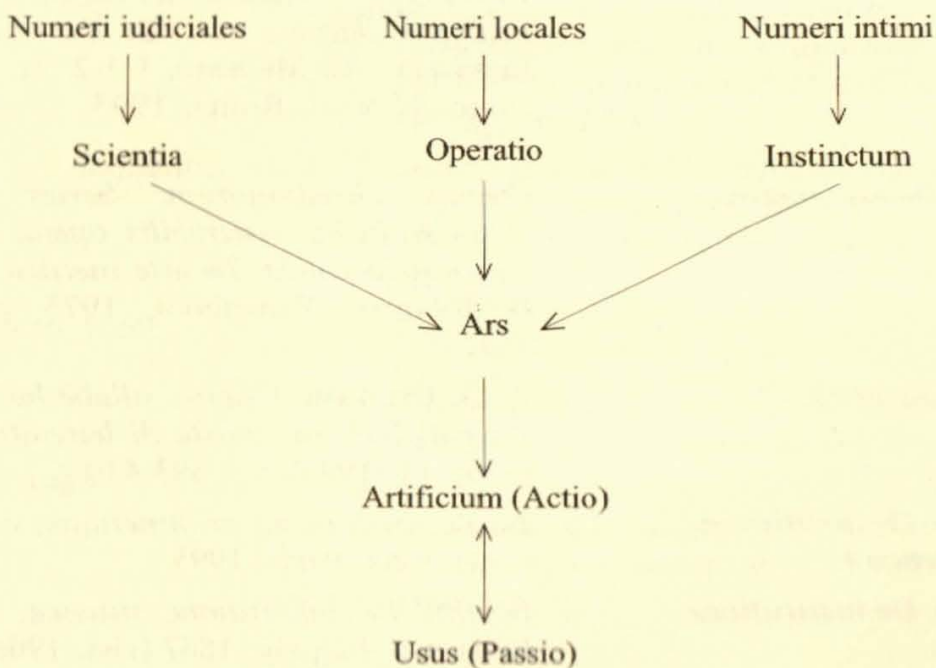
la sua bellezza, ch'è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li

scritti e riflette le abitudini scritte dei singoli copisti (ad esempio sono molto più frequenti nel canzoniere V rispetto al canzoniere L) così come nei manoscritti notati l'impiego dei neumi liquescenti. Si veda in proposito LANNUTTI 1994, p. 20.



gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene a li musici (II,xi,9) <sup>(55)</sup>.

In quanto implicante un atto creativo, la qualità dell'*ars* dipende tuttavia non solo dalla conoscenza teorica, ma dall'*instinctum*, dall'esperienza di chi agisce. Le tre componenti dell'*ars* (*scientia*, *operatio*, *instinctum*) presuppongono quindi le categorie agostiniane dei *numeri iudiciales*, *locales* e *intimi*. Ma l'*artificium*, il prodotto dell'atto creativo secondo *scientia* e *instinctum*, se è prima di tutto azione (*actio*) perché creazione, è anche passività (*passio*), cioè fruizione (*usus*). Da questo punto di vista l'*usus*, pur essendo l'attività meno nobile, è comunque una componente indispensabile, perché solo attraverso di esso è possibile comprendere la bellezza della poesia, di una forma dell'*ars* che vive pienamente solo nell'esecuzione:



MARIA SOFIA LANNUTTI

(55) Il significato primo del termine *factio* è quindi da mettere in relazione con l'atto creativo puro e semplice, piuttosto che con un « contenuto *factum* », come si preferisce in MENGALDO 1979, p. 162: « Significherà in ogni caso, come intendono generalmente i moderni [...] invenzione immaginosa di un contenuto *factum*, "quod tantum verisimiles est" ».



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDREWS 1977 = ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, ed. R. ANDREWS, Bologna, 1977.
- AVALLE 1983 = D'A. S. AVALLE, *Latino « circa romançum » e « rustica romana lingua »*, Padova, 1983.
- AVALLE 1993 = D'A. S. AVALLE, *Dalla metrica alla ritmica*, in *Lo spazio letterario del medioevo*. 1. *Il medioevo latino*, cur. G. CAVALLO - C. LEONARDI - E. MENESTÒ, I 1-2. *La produzione del testo*, Roma, 1993, 1, pp. 391-476.
- BEDA, *De arte metrica* = *Corpus Christianorum. Series latina*, CXXIII A, *Bedae venerabilis opera, Pars I. Opera didascalica. De arte metrica*, ed. C. B. KENDALL, Tournhout, 1975, pp. 59-141.
- BELTRAMI 1993 = P. G. BELTRAMI, *Quante sillabe ha un endecasillabo?*, in *Rivista di letteratura italiana*, 11 (1993), pp. 393-410.
- BOEZIO, *De institutione arithmetica* = BOÈCE, *Institution arithmétique*, ed. J.-Y. GUILLAUMIN, Paris, 1995.
- BOEZIO, *De institutione musica* = *Boethii De institutione musica*, ed. G. FRIEDLEIN, Leipzig, 1867 (rist. 1966).
- BOURGAIN 1993 = P. BOURGAIN, *Le vocabulaire technique de la poésie rythmique*, in *Archivum latinitatis medii aevi*, 51 (1992-1993), pp. 139-193.
- CANETTIERI 1993 = 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)*, V, Basel - Tübingen, 1993, pp. 73-88.



- CAPRETTINI 1993 = GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithimi volgari. Riproduzione fotografica del cod. CCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona. Testo critico a cura di Gian Paolo Caprettini, introduzione e commentario di Gabriella Milan con una prefazione di Gian Paolo Marchi e una nota musicologica di Enrico Paganuzzi*, Verona, 1993.
- CASSIODORO, *Institutiones* = *Cassiodori senatoris Institutiones*, ed. R. A. B. MYNORS, Oxford, 1961.
- CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, I, cur. D'A. S. AVALLE, Milano - Napoli, 1992 (Documenti di filologia 25).
- Convivio* = DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, cur. C. VASOLI e D. DE ROBERTIS, Milano - Napoli, 1988 (La letteratura italiana. Storia e testi 5).
- CROCKER 1958 = R. L. CROCKER, « *Musica rhythmica* » and « *Musica metrica* » in *Antique and Medieval Theory*, in *Journal of Music Theory*, 2 (1958), pp. 2-23.
- De vulgari eloquentia* = DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, cur. P. V. MENGALDO, Milano - Napoli, 1979 (La letteratura italiana. Storia e testi 5).
- DRAGONETTI 1960 = R. DRAGONETTI, *La technique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la réthorique médiévale*, Bruges, 1960 (rist. Genève, 1977).
- FASSLER 1987 = M. FASSLER, *Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises « De rithmis »*, in *The Journal of Musicology*, 5 (1987), pp. 164-190.
- FEDI 1997 = *Leys d'Amors*.
- FRIEDLEIN 1867 = BOEZIO, *De institutione musica*.
- Glossa maior* = *Glossa maior in intitutionem musicam Boethii*, I, ed. M. BERNHARD - C. M. BOWER, München, 1993 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 9).
- GONFROY 1982 = G. GONFROY, *Le reflet de la « canso » dans le « De vulgari eloquentia » et dans les « Leys d'Amors »*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 25 (1982), pp. 187-196.



- GONFROY 1988 = 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*, Zurich (6-11 avril 1992), VI, Basel-Tübingen, 1993, pp. 121-133.
- GUILLAUMIN 1995 = BOEZIO, *De institutione arithmetica*.
- HAMESSE 1994 = J. HAMESSE, « *Scientia* » et « *ars* » dans les « *Libri Sententiarum* » de Pierre Lombard. Approche lexicographique, in « *Scientia* » und « *ars* » im Hoch- und Spätmittelalter, I, cur. I. CRAEMER-RUEGENBERG - A. SPEER, Berlin - New York, 1994 (*Miscellanea mediaevalia* 22), pp. 29-44.
- HÄRING 1971 = *Commentaries of Boetius by Thierry of Chartres and His School*, ed. N. M. HÄRING, Toronto, 1971.
- ISIDORO DI SIVIGLIA,  
*Etimologiae* = *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. W. M. LINDSAY, Oxford, 1961<sup>3</sup>, 2 voll.
- KENDALL 1975 = BEDA, *De arte metrica*.
- LANNUTTI 1994 = M. S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semioGRAFIA musicale nel Laudario di Cortona*, in *Studi Medievali*, 35 (1994), pp. 1-66.
- LANNUTTI 1996 = 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, 1996, pp. 185-215.
- LANNUTTI 2000 = 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 Terzi in occasione del suo ottantesimo compleanno, Firenze, 2000, pp. 145-169.
- LAWLER 1974 = T. LAWLER, *The « Parisiana Poetria » of John of Garland, with Introduction, Translation and Notes*, New Haven - London, 1974.



- Leys d'Amors* = 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, 1997.
- LINDSAY 1961 = ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae*.
- MARI 1899 = G. MARI, *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale. Appunti per servire alla storia della poetica nostra*, in *Studi di filologia romanza*, 8 (1989), pp. 5-58.
- MARI 1899a = G. MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, in *Memorie del Reale Istituto di Scienze e Lettere. Classe di Lettere, scienze storiche e morali*, vol. XX [XI della III s.], Milano, 1899 (rist. Bologna, 1971).
- MARIGO 1957 = DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, ed. A. MARIGO, Firenze, 1957<sup>3</sup>.
- MARROU 1993 = H. I. MARROU, *Agostino, le arti e la filosofia*, in *Le fonti del pensiero medievale*, a cura di M. GARDINALI e L. SALERNO, con una premessa di M. FUMAGALLI BEONIO-BROCCHIERI, Milano, 1993, pp. 33-51.
- MARZI 1969 = SANT'AGOSTINO, *De musica*.
- MASHALL 1972 = J. H. MARSHALL, *The « Razos de trobar » of Raimon Vidal and Associated Texts*, London, 1972.
- MENGALDO 1979 = *De vulgari eloquentia*.
- MONTEROSSO 1965 = R. MONTEROSSO, *Musica e poesia nel « De vulgari eloquentia »*, in *Atti della Giornata internazionale di studio per il VII centenario*, Faenza, 1965, pp. 83-100.
- MONTEROSSO 1984 = R. MONTEROSSO, *Musica*, in *Enciclopedia dantesca*, III, Roma, 1971, pp. 1061-1065.
- MYNORS 1961 = CASSIODORO, *Institutiones*.
- NAGEL 1994 = S. NAGEL, *Scienze « de rebus » e discipline « de vocibus » nella tradizione delle classificazioni del sapere*, in *Medioevo*, 77, 3 (1994), pp. 77-113.
- PALISCA - BOWER 1989 = ANICIUS MANLIUS SEVERINUS BOETHIUS, *Fundamentals of Music (De institutione musica)*, cur. C. V. PALISCA - C. M. BOWER, New Haven - London, 1989.



- PAZZAGLIA 1967 = M. PAZZAGLIA, *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, Firenze, 1967.
- PELOSINI 1999 = R. PELOSINI, *Contraffazione e imitazione metrica nel genere del compianto funebre romanzo*, in *Métriques du moyen âge et de la renaissance. Actes du colloque international du Centre d'Études métriques (1996)*, cur. D. BILLY, Paris, 1999, pp. 207-232.
- PIRROTTA 1984 = N. PIRROTTA, *Un'arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, 1984, pp. 80-89.
- PIRROTTA 1984a = N. PIRROTTA, *Ballate e « soni » secondo un grammatico del Trecento*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, 1984, pp. 90-102.
- ROHLFS 1969 = G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, 1966-1969, 3 voll. (Piccola Biblioteca Einaudi 148).
- Sant'Agostino, *De musica* = SANT'AGOSTINO, *De musica*, cur. G. MARZI, Firenze, 1969 (Classici della filosofia cristiana 1).
- SPANKE 1936 = H. SPANKE, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyric, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin, 1936.
- SUAREZ-NANI 1994 = T. SUAREZ-NANI, *Dante Alighieri ou la convergence des arts et de la science*, in « *Scientia* » und « *ars* » im Hoch- und Spätmittelalter, I, cur. I. CRAEMER-RUEGENBERG - A. SPEER, Berlin - New York, 1994 (Miscellanea mediaevalia 22), pp. 126-142.
- TERNI 1989 = C. TERNI, *Ritmo e tempo*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, IV, Torino, 1984, pp. 105-114.