

MUSICA E POESIA NEL *DE VULGARI ELOQUENTIA*

Come per tutti i massimi poeti e scrittori, così anche intorno a Dante si è avuto un pullulare di studi e di ricerche orientate verso temi solo marginalmente attinenti ai motivi centrali della sua poesia. Non potevano quindi mancare le ricerche sulla musica nell'opera di Dante; tanto più che i termini musicali e le immagini sonore occupano sì larga parte nella lirica del Purgatorio e del Paradiso. È doveroso ricordare innanzitutto una ormai vecchia monografia, *Dante e la musica*, che Arnaldo Bonaventura pubblicava nel 1904, la quale, nonostante l'incompletezza dell'informazione e la parzialità dell'interpretazione, spesso assai palesemente influenzate dalle moderne cognizioni della teoria musicale, rappresenta pur sempre il più ampio tentativo di dar sistemazione organica a una materia di per sé sfuggente e scarsamente costruttiva. Incidentalmente, si soffermava su alcuni aspetti particolari dei problemi musicali nel *De vulgari eloquentia* Aristide Marigo, sebbene il compianto Ugo Sesini (1) abbia fatto rilevare le non poche imprecisioni di linguaggio e di concetto ricorrenti nel commento. Se si eccettua qualche altro contributo, molto parziale e affatto generico, questo è quasi tutto ciò che possediamo sulla musica nell'opera di Dante. Poco, troppo poco, anche tenendo conto del fatto che Dante non affronta mai problemi specifici di natura esclusivamente tecnica, e che la maggior parte delle immagini musicali della *Commedia* rientrano in realtà nel dominio più generale della poesia in senso lato.

E un'altra avvertenza è indispensabile premettere, pur se ovvia. Poiché grandissima è la differenza fra le strutture tecniche

(1) In « Studi Medievali », N. S., XI (1938), pp. 180-185, e in « Convivium », XI (1939), pp. 463-472.

musicali del Medio Evo e le nostre, occorre non perdere mai di vista la realtà di fatto propria di quel tempo, per non interpretare il pensiero musicale di Dante alla luce delle conoscenze dei nostri giorni. È vero che un'aderenza stretta allo spirito e alla lettera della musica medievale si presenta per noi particolarmente difficile, perché, nonostante il fervore di studi con cui da qualche decennio la musicologia si è volta al Medio Evo, le nostre cognizioni al riguardo sono ancora estremamente vaghe; è vero inoltre che il lettore, se deve rinunciare ai troppo facili riferimenti con l'esperienza moderna, troverà, nella ricostruzione musicale dantesca, minori motivi di entusiasmo; ma è compito dello storico il puntualizzare con obiettività le situazioni di fatto, e non il cercare facili consensi incoraggiando una generica predisposizione alle interiezioni di scontata ammirazione.

Scopo della presente limitata indagine è di riprendere in esame alcuni luoghi del II libro del *De vulgari eloquentia*, ove Dante, con una chiarezza ed una precisione di linguaggio sconosciute alla maggioranza dei teorici medievali, indaga non superficialmente taluni aspetti dei rapporti tra musica e poesia.

Occorre innanzitutto non dimenticare che Dante non è un musicista di professione. Della musica aveva cognizioni di carattere piuttosto generale; se n'era certo occupato durante la sua formazione, non foss'altro per essere la musica disciplina costitutiva del quadrivio. Che avesse spinto i suoi studi teorici più a fondo, non risulta; non è probabile che avesse letto la *summa* della teoria musicale medievale, il *De Musica* di Boezio, se non attraverso uno dei tanti riassunti che allora circolavano, e in parte giunti anche a noi. Ma, ad ogni modo, Dante non è un teorico della musica. Nessuno dei numerosi problemi che la trattatistica specializzata affronta, trova eco nell'opera dantesca. Dante non parla della divisione del monocordo, per tentare di risolvere, su basi al tempo stesso matematiche e acustiche, la questione della intonazione della scala; non parla della forma delle note, né del loro valore metrico o ritmico; non fa alcun accenno specifico alle regole del contrappunto: insomma, in nessun modo potremmo ricavare dall'opera dantesca elementi, anche parziali, per chiarire qualcuno dei numerosi problemi su cui si affaticava la trattatistica ufficiale. Eppure, Dante ci è testimonianza preziosa, insostituibile, e forse unica, per chiarire una questione che la trattatistica ufficiale o ignora, o vede in una prospettiva assai più limitata e parziale: la questione dei rap-

porti tra poesia e musica. Basta l'enunciazione del problema per farci intendere quanto diversa appare la mentalità di Dante teorico nei confronti della precettistica tradizionale. Anche quando teorizza, Dante ha una visione sintetica, globale: lascia agli specialisti le ricerche e le discussioni su argomenti parziali e sottili, mentre avoca a sé l'indagine spaziosa su questioni di fondo, che i più ignoravano perché troppo astratte e di non apparente immediata utilità, e che solo un poeta poteva invece sentire in tutta la loro urgenza.

La testimonianza più significativa al riguardo è data in *De vulgari eloquentia*, II, IV, ove si trova la celebre definizione di poesia: « nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita ». Enunciata in questi termini, essa non va oltre una generica affermazione sulla stretta identità fra le due arti sorelle: e non occorre né una specifica cultura né una particolare sensibilità nell'enunciare un assioma che una lunga tradizione retorica aveva tramandato, e tramanderà ancora sino ai giorni nostri, circa l'indisolubilità delle due forme d'arte, dai Greci in avanti. In realtà, il problema dei rapporti fra musica e poesia ha trovato in ogni epoca soluzioni proprie, e differentissime le une dalle altre; già i Greci avevano offerto interpretazioni contrastanti, nel passaggio dall'età di Pindaro a quella del binomio Euripide-Timoteo, più giù sino alla scissione dei *χορλιζοντες*, di cui sono validi testimoni, tra gli altri, Dionigi d'Alicarnasso per i teorici, e l'anonimo autore della melodia nota come Epitafio di Sicilo tra i *praticiens*. Come è inteso tale connubio ideale all'epoca di Dante e come lo vede Dante in special maniera?

Fra i secoli XIII e XIV l'arte musicale stava assumendo forme e atteggiamenti che la distaccano nettamente dalle epoche precedenti. Il canto gregoriano è in disfacimento; da tempo ormai, dalla fine del sec. XI, esso è entrato in una fase di inarrestabile decadenza, di cui sarebbe fuori di luogo indicare qui cause e conseguenze. L'aspetto più appariscente di tale decadenza è certamente costituito dalla perdita del ritmo della melodia liturgica; quel ritmo che da decenni gli studiosi moderni tentano di ricostruire, ma finora con risultati non del tutto convincenti. È certo che il canto gregoriano del periodo aureo possedeva un ritmo musicale proprio, ben differenziato da quello testuale. Perché, quando si parla di identità tra musica e poesia, bisogna, almeno sotto l'aspetto ritmico, liberarsi da un grave pregiudizio, ossia che la prosodia o la metrica del testo debbano necessariamente collimare con la metrica

musicale secondo la stessa puntuale e irritante precisione con cui il testo di un inno patriottico può essere scandito melodicamente sulla cadenza del passo di parata. L'identità (prosodica, metrica e ritmica) fra poesia e musica può realizzarsi attraverso mille strade, e, assai più spesso di quanto non si creda, mediante una *concordia discors*, grazie alla quale ciascuna delle due tecniche mantiene intatta e sovrana la propria autonomia. È un discorso che meriterebbe di essere approfondito e meglio chiarificato proprio nel caso del canto gregoriano più antico, quello di cui al tempo di Dante si era perso ormai il ricordo. I creatori delle melodie gregoriane composte nei secoli VIII e IX, manifestano per lo più una spiccata indifferenza nei confronti del testo, sia dal punto di vista espressivo, per cui adattano frequentemente a parole esprimenti tutto una melodia di carattere gaio e viceversa, sia dal punto di vista ritmico, rispettando solamente le più elementari norme prosodiche accentuative; sì che le melodie gregoriane del periodo aureo si sviluppavano seguendo proprie leggi ritmiche, promananti esclusivamente dalle necessità interiori della linea melodica. Come poi, nonostante l'indipendenza della musica verso il testo, si sia potuto realizzare un'indubbia unità estetica fra le due espressioni, è discorso che non è possibile nemmeno sfiorare in questa sede. Tale autonomia ritmica del canto sacro subì tuttavia un brusco arresto per effetto di svariate cause, per cui, a partire dalla fine del secolo XI, la melodia sacra annaspò pesantemente alla ricerca di un suo ritmo, che possa essere in qualche modo sostitutivo dell'altro irrimediabilmente perduto. Tutte le testimonianze al riguardo, dei teorici dal sec. XIII in avanti, confermano la situazione incerta e fluida in cui era venuto a trovarsi il ritmo del gregoriano. Francone (sec. XIII): « Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque mensuratus... Mensurabilis dico, quia in plana musica [nel canto gregoriano] non attenditur talis mensura ». Johannes de Garlandia, probabilmente della stessa epoca: « Habito de ipsa plana musica que immensurabilis dicitur ». Jeronimus de Moravia, sempre del secolo XIII: « Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas primo et principaliter aequales habet... ». Johannes de Muris, vissuto fra il XIII e il XIV secolo, è ancora più esplicito: « Cantus planus est debita vocum et consonantiarum conjunctarum prolatio, non attendens vel observans circa illas certam temporis mensuram ». Con ancor maggiore precisione, Simon Tunsted (sec. XIV): « Secundum quod omnis cantus planus pronuntiari debet in quinto modo aut in sexto, id est, per longas aut

per breves, quia in plano cantu omnes notae sive voces naturaliter aequales ». Ci pare inutile continuare con le citazioni, le quali d'altronde concordano tutte sul principio basilare che le note hanno il medesimo valore: le note siano tutte brevi, o tutte lunghe, a piacere, purché la loro durata sia identica. Si è giunti insomma alla presso che totale abolizione di ogni autonomia metrica della linea melodica, la quale, abbandonata a se stessa, avrà cercato di sistemarsi in qualche maniera. I benedettini di Solesmes, per tanti altri aspetti così benemeriti nel far rifiorire gli studi sul canto gregoriano antico, hanno ipotizzato una soluzione accettabile solo se riferita alla melodia quale era probabilmente praticata nei secoli della decadenza. In epoca di tale sbandamento, senza il sussidio di una tradizione dimenticata, con ogni probabilità ciascuno eseguiva il gregoriano alla maniera propria.

Dimensionata in tal modo la situazione di fatto del canto gregoriano dell'età di Dante, appare evidente che anche una affermazione di principio così generica come quella di stabilire una unità sostanziale fra poesia e musica acquista un valore ben determinato, quasi un richiamo all'osservanza di un'esigenza fondamentale di buon gusto, di ordine, di chiarezza espressiva, cui il canto gregoriano della decadenza sembrava aver abdicato. Tanto più densa di significato ci appare la presa di posizione dantesca quando, al di là dell'affermazione di indole generale, cogliamo altri elementi più precisi, intesi a meglio puntualizzare il problema dei rapporti fra testo e musica.

Per esprimere tali rapporti, Dante ricorre frequentemente al verbo « armonizzare » e suoi derivati. Possiamo non tener conto dell'uso che ne vediamo fatto nella *Commedia*, ove il termine ha valore del tutto generale. *Purg.*, XXXI, 144: « là dove armonizzando il ciel t'adombra »; *Par.*, I, 76: « la rota... a sé mi fece atteso con l'armonia che temperi e discerni »; *Par.*, VI, 124-126: « Diverse voci fanno dolci note; Così diversi scanni in nostra vita Rendon dolce armonia tra queste rote »; citazione, quest'ultima, notevole per altro aspetto, in quanto, messa accanto a *Par.*, VIII, 16-18 (« E come in fiamma favilla si vede, E come in voce voce si discerne, Quand'una è ferma e l'altra va e riede »), contiene un esplicito riferimento alla pratica musicale contrappuntistica; e, da ultimo, *Par.*, XVII, 43-44: « Da indi sí come viene ad orecchie Dolce armonia da organo ». Da tutti questi luoghi risulta evidente che al termine « armonia » Dante ha conferito solo il valore più co-

mune di musica, secondo l'accezione greca di ἀρμονική (τέχνη) e latina di *harmonica (institutio)*. Eppure non è inutile ricordare che l'etimo di ἀρμονία, da ἀρμόω, indica la commessione, il reciproco rapporto e la stretta interdipendenza che legano insieme tutti gli elementi melodici costituenti la musica. Di questo pregnante significato etimologico Dante si è ricordato quando usa gli stessi termini nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*. Quando nel *De vulgari eloquentia* (II, VII) Dante sceglie i vocaboli che sono degni dello stile tragico, innalza alla dignità più illustre anche quei polisillabi che, pur possedendo in sé asperità varie di pronunzia, tuttavia, se usati insieme alle parole ben levigate e pettinate, possono essere adoperati, perché « pulchram faciunt armoniam compaginis »: bella rendono la fusione complessiva dell'insieme. È qui appena adombrato un principio, d'ordine generale, più volte enunciato dalle teoriche medievali sull'arte: ossia che il senso del bello deriva da una accorta e ben dosata mescolanza di immagini di perfezione con altre che di perfezione sono prive. (Due secoli più tardi, Gioseffo Zarlino, che nelle *Istituzioni harmoniche* conclude la teorica musicale medievale nel momento stesso in cui contribuisce a porre le basi del moderno sistema armonico tonale, dava una giustificazione analoga al già allora inspiegabile dogmatismo aprioristico delle quinte e ottave consecutive per moto retto, cui così spesso i compositori contravvenivano volentieri; e spiegava, sulle basi ormai superate della dottrina pitagorico-tolemaica, che l'intervallo armonico della quinta è espressione, subito dopo l'ottava, della più gradevole e perfetta consonanza, ma che tale senso di perfezione può essere apprezzato solo se seguito dall'imperfezione, e quindi da altro intervallo meno consonante, mentre, se accostato immediatamente ad altra quinta, perderebbe gran parte della sua efficacia: allo stesso modo la luce del giorno si apprezza perché seguita dalle tenebre della notte). Alla fine dello stesso capitolo, leggiamo: « Quomodo autem pexis yrsuta huiusmodi sint armonizanda per metra, inferius instruendum relinquimus ». Parleremo dopo del modo in cui si debbano attuare gli incastri, le commessure fra vocaboli villosi e vocaboli pettinati all'interno dei versi. Poco più sotto, al capitolo VIII del secondo libro, la nota questione: « Praeterca disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio ». Per canzone si deve intendere l'invenzione di parole armonizzate, o la melodia? La melodia no certo, perché essa si designa con altri termini: sonus, tonus,

nota, melos. Canzone significa quindi solo « fabricatio verborum armonizatorum ». E qui l'aggettivo participiale ha significato ancor più pregnante. Oltre al senso enucleato più sopra, di parole ben commesse fra loro in modo che locuzioni pettinate e villose si alternino sapientemente, qui « verba armonizata » allude a un più raffinato, immateriale legame fra poesia e musica. « La canzone non è altro se non l'opera completa di chi scrive parole *modulationi armonizata*, suscettibili di ricevere su di sé il travestimento della melodia ». E quali sono i requisiti per cui un testo sia potenzialmente atto ad accogliere la musica? Essenzialmente che il testo abbia forma strofica di canzone, di sonetto, di ballata o di qualunque altro schema metrico, purché armonizzato in lingua regolare (latina) o volgare.

Visto sotto questo profilo, della parallela corrispondenza morfologica fra le due forme d'arte, le due fondamentali definizioni sin qui incontrate (*fictio rethorica musicaque poita* e *verba modulationi armonizata*) vanno ben al di là di quel significato generico che appariva al Marigo. Fermiamoci ancora un istante sul valore semantico del verbo *armonizzare* e derivati, quali si trovano nel *Convivio*. « Quella cosa dice l'uomo essere bella le cui parti debitamente si rispondono, per che della loro armonia resulta piacimento... E diremo bello lo canto, quando le voci di quello, secondo debito de l'arte, sono intra sé rispondenti ». Anche da qui risulta evidente che al concetto di armonia Dante collega l'immagine di una fusione che è compenetrazione e correlazione inscindibile: le varie parti di una composizione musicale devono presentare fra loro quella medesima corrispondenza che esiste fra le varie membra del corpo umano (I, V, 13): « E quando il corpo è bene ordinato e disposto, allora è bello per tutto e per le parti; ché l'ordine debito de le nostre membra rende uno piacere non so di che armonia mirabile... » (*Conv.*, IV, XXV, 12). Di questa sua idea il poeta è tanto convinto, da esprimersi talora in termini drastici e radicali, come quando sostiene, sulle orme di S. Girolamo, che la traduzione di un'opera d'arte fa perdere all'originale tutta l'armonia interiore di cui essa era dotata: « E questa è la ragione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia: ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno ». Sulla mancanza di armonia poetica nei Salmi tutti possono facilmente convenire, ove si accettino le premesse da cui Dante è partito; sulla

mancanza di musica l'affermazione potrà parere piú sorprendente, poiché la salmodia musicale non solo era ancor viva e vegeta al tempo di Dante, ma essa poteva inoltre vantare origini assai remote, in quanto sembra discendere *per li rami* dall'antica salmodia sinagogale, al punto che il canto dei salmi nella chiesa cristiana occidentale costituisce forse l'unica testimonianza apprezzabile del canto tradizionale ebraico di epoca precristiana giunto sino a noi in forma abbastanza vicina alla struttura originale. Ma appunto per questi suoi caratteri di scarna arcaicità, consistenti nella ripetizione monotona di una sola nota in forma di corda di recitazione o *tenor*, con poche e stereotipate inflessioni melodiche all'inizio e alla fine di ogni versetto, la salmodia doveva apparire a Dante manifestazione scarsamente artistica, rozza, remota nel tempo e nello spirito, disadatta alle nuove esigenze; Dante, familiarizzato con le melodie dei trovatori, dei troveri e dei laudesi, attento ascoltatore del nuovo stile contrappuntistico, forse testimone delle prime elaborate tessiture solistico-polifoniche su testi volgari italiani che qualche decennio piú tardi si concreteranno nelle complesse strutture dell'*Ars nova*, non poteva non esprimersi severamente nei confronti di una forma musicale che del gregoriano costituiva l'aspetto piú povero e primordiale; di quel canto gregoriano che, in tutta l'opera del Poeta, ha lasciato poche e indirette testimonianze.

E infine, ecco la citazione piú interessante del *Convivio* (II, XIII, 23): « La musica è tutta relativa, sí come si vede ne le parole armonizzate e ne li canti, di quali tanto piú dolce armonia resulta, quanto piú la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa si intende ». Questa affermazione è posta a conclusione di una lunga parentesi in cui Dante, nell'istituire un parallelo fra ogni cielo e ciascuna arte liberale, aveva paragonato alla musica il cielo di Marte, per due ragioni fondamentali. La prima — la sola che qui ci interessi — è che il cielo di Marte occupa il quinto posto, sia che il computo cominci dal basso, ossia dalla Terra, sia che inizi dall'alto, cioè dal Primo Mobile; possiede insomma la posizione piú « armonizzata », ed è dotata di un rapporto di correlazione particolarmente invidiabile. Come la musica, « la quale è tutta relativa », consiste tutta di relazioni e di proporzioni reciproche, interne ed esterne. E queste relazioni sono anche particolarmente evidenti, cadendo esse sotto il facile dominio delle nostre facoltà sensoriali; è agevole accorgersi della mirabile corresponsione esistente fra i singoli momenti costitutivi del

fatto sonoro, e da ciò deriva la bellezza di quest'arte, proporzionata all'evidenza dell'armonia che la governa. Ma Dante fa anche una distinzione fra « parole armonizzate » e « canti ». 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 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, e in misura assai piú sporadica nella poesia italiana.

Con questo, siamo tornati al luogo del *De vulgari eloquentia* ove Dante aveva precisato i requisiti che non solo la canzone, bensì anche le altre forme liriche, ballata, sonetto, e quelle ancora inferiori, devono possedere per potersi dire « modulazioni armonizzate », strettamente connesse alla musica. Tre sono i requisiti fondamentali dell'arte della canzone: « Primo circa cantus divisionem, secundo circa partium habitudinem, tertio circa numerum carminum et sillabarum » (II, IX, 4). La divisione melodica, la divisione proporzionata delle parti costituenti la stanza, il ritmo dei versi e delle sillabe. La stanza della canzone è composta pertanto di un agglomerato di versi e di sillabe « limitatam sub certo cantu et habitudine », delimitata da una melodia propria e da una corrispondente struttura generale. È questa l'interpretazione, piú estensiva di quanto non sia stato sin qui fatto, dell'importante epifonema posto a conclusione di questo capitolo IX. La frase « certus cantus » non può essere intesa, secondo noi, se non come « melodia determinata o melodia propria »: nel senso che ogni canzone, e quindi tutte le stanze che la costituiscono, devono possedere una melodia creata appositamente per esse, escludendo quindi, almeno come norma generale, la prassi in uso per altre forme strofiche dello stesso periodo, o anche di epoche successive, consistente nel far riferimento a melodie appartenenti ad altri componimenti poetici, con la generica avvertenza: « Si canta sull'aria di... » seguita dall'*incipit* del testo cui si rimandava. Il canto gregoriano utilizzava in molti casi la stessa melodia adattata a piú testi differenti; ma soprattutto gli inni, e in qualche minor misura le sequenze, ricorrevano largamente all'abitudine di utilizzare un identico schema melodico applicato a strofe di analoga struttura ma di argomento

diversissimo, solo con qualche modesta variante nelle note di abbellimento. Per contro, il repertorio lirico franco-provenzale fa uso, nella quasi totalità dei casi, di una melodia specifica per ogni testo; nelle rare evenienze in cui due testi adottino lo stesso *vóμος* melodico, lo schema metrico e ritmico delle due canzoni collima con maggiore o minore approssimazione. Una più grande difficoltà di interpretazione presenta la frase « *partium habitudo* », a causa della sua genericità. Lo stesso Dante la definisce così all'inizio del cap. XI: « *haec consistit circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem* », ossia consiste nella divisione melodica, nella struttura dei versi e nel rapporto fra le rime. Si tratta dunque di un concetto piuttosto lato, in cui le *partes* sono da intendere come tutti gli elementi parziali e analitici — da quelli musicali a quelli testuali — di cui la stanza è composta, e l'*habitudo* può essere forse interpretata secondo una accezione più specifica di quanto non avvenga nel consueto lessico filosofico tomistico; non sarà forse inopportuno un riferimento a Boezio, il quale, al cap. XX del II libro del *De Musica*, usa *habitudo* nel significato di relazione matematica, a proposito delle varie specie delle proporzioni aritmetiche esistenti fra i vari intervalli costituenti l'ottava, il diapason. *Partium habitudo* è quindi espressione sinonimica, ma ben più energica e rigorosa che non « *partes armonizatae* », per usare una espressione così comune in Dante: non si tratta solo di rapporti di elezione, ma di leggi di necessità, cui non è in alcun modo lecito sottrarsi. In conclusione, la premessa generale che lo scrittore propone circa i rapporti specifici fra struttura musicale e morfologia generale della stanza appare impostata su basi particolarmente rigorose, e non affidate al mutevole gioco dell'estemporaneità.

Il successivo capitolo X ci introduce nel cuore della dottrina. Dante puntualizza innanzitutto che ogni stanza di canzone è potenzialmente atta a ricevere la melodia, per il solo fatto di essere provvista di una propria regolata struttura. Ogni stanza deve essere capace di accompagnarsi a un determinato motivo melodico: « *Omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est* ». Ma, nella pratica del tempo, avveniva che ogni canzone fosse musicata? No certamente: Dante stesso, a quanto scrive nel *Convivio* (II, XI, 2) dà l'esempio di una prassi poetica ormai deliberatamente staccata da quella musicale, quando spiega che la « *tornata* », ossia il congedo, la stanza finale della canzone, era stata fatta in modo, dai primi poeti che la praticarono, che ad essa potesse essere adat-

tata, in tutto o in parte, la stessa melodia già usata per le stanze precedenti. « *Ma io rare volte a quella intenzione la feci* »; e per far meglio capire che, secondo i suoi intendimenti, il congedo non doveva ridursi a mero artificio retorico-musicale, ma usarsi solo « *quando alcuna cosa in adornamento de la canzone era mestiero a dire* », raramente, nel commiato, utilizza lo stesso numero di versi delle stanze superiori, e, per i singoli versi, lo stesso numero di sillabe e lo stesso ritmo. La testimonianza da una parte ci conferma che la poesia italiana, a differenza di quella franco-provenzale del medesimo periodo, preferisce fare a meno della musica, il che s'accorda perfettamente con la scarsissima consistenza del patrimonio musicale, a noi giunto, del Duecento italiano; dall'altra rivela anche nel Dante minore delle *Rime* una coscienza precisa e netta della dignità autonoma della poesia, la quale deve badare innanzi tutto alle esigenze sue proprie, in modo che, nelle singole parti e nell'insieme, tutto abbia un significato, e non serva da pretesto o da sottofondo per altre forme d'arte. Il che potrebbe suggerirci qualche non inutile considerazione sulla costituzionale, intrinseca impossibilità di attuare una fusione tra musica e poesia che non si limiti agli aspetti più esteriori di prosodia e di ritmo, ma voglia penetrare più in profondità. Ché, se i versi sono essi stessi poesia, essi non hanno bisogno di altra poesia sotto forma di note musicali, ma la musica che ad essi per avventura sarà unita non potrà essere che altra poesia, diversa dalla prima, e da essa indipendente. Che se poi i versi non fossero poesia, allora l'unica poesia valida sarà quella realizzata dalla musica; e i versi rimarranno solo in funzione di impalcatura scheletrica, ora utile, ora inutile o addirittura ingombrante.

Stabilita la premessa d'indole generale, Dante espone una casistica ben circostanziata, la quale, nonostante la precisione e la chiarezza delle esemplificazioni, è ridotta ai termini più essenziali, basata com'è su ciò che veramente ha più largo riscontro nella realtà viva della pratica, piuttosto che ipotizzare, per un gusto tutto scolastico pur così frequente e caro alla più gran parte dei teorici medievali, regole e strutture di uso infrequente, in nome di una teoria cerebralisticamente organata.

Precisa lo scrittore che il motivo musicale unito alla stanza può essere o unico e indivisibile, dal principio alla fine, senza che alcun membro di esso sia mai ripetuto, oppure dotato di ripetizioni varie, secondo procedimenti che sono analiticamente esposti.

Per motivo unico e indivisibile, Dante intende una struttura musicale « sine iteratione modulationis cuiusquam et sine *diesi* »; ossia, senza ripetizione di alcuna frase e senza *diesis*, intendendo per *diesis* « deductionem vergentem de una oda in aliam: hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur ». Si tratta dunque di un concetto di natura squisitamente musicale, da intendersi come lo stacco agogico e insieme dinamico della frase musicale che, dopo aver proceduto secondo un dato andamento melodico e ritmico, muta improvvisamente struttura e quindi espressività. Come esempio di questa continuità indivisa (« sub una oda continua usque ad ultimum progressive ») Dante cita Arnaut Daniel e se stesso che lo ha imitato quando scrisse la sestina « Al pocò giorno e al gran cerchio d'ombra ». Quello che Dante non dice per via d'esempi, ma che si deduce dal principio generale enunciato più sopra, è che la struttura melodica senza ripetizioni interne di frasi e senza apprezzabili stacchi si può trovare applicata non solo alla sestina, la quale, come è ben noto, fa della prima stanza una successione monotona, senza alcuna simmetria strutturale, ma anche a stanze le quali possiedono invece una regolare alternanza di piedi, di fronte, e di sirma. Gli esempi sono frequentissimi: eccone uno, di Bernart da Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover* (Pillet, 70, 43): *DR*

Can vei la lau - re - ta mo - ver de joi sas
 a - las em - tra'l rai que s'o - bli - da
 lais - se's cha - zer par la dou - sor s'al cor li
 sui ai tan gens en - ve - ya m'en ve de cui qu'en
 ve - ya jou - zi - on me - na - ul - las ai cor des -
 se lo cor de de - si - rer no'm fon.

Ed eccone un altro, di Peire Vidal, *Be'm pac* (Pillet, 364, 11):

Be'm pac d'i - vom e d'e - stiu e de
 pug e de ca - lous et am ai - tan nous com
 plus e pro mont mais qu'a - vol vi - da; qu'e - nos - i - m
 ten es - for - su e qui Jo - tens et A - mors e
 que am dom - na no - ve - la se - bra - vi - men e plus
 be - la sem - ble'm no - sas en - he gel e dan
 temps ab. ho - bel ul.

Non ha dunque senso comune sostenere, come ha fatto qualcuno, che Dante apprezzasse Arnaldo Daniello per il fatto che quest'ultimo, « cercando un nuovo senso di armonia, nella stanza indivisa s'allontana dalla convenzionale ripetizione e variazione di una frase melodica, per attuare, con la melodia pure indivisa, una più complessa unità musicale che secondi il pensiero » (Marigo, p. CLII). Innanzi tutto, la struttura melodica indivisa non è affatto creazione di Arnaldo; in secondo luogo, la melodia una e continuata, non che espressione di maggiori libertà dovute a esigenze di una più complessa unità musicale è, caso mai, segno di arcaismo. Le melodie gregoriane si svolgevano spesso con andamento unico e ininterrotto, ma le nuove esigenze della composizione musicale erano orientate verso la ripetizione ordinata delle frasi melodiche, sotto l'esempio delle concatenazioni sequenziali, in una sorta di vagheggiamento e di compiacimento tutto esteriorizzante, ma destinato in ogni modo a trionfare nella morfologia musicale dei secoli seguenti. Dalla forma BAR dell'*Ars nova* sino al tripartitismo dominante dal Rinascimento in poi, tutta la storia della composizione

musicale è dominata dal prevalere del principio della ripetizione. E poi, di quale aderenza si tratterebbe in Arnaldo? Di un puro fatto meccanico, consistente nell'accoppiare due schemi ininterrotti: quello dei versi e quello della melodia. Nessuna più sostanziale intima unità noi troviamo realizzata nel connubio musica-poesia del miglior fabbro del parlar materno.

Quando invece si ha ripetizione del motivo musicale mediante *diesis*, melodia e stanza risultano suddivisi. La ripetizione melodica può avvenire: o prima della *diesis*, e in tal caso si dice che la stanza ha i piedi (solitamente due, per quanto, sebbene assai raramente, essi possono essere tre) secondo lo schema ABAB; oppure dopo la *diesis*, e allora si dice che la stanza ha le volte: (ABAB)//CDCD. Se la seconda parte, dopo la *diesis*, è indivisa, essa si dice sirma o coda: (ABAB)//CDEF; se è indivisa la prima parte, avanti la *diesis*, essa è detta fronte: ABCD//(EFEF). Schematizzando, queste sono le tre eventualità:

1°)	ABAB (piedi)	CDEF (sirma o coda)
2°)	ABAB (piedi)	CDCD (volte)
3°)	ABCD (fronte)	EFEF (volte)

Concludendo il capitolo, Dante ribadisce: «cantonis ars circa cantus divisionem consistit»: l'arte della canzone ha il suo fondamento nelle suddivisioni melodiche. Così è fuori di dubbio che le definizioni date sopra si riferiscono, in senso stretto, al rivestimento musicale dei versi, e che solo per metonimia esse sono state successivamente assegnate alla struttura strofica testuale, anche perché il poeta-musico aveva cura, nella maggior parte dei casi, che le suddivisioni melodiche avessero il loro esatto corrispettivo nella morfologia poetica. Ecco qualche esempio. La seguente *canço* di Jaufré Rudel (Pillet, 262, 2) ha una melodia dotata di *diesis* dopo la quarta frase-verso; essa pertanto ha due piedi nella prima parte, e la *sirma* nella seconda. Analoga la struttura strofica.

lan - can li iorn sont lonc en mai m'es
bel dous chans d'au - zels de lonc e can mi
sui par - tite de lai re - men-bran'm d'un a -
mon de lonc au de ta - lan en-bronx e
chis si que chans ni flors d'al - be - spis
no'm val pus que l'i - duns ge - lita.

La seguente pastorella di Marcabruno (Pillet, 293, 30) serve invece come esempio di canzone in cui la *reiteratio* melodica avviene in entrambe le parti della stanza, con due piedi e una volta.

d'au-tier, j'ud' - a - ma se - bis - sa tes - bay pa -
ste - ra ma - chis - sa, de joi e de son mas - bis - sa e fon
filha de si - lai - na: sa - p'ie go - na - la pe - bis sa
vet e sa - mi - sa tes - bis - sa, sa - chans e can - mas de
lai - na.

Assai più rari sono i casi di canzone con ripetizione dopo la *diesis*, e quindi con la *fronte*. Bisogna però osservare che tale corrispondenza morfologica fra *cobla* e melodia, se è frequente, non

è però assoluta. La seguente *canço* di Peirol (Pillet, 366, 19), è costituita da una *cobla* con doppia ripetizione: nella prima parte, prima della *diesis*, ove troviamo due piedi ABAB, e nella seconda parte, dopo la *diesis*, con due volte BABA. Per contro, la melodia possiede solo i due piedi, mentre la seconda parte, dopo la *diesis*, ha la *sirma*, ossia è priva di ripetizioni.

Main-la que mi mal-na-so-na car ieu non
 chan plus so-ven mais ai-cels qui m'o-clai-so-na no
 sup-co-si lon-ja-men m'a ten-gut en que pe-so-
 men s'it que mon cor m'em-pre-so-na, tot n'ai per-
 dit jau-si-men tal des-co-nort mi de-na.

Dante non ha previsto simile eventualità: a causa delle sue imperfette conoscenze dei canzonieri franco-provenzali, della incompiutezza del trattato, o perché guidato essenzialmente dalla propria prassi tecnico-poetica che lo portava in realtà, nonostante le solenni affermazioni di principio circa l'identità di poesia e di musica, a considerare l'arte poetica quasi solo come creazione letteraria, avulsa dalla musica o troppo labilmente legata ad essa? Inutili le congetture. Quello che è certo, o quasi, è che le condizioni della musica in Italia alla fine del XIII e all'inizio del XIV secolo erano in uno stato di modesta fioritura, in ogni caso assai minore a quello della Francia. Soprattutto le musiche adatte alla lirica d'arte dovevano ridursi a pochi saggi di imitazione. Le notizie letterarie e poetiche sull'attività di Casella musico non ci dicono nulla di costruttivo. D'altronde è sintomatico che di nessun trovatore italiano siano giunte a noi melodie originali. Eppure Dante ebbe vivissimo il senso della reciproca indispensabile unione fra le due tecniche, la poetica e la musicale. È possibile, dato il progredire degli studi in questo senso, dare oggi una risposta sicura agli interrogativi che il Marigo si poneva, commentando con

sicura dottrina, anche se con scarsa cognizione degli elementi tecnici, i luoghi « musicali » del *De vulgari eloquentia*. Le pause del senso sono legate alle pause melodiche, egli si chiedeva? La risposta è senz'altro affermativa; oltre alle affinità strutturali, che Dante ha classificato con esattezza, esistono, nei rapporti fra *cobla* e melodia, altre affinità di ben più ampia portata. L'eventualità più frequente è quella della frase-verso (una frase melodica esattamente modellata sulla prosodia del verso); per di più, nei frequenti casi in cui tra verso e verso avviene l'*enjambement*, il notatore si è spesso preoccupato di indicare, mediante l'impiego della sbarretta verticale dai tedeschi chiamata *Silben-* o *Notenstrich*, il corrispondente giro dei periodi musicali che, abbandonando la rigida impostazione modellata sul verso, si adeguano momentaneamente alla nuova esigenza imposta dal senso e dal ritmo interiore poetico.

cu j'at d'aucois e d'aucois e m'aug e de calou
 m'aug m'aug p'au d'au, e sui mai d'alloz m'au d'au m'aug
 cu, e d'aucois e sui iouen e m'aucois e car sui touz noue
 la solaz m'aucois e sui l'eta semblans touz e cuart iei e clai
 (M) a touz p'au sentiers s'ouze
 m'it am'aucois e coie il f'au se
 m'aucois e establi m'it es'au p
 reus m' aucois se.

Peire Vidal: *Be'm pac d'ivern* (vedi esempio n. 2). Si noti, all'inizio della 3ª riga, la sbarretta verticale dopo « e gai », per indicare la corrispondenza della frase musicale con l'*enjambement* dei versi.

Altrove, quando il testo poetico sottolinea la presenza di un *asindeto*, apparentemente abnorme e ostico all'orecchio, non che al senso, un valido e decisivo aiuto alle incertezze del filologo è suggerito dalla melodia, la quale trova modo, mediante accorgimenti di volta in volta diversi, di confermare, e anzi di valorizzare, l'eccezionale artificio retorico. Infine, e questo è il dato più importante di tutti, assai variato è l'atteggiamento delle melodie, coerentemente ai sentimenti e agli affetti che il poeta ha adombrato.

È lontanissima l'epoca dell'astratta impersonalità, tipica del canto ecclesiastico, ove la musica pareva indifferente ai concetti e alle immagini offerte dal testo. Ora invece i legami d'indole versificatoria, quelli su cui Dante ha con tanta originalità insistito, sono i primi ad attirare l'attenzione del musico medievale; ma oltre a quelli, a una ben più consistente e perenne affinità tende il compositore, specie quando egli è la stessa persona del poeta. E così vediamo le melodie scabre, irsute, drammatiche, di Peire Vidal differenziarsi nettamente dal compassato formalismo ecclesiastico di Guiraut Riquier o dallo spirito mordace e frizzante di Raimbaut de Vaqueiras: i caratteri più salienti dei vari poeti trovano una parallela e convincentissima conferma nelle melodie, assai spesso vitali anche alla nostra consumata esperienza di ascoltatori moderni. Dante non ebbe l'*habitus* o il tempo per affrontare anche questa problematica, la quale d'altronde esula dai limiti e dalle esigenze proprie dell'estetica medievale; e tuttavia a lui deve essere attribuito il merito di avere, per primo e con tanta lucidità, impostato l'esigenza di considerare globalmente l'espressione della poesia per musica.