

Ancora sul famoso “Divorzio”: Petrarca e il Petrarchismo di Thomas Persico

Dall’inizio del Novecento si afferma in Europa lo studio dell’*Ars Nova* e, con esso, l’interesse nei confronti del rapporto tra testo poetico e melodia. Dopo le prime escursioni teoriche e metodologiche di Hugo Riemann, colui che coniò il termine *Ars Nova* per indicare il contesto musicale contrapposto all’*Ars antiqua* (o *ars vetus*),¹ si assiste alla riformulazione critica del rapporto tra poesia e musica, almeno fino alla metà del secolo per quanto riguarda la lirica italiana delle Origini, quando le due forme d’arte iniziano a essere percepite completamente distinte: così, per esempio, con il breve ma perentorio articolo di Stefania Plona pubblicato nel 1953, *Forse Casella non cantò*, che già dalla titolazione avrebbe voluto risolvere (forse troppo superficialmente, vista l’estensione del contributo) i problemi esegetici relativi alla possibile intonazione della canzone dantesca *Amor che ne la mente mi ragiona* nel secondo canto del *Purgatorio*,² un paio d’anni dopo la pubblicazione della famosissima tesi

1. H. RIEMANN, *Florentz, die Wiege der Ars Nova*, in ID., *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920, pp. 294-305. Approfitto di questa prima nota per sciogliere le abbreviazioni utilizzate per i rinvii alle opere citate frequentemente: *Com.* = *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in Dante Alighieri, *Opere*, dir. da M. Santagata, vol. II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, Milano, Mondadori, 2014; *Dve* = *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, in D. ALIGHIERI, *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. da E. Malato, vol. III, Roma, Salerno Editrice, 2012; *Vn* = *Vita Nuova*, a cura di D. Pirovano, in D. ALIGHIERI, *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. da E. Malato, vol. I. *Vita Nuova, Rime*, Roma, Salerno Editrice, 2015; *Rpf* = FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005; *Prose* = PIETRO BEMBO, *Prose della voglar lingua. L’editio princeps del 1525 riscontrata con l’autografo Vaticano latino 3210*, a cura di C. Vela, Bologna, CLUEB, 2001.

2. S. PLONA, *Forse Casella non cantò* «Nuova Antologia», 459 (1953), pp. 93-96.

del “divorzio” di Gianfranco Contini in uno studio sulla lingua di Francesco Petrarca:

Solo occorre pensare che i rimatori detti siciliani si diffondono in modo provabile (non dico probabile) attraverso un archetipo già toscano, dove già li seguivano autori toscani: [...] ciò vuol dire che la loro lingua era facilmente toscanizzabile, fin dall’inizio passibile d’uso universale; e tal merito viene loro ad aggiungersi all’iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, di aver in tutto disgiunto la poesia dalla musica, talché del connubio antico rimane unica traccia fossile l’intercambiabilità delle stanze; [...] e con questo instaurano il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica che la collaborazione d’un qualche «magister Casella» («sonum dedit») a libretti più che mai autonomi sopraggiunge semmai perentoriamente a sancire.³

Un’ipotesi, quella di Contini, recepita da Aurelio Roncaglia nel celebre saggio *Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano* con alcune necessarie specificazioni che, almeno nella prima parte, focalizzano l’attenzione non tanto sulla scissione tra poesia e musica, quanto più sulla divisione di competenze tra poeta e intonatore.⁴ Del resto, il cambio di rotta nell’interpretazione del «problème insoluble»⁵ che investe il rapporto tra poesia e musica delle Origini, dal tentativo di comprenderne l’unione fino a dichiararne la scissione, sebbene abbia subito una notevole amplificazione nel corso del secolo scorso, ha origini lontane sia dal punto di vista teorico, sia dal punto di vista delle effettive ricadute pratiche.

Uno dei primi sintomi di questo cambiamento si può identificare nella sostanziale modifica semantica del lemmario tecnico poetico e musicale

3. G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Il “Canzoniere” di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, a cura di G. Barbarisi e C. Berra, Milano, LED, 1992, pp. 57-85, a p. 66, originariamente pubblicato in «Paragone», 16 (1951), pp. 3-26 e più tardi in G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

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

5. In tali termini scrive I. FRANK, *Poésie romane et Minnesang autor de Frédéric II. Essai sur les débuts de l’école sicilienne*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 3 (1955), pp. 51-83, a p. 54.

condiviso almeno fino al terzo quarto del Trecento, sul quale già Contini e Roncaglia avevano rivolto parte della loro attenzione. Proprio tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento molti vocaboli che, come vedremo, appartenevano già all'*actio* poetica, ossia all'atto effettivo di elaborare il testo in versi (in *De vulgari eloquentia*, II 7, 6: «actio completa dicentis verba modulationi armonizzata», ossia «azione completa di dire – comporre – parole armonizzate in vista di un'intonazione, dove *modulatio* ha valore di «inflexione musicale» verticale intervallare), iniziano a essere percepiti in modo completamente distinto, per lo più riferiti solo alla composizione del testo in versi trascurandone le possibilità esecutive. Il vocabolario specifico poetico-musicale, dalla prima testimonianza di *poetria* italiana volgare (*Dve*) fino alla poco più tarda *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo, compreso il volgarizzamento di Gidino di Sommacampagna, e all'adespoto *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, trova infatti sufficienti corrispondenze con il lemmario tecnico occitano e con il vocabolario musicale adottato dai poeti dei secoli XIII-XIV, tanto da potersi considerare ben condiviso anche nell'Italia del Trecento.⁶

Pietro Bembo, illustrando nelle *Prose* «le parti che fanno bella ogni scrittura», introduce due fattori fondamentali da tenere in considerazione prima di poter giudicare qualsiasi testo in versi: la *gravità* e la *piacevolezza*. Com'è ben noto, al primo concetto sono ricondotte «l'honesta, la dignita, la maesta, la magnificenza, la grandezza, et le loro somiglianti» (cito l'edizione Vela) e al secondo «la gratia, la soavita, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi», tanto da poter discriminare Dante per aver composto molte rime «gravi senza piacevolezza» e, all'opposto, Cino per aver composto rime «piacevoli senza gravità» (*Prose*, II 9, 12-13).⁷ In entrambe

6. Le edizioni di riferimento sono le seguenti: per la *Summa*, ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977; per il volgarizzamento di Gidino, GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato e Arte deli Rithimi Volgari*, a cura di G. P. Caprettini, Verona, La Grafica, 1993; per l'adespoto *Capitulum*, S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, «Studi Medievali», 2 (1906-1907), pp. 79-80 e T. BURKARD-T. O. HUCK, *Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar*, «Acta musicologica», 74 (2002), pp. 1-34.

7. La questione è sintetizzata in T. HUNKELER, *Dante à Lyon: des "Rime petrose" aux "durs épigrammes"*, «Italique: Poesie italienne de la Renaissance», 11 (2008), pp. 9-24, a pp. 16-19.

queste due qualità, ossia la *gravità* e la *piacevolezza*, sono raccolte le tre parti fondamentali che costituiscono un testo: *suono*, *numero* e *variazione*. Vediamone le caratteristiche: «è suono quel concento et quella armonia; che nelle prose dal componimento si genera dalle voci; nel verso oltre a' cchio dal componimento etiandio delle rime», quindi, risalendo al significato di *concento* «che dal componimento nasce di molte voci [...] et ciascuna voce dalle lettere», è l'esito fonetico di ciascuna lettera, essa sia «separata» o «accompagnata». Si tratta dunque dell'effettivo suono prodotto durante la recitazione, altresì detto *eufonia* (*Prose*, II 10, 1-2).

Il *numero* «altro non è, che il tempo; che alle sillabe si da o lungo, o brieve, hora per opera delle lettere, che fanno le sillabe; hora per cagione de gl'accenti, che si danno alle parole», ben illustrato da Bembo in una esposizione sufficientemente didascalica sull'importanza dell'accento, che diventa «il concento [...] il che a dire è tanto, quanto sarebbe dare a' corpi lo spirito e l'anima» (*Prose*, II 15, 15-16).⁸ Infine la *variazione*, ossia la capacità di «schifare la satietà», come si legge in *Prose*, II 18, 5, che consiste nell'evitare quanto possibile la *repercussio* di vocaboli, forme, strutture sintattiche che possano in qualche modo appesantire lo scritto minandone il grado di *piacevolezza*.⁹ Come già scriveva Dante per i testi in rima, è insomma necessario evitare sia la «nimia rithimi repercussio» e la «inutilis equivocatio» (*Dve*, II 13, 12), in modo da raggiungere, grazie alla cosiddetta *concatenatio pulchra*, un grado di armonizzazione complessivo sufficiente e soddisfacente.¹⁰

8. Per *Prose* II 15, 16 si veda anche lo specifico caso repertoriato in F. M. BERTOLO-M. CURSI-C. PULSONI, *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle Prose*, Roma, Viella, 2018, pp. 55-56.

9. La ricerca insistente della *piacevolezza* è dovuta al generale ambiente culturale in cui Bembo s'inseriva, dove il *decor* ben rispettato (ma non in modo inflessibile) permetteva il raggiungimento di un giusto equilibrio, ossia un vero e proprio «temperamento» fra gli «stremi» di diverse qualità, che corrisponde con il «mezzo». A. SOLE, *Il gentiluomo-cortigiano nel segno del Petrarca: modelli sociali e modelli etico-retorici in quattro autori del Cinquecento*. Castiglione, Berni, Bembo, Della Casa, Palermo, Palumbo, 1992, pp. 90-91.

10. M. PAZZAGLIA, *Note sulla metrica delle prime canzoni dantesche*, in ID., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 57-75, a p. 71. Cfr. G. ROHLFS, *La lingua di Dante nelle rime della 'Divina Commedia'*, in *Dante e la cultura svena. Omaggio a Francesco Torraca*. Atti del Convegno di Studi tenuto a Melfi (2-5 novembre 1969), Firenze, Olschki, 1970, pp. 161-167. Le uniche eccezioni alla *variatio* sono le occorrenze delle «parole oggetto», ossia quella categoria di vocaboli utilizzati più spesso da un autore senza tuttavia inficiare la

Se, tuttavia, si riscontrano questi significati, che nelle *Prose* sono attribuiti in modo del tutto naturale ai tre elementi che costituiscono il testo, con i rispettivi che la tradizione medievale trasmette, emergono alcune diversità teoriche fondamentali che non a caso riguardano proprio il rapporto tra testo poetico e intonazione musicale.¹¹ Più specificatamente, le differenze si accumulano quando il confronto coinvolge i primi due vocaboli, ossia *suono* e *numero*, mentre per il concetto di *variatio* (tra i tre, quello riferito esclusivamente al testo poetico) non si registrano particolari diversità. Il ritmo del verso che Dante aveva considerato parte fondamentale della poesia in vista delle possibilità ritmiche della *cantio*, macro-genere che in *Dve* raccoglie qualsiasi testo costruito armonicamente secondo le norme dell'*habitudo partium* (ossia la relazione proporzionale necessaria alla corretta *cantus divisio* tipica dei generi poetici "musicabili"),¹² diviene lo spirito accentuativo del testo, perdendo quelle implicazioni musicali che mai erano trascurate nei trattati di poesia volgare disponibili nella prima metà del Trecento, in *Dve*, nella *Summa* di Antonio da Tempo e nel breve *Capitulum de vocibus applicatis verbis*.¹³

Il concetto dantesco di canzone, intesa come «actio completa dicentis verba modulationi armonizzata» (*Dve*, II 8, 5-6), ossia come "azione completa di comporre (dire) parole armonizzate in vista di una melodia", implica infatti la predisposizione all'intonazione non solo dal punto di vista metrico-ritmico (nel caso della canzone intesa come «fabricatio verborum armonizatorum»), ma anche dal punto di vista dell'esecuzione (*passio* «cum

complessiva costruzione armonizzata, secondo Dante «fabricatio verborum armonizatorum» (*Dve*, II 8, 5). Così in P. BOYDE, *Retorica e stile nella lirica di Dante* (1971), trad. it. a cura di C. Calenda, Napoli, Liguori, 1979, p. 133.

11. Del resto, almeno per tutto il secolo XIV, «il rivestimento musicale è teleologicamente presente al produttore del testo». Così in DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in ID., *Opere*, dir. da M. Santagata, vol. I, *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori, 2011, p. 1477.

12. *Habitudo* ha significato antico di "condizione/apparenza" ed è utilizzato per indicare la relazione tra le parti in cui la struttura metrica della *cantio* è divisa (*cantus divisio* in *Dve*, II 9, 4). A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. II, *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 455-529, a pp. 460-461 e M.S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», 44 (2011), pp. 55-67.

13. Per le edizioni, cfr. nota 6.

soni modulatione, sive non» in *Dve*, II 7, 6),¹⁴ all'interno di un macro-genere che comprende la canzone effettiva (*cantio extensa* secondo Antonio da Tempo),¹⁵ la ballata e il sonetto.¹⁶ Al di là del capovolgimento dei generi proposto nella *Summa*, dove «cantiones extensae dicuntur ad doctrinam ballatarum» (e non il contrario, come in *Dve*), Antonio da Tempo propone un'assimilazione tra generi anche sulla base della possibile intonazione: «Et tales ballatae cantantur et coreizantur. Largo enim modo suscepto vocabulo cuiuscunque generis ballatae, de quibus infra dicitur, possunt appellari et vulgariter appellantur cantiones».¹⁷ Qualcosa di simile si ritrova anche nel *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, in cui l'anonimo grammatico si occupa di ballate, definendole «verba applicata solum uni sono», di *soni sive sonetti*, «verba applicata sonis», e di madrigali e mottetti, dove la diversità tra le forme di esecuzione per ciascun genere dipende dalla quantità di linee melodiche effettivamente cantate o prive di testo (strumentali o prive di testo comprensibile): una sola per le ballate e diverse per i *soni sive sonetti*.¹⁸

14. Rinvio a M.S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia», «Studi Medievali», 41 (2000), 1, pp. 1-38.

15. ANTONIO DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 128.

16. *Dve*, II 8, 5-6: «Omnia cuiuscunque modi verba armonizata vulgariter et regulariter cantiones esse dicemus». Già Contini si era occupato della “generalità” del modello della *cantio* dantesca in G. CONTINI, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 124; e poi Guglielmo Gorni in G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, 1, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518, a p. 456. Cfr. C. TERNI, *Musica e versificazione nelle lingue romanze*, «Studi Medievali», 16 (1975), 1, pp. 1-41, a pp. 1-3, 15; W. OSTHOFF, *Musica e musicabilità di poesie italiane*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore e C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 655-66; Z. G. BARAŃSKI, *The Poetics of Meter. Terza rima, “canto”, “canzon”, “cantica”*, in *Dante Now. Current Trends in Dante Studies*, a cura di T. J. Cachey, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1995, pp. 3-41.

17. ANTONIO DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 128.

18. Qui brevemente il testo: «Ballade sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia ballantur. Mottetti sunt cantus applicati verbis. [...] Fiunt enim ad unum et ad plures cantus. Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam vocem et ire melodiando. Soni sive Sonetti sunt verba applicata solum uni sono». DEBENEDETTI, *Un trattatello*, cit., pp. 79-80; BURKARD-HUCK, *Voces applicatae verbis*, cit., pp. 1-34; E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Evidence for a revised dating of the anonymous fourteenth-century Italian treatise “Capitulum de vocibus applicatis verbis”*, «Plainsong and Medieval Music», 16 (2007), 1, pp. 19-30. Mi permetto di rinviare, per una trattazione sintetica ma aggiornata in merito alla questione, al mio

Del resto, come segnala Carapezza, fin dai testi dei Siciliani *canto*, forse il vocabolo in assoluto più diffuso nelle *poetriae* e nelle *summae* medievali, acquisisce un valore esecutivo specifico tanto che nell'intero *corpus* le occorrenze del lemma riferite all'io lirico sono rare e comunque presenti in pochissime composizioni. *Cantare* è riferito all'io poetico soprattutto nei componimenti isometrici brevi, solo quando non si trovi inserito nei «contesti tipici della tradizione trovadorica» e, talvolta, ricorre nelle strofe di congedo di canzone e nel genere della cosiddetta *canzonetta*.¹⁹ In tutti gli altri casi *canto* rinvia mediamente all'esecuzione della poesia nelle sue varie forme.²⁰

Nulla di tutto ciò in Pietro Bembo, dove le implicazioni musicali insite nel vocabolario tecnico della poesia sono completamente neutralizzate a favore di un sistema teorico diverso, di matrice classica più che petrarchesca, quasi oratoria.

contributo T. PERSICO, *La ballata, forma brevis nel Capitulum de vocibus applicatis verbis: «Verba applicata sonis» e «verba applicata solum uni sono»*, in *Forma brevis*, a cura di D. Borgogni, G.P. Caprettini e C. Vaglio Marengo, Torino, Academia University Press, 2016, pp. 517-527.

19. F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato della scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2 (1999), 2, pp. 221-254, a p. 339. Nel *corpus* della Scuola, *cantare* con accezione musicale e sonora è riscontrabile soprattutto nei contesti in cui ci si riferisce al canto del cigno o al canto delle sirene. «Le prime attestazioni letterarie in volgare del diminutivo "canzonetta" si trovano appunto nella lirica dei poeti Siciliani. Vagliando le occorrenze del termine [...] si vince che esso non dovette designare una forma prosodica distinta dalla canzone eterometrica, ma caso mai una sua caratterizzazione stilistica e tematica tendenzialmente 'mediocre'» (ivi, p. 332). Una delle più famose occorrenze del termine è, forse, quella attestata al verso 55 di *Meravigliosamente* di Jacopo da Lentini: «Canzonetta novella, / va' canta nuova cosa». Cfr. GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, a cura di R. Antonelli, in *I poeti della scuola siciliana*, vol. I, Milano, Mondadori, 2008. I. FRANK, *Poésie romane et Minnesang autor de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 3 (1955), pp. 51-83, a p. 54.

20. *Dve*, II 8, 3: «Est enim cantio, secundum verum nominis significatum, ipse canendi actus vel passio, sicut lectio passio vel actus legendi». A tal proposito, oltre a M. S. LANNUTTI, «*Ars*», «*Scientia*», cit., si veda anche V. RUSSO, *Dolze sono e prosopopea d'amore: "Ballata, Pro" (Vn, XII 10-15) "Sive cum soni modulatione [...] sive non (Dve, II 8 4)*, «*Filologia e critica*», 10 (1985), 2-3, pp. 239-254, a pp. 247-250. *Cantare* e *fabricare* sono azioni completamente distinte, rivolte distintamente (e secondo diversi equilibri) all'*actio* o alla *passio*. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, vol. III, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 201.

	SUONO	NUMERO	VARIATIONE
PIETRO BEMBO, <i>Prose</i>	<p>“Armonia / concento”, con significato traslato poetico (~<i>eufonia</i>) di “musicalità di un testo”, privo di qualsiasi riferimento all’esecuzione; il <i>suono</i> così inteso di ritrova in prose e in versi: «è suono quel concento et quella armonia; che nelle prose dal componimento si genera dalle voci; nel verso [...] dalle rime» (<i>Prose</i>, II 10, 2).</p>	<p>“Tempo / lunghezza del suono”, con significato mensurale riferito alla lunghezza o alla brevità delle sillabe (dal punto di vista ritmico, comprende i moduli accentuativi dei testi in versi e delle prose). «Il qual numero altro non è, che il tempo; che alle sillabe si da o lungo, o breve, hora per opera delle lettere, [...] hora per opera degli accenti» (<i>Prose</i>, II 14, 2).</p>	<p>“Variatio”, ossia la capacità di «schifare la satieta» (<i>Prose</i>, II 18, 5). Consiste nell’evitare l’eccessiva <i>repercussio</i> di vocaboli, forme, strutture sintattiche o eufoniche che posano appesantire lo scritto, minandone la <i>piacevolezza</i>.</p>
DANTE ALIGHIERI, <i>De vulgari eloquentia</i>	<p>“Dato sensibile/suono concreto” frutto di una produzione sonora effettiva. Sinonimo di <i>modulatio</i> (inflessione intervallare della melodia): «numquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, nel thonus, vel nota, nel melos» (<i>Dve</i> II 8, 5). Per estensione, indica qualsiasi forma sonora generica e concreta (es. suono della voce, suono di strumento, etc.). Cfr. <i>Com.</i>, III 3, 15.</p>	<p>“Misura/proporzione”, con significato specifico riferito all’armonia delle parti (~<i>proportio</i>), ossia alla «habitus partium», cioè alla disposizione ponderata delle parti di un testo. Con significato traslato, organizzazione ponderata delle sillabe (nei <i>vocabula pexa</i>, <i>Dve</i>, II 7, 4). Nello specifico indica la costruzione proporzionale del testo indispensabile per l’intonazione («do numero delle parti, che si pertiene ai musicis», <i>Com.</i>, II 11, 9).</p>	<p>“Variatio” (significato invariato).</p>
ANTONIO DA TEMPO, <i>Summa artis rithimici vulgaris dictaminis</i>	<p>“Suono concreto” generico, solitamente prodotto da uno strumento o dalla voce. Così nelle <i>Rime</i> della <i>Summa</i>: «Con suoni e canti così la sollazzava» (p. 343); «Giovanni e Niccolò Boccasso buoni / fur dicatori, e il tuo caro Andreolo / Alemanno fur pien di doti suoni» (p. 349); «Non mai fe’ buono / campana senza suono» (p. 377).</p>	<p>“Proporzione” indispensabile alla poesia e alla musica. Nel testo in versi stabilisce il ritmo, ossia la concatenazione di sillabe accentate e non tra loro. Es.: «consonantiae decent diversificare in omni numero et in volti sonetorum» (p. 160). In senso lato, indica la quantità di versi o la quantità di stanze di un testo polistrofico.</p>	<p>“Variatio” (significato invariato).</p>

ANONIMO, <i>Capitulum de vocibus applicatis verbis</i>	“ Suono concreto ”, distinto da canto (prossimo a “ inflessione vocale/modulatio vocis ”), indica una sonorità generica non dotata di testo. Es.: «ballade sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia ballantur» (cfr. <i>Summa</i> , «cantantur et coreizantur»).	“ Proporzione/disposizione ” della materia poetica secondo le norme dell’armonia (in un contesto in cui i generi sono destinati all’intonazione musicale). Es.: «[Cacie] in numero canentium habere vult tali ordo qualis dictus est in mottetis».	Non menzionata.
---	---	--	-----------------

La primaria partizione dell’arte poetica in *suono*, *numero* e *variazione* ricorda Cicerone, *De oratore* 49, 163: «duae sunt igitur res, quae permulceant aures, sonus et numerus»,²¹ dove, ovviamente, il modello oratorio non contemplava alcuna forma di esecuzione (compresa l’intonazione musicale), ma solo un sistema eufonico altamente persuasivo capace di rendere incisiva l’orazione.

I lemmi *armonia*, *concento* e *suono* si riferiscono, nel trattato bembesco, ai costituenti minimi del testo letterario, cioè agli accenti che danno alle composizioni «lo spirito e l’anima». Fino al secolo XV, tuttavia, il concetto di “armonia” aveva acquisito un valore completamente differente: *verba armonizata* sono per Dante parole organizzate secondo le norme dell’armonia, a partire però dalla distinzione di *vocabula pexa* e *yrsuta* (*Dve*, II 7, 2), ossia in base alla diversità fonica complessiva dei vocaboli, non solo in base all’accentazione.²² Lo stesso principio di “armonia”, al di là del significato più generico relativo all’ordine cosmico *mundano* o *humano*, regola anche il verso e le *proportiones* interne, ossia il *numerus*, la proporzione matematica indispensabile non solo alla poesia (affinché possa essere poesia «modulationi armonizzata»), ma anche all’intonazione musicale secondo il «numero che alla nota è necessario» (*Conv.*, II 11, 2).²³ Inutile poi soffermarsi sul

21. Il testo è tratto dall’edizione K. KUMANIECKI, *M. Tulli Ciceronis De oratore*, Lipsiae Teubneri, 1969.

22. Rinvio a tal proposito a M. PAZZAGLIA, *Linguaggio poetico ed eufonia nel ‘De vulgari eloquentia’*, in ID., *Il verso e l’arte nel ‘De vulgari eloquentia’*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 107-139 e a M. PAZZAGLIA, *Musica e metrica nel pensiero di Dante*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 257-290, nonché ad A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 452, 553-555.

23. «Lo numero che si pertiene alli musicì», riecheggiato in *Conv.*, II 11, 2, inteso come procedimento «alla nota necessario», dipende dall’armonica rispondenza delle parti.

lemma *concento*, da sempre considerato squisitamente musicale non solo in Dante e nella tradizione precedente, ma anche in Petrarca. Basti rinviare al dolce «concento» descritto nella quarta strofe della canzone *Standomi un giorno solo a la fenestra* (*Rvf* 323, la cosiddetta “Canzone delle visioni”): un prodotto sonoro frutto del canto delle ninfe e delle muse (v. 42, «nimphe et muse a quel tenor cantando»), alle quali si aggiunge il *tenor*, ossia il prodotto sonoro dello scrosciare delle acque, che ritorna, nel suo significato più generico, anche nel sonetto *I’ vidi in terra angelici costumi* (*Rvf* 156), dove «concento» è suono prodotto dal pianto di Amore, Senno, Valore, Pietà e Dolore, in un’armonia tanto dolce da muovere l’universo.²⁴

Anche in Petrarca “armonia” ha valore filosofico lato e, comunque, non indica mai la sola struttura metrica del verso, ma, al massimo, l’armonia nell’*elocutio*, metaforicamente il «suon de le parole» (*Disp.*, 8, 7),²⁵ ossia la proporzionalità complessiva del sistema ritmico o prosodico. A differenza di quanto avviene nella lirica precedente, le occorrenze di lemmi quali *suono* o *canto* nei *Fragmenta* non hanno il valore generale attribuito da Bembo (ossia il significato di “sonorità implicita di un testo in versi”, al di là della sua effettiva esecuzione), ma contemplan l’effettiva concretezza sonora, anche solo nella recitazione del testo. Tra le totali trentatré occorrenze, raggruppate per la maggior parte nel *Canzoniere* (22 lemmi, contro i 3 dei *Trionfi* e gli 8 delle *Rime disperse o attribuite*), in perfetta continuità con la tendenza messa in rilievo da Carapezza fin dall’analisi dei testi della Scuola Siciliana, *suono* non è mai sinonimo di *canto* (ora nel senso di “struttura proporzionale”) e in nessun caso acquisisce il significato di “eufonia della poesia” scissa dall’effettiva esecuzione anche solo recitata.²⁶

Così, per esempio, in *Rvf* 109, 10, rinvia al prodotto della lettura o della pronuncia di parole («suon de le parole accorte»), in *Rvf* 219, 7, al suono che accompagna il ballo in tondo («suon delli amorosi balli»), in *Rvf* 239, 33, rinvia all’esito sonoro dell’esecuzione recitata della poesia («suon de l’amorose note»), oppure, con significato traslato, alle naturali sonorità che

24. «Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia / facean piangendo un più dolce concento / d’ogni altro che nel mondo udir si soglia; / ed era il cielo a l’armonia sì intento / che non se ne vedea in ramo mover foglia, / tanta dolcezza avea pien l’aere e l’vento». *Rvf* 156, 9-14.

25. Il lemma, con la medesima connotazione ritorna anche in *Disp.*, 12, 9: «Udistù l’ suon de le dolci parole?», dove le parole sono effettivamente pronunciate da Laura.

26. CARAPEZZA, *Un “genere” cantato*, cit., p. 339.

tipicamente caratterizzano il *locus amoenus* bucolico, così come in *Rvf* 148, 14 («suon de l'acque»), e in *Rvf* 100, 3 («l'aere freddo suona»). Questa tendenza nell'adozione di un vocabolario specifico e coerente si manifesta fin dal primo frammento della raccolta: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono», dove *suono*, riferito alla voce o all'espressione, ha anche ripercussioni fisiche specifiche «nel fitto tessuto allitterante del testo»,²⁷ riflettendosi anche nelle forme di esecuzione della poesia, *in primis* nella recitazione (*lectio*, tra le possibilità di *passio* riconosciute da Dante in *Dve*, II 8, 3),²⁸ a cui si riferisce la forma attiva del verbo "ascoltare" che, come prevedibile, non esclude il riferimento a una sonorità concretamente percepibile. Anche in Petrarca, insomma, ritorna il significato di *sonus* nel significato che la tradizione medievale aveva identificato, coerentemente con i rilievi lessicali relativi sia al repertorio lirico delle Origini, sia al *corpus* trattatistico latino medievale.²⁹

L'utilizzo di questi fondamentali e basilari lemmi musicali il cui impiego era comunque sufficientemente costante e coerente almeno entro la metà del secolo XV incontra, del resto, un profondo cambiamento nella struttura tassonomica dei generi poetici. A partire dalla fine del Quattrocento, proprio nel periodo del petrarchismo bembesco, molte delle forme della lirica italiana perdono le connotazioni originarie: così anche la canzone, «celeberrimum carmen» per Dante (*Dve*, II 5, 5), proprio quel genere che si distingueva per la prolissità della materia e per la *tragicitas* complessiva, è

27. Così in PETRARCA, *Canzoniere*, cit., a cura di R. Bettarini, vol. I, p. 6, richiamando A. NOFERI, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962. Per il confronto con *Rvf* 264 si veda M. S. LANNUTTI, *Per l'interpretazione della canzone 105 di Petrarca*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. VII Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), a cura di A. Fassò, G. Giannini, L. Formisano, P. Caraffi, G. Brunetti, F. Benozzo e M. Mancini, Roma, Aracne, 2011, pp. 603-653, a p. 635.

28. Così in *Dve*, II 8, 4: «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».

29. Si vedano gli studi lessicografici sulla tradizione didascalico-enciclopedica avviata con il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella e, in particolare, M.É. DUCHEZ, *L'émergence acoustico-musicale du terme «sonus» dans les commentaires carolingiens de Martianus Capella*, in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, ed. par Centre National de la Recherche Scientifique, vol. VII, Paris, Publications de l'Institut de la langue française, 1981, pp. 97-149.

ormai considerata alla stregua di madrigali e frottole, generi completamente distinti nelle forme, nella disposizione della materia e addirittura nelle possibilità esecutive.

Analizzando i dati statistici raccolti da Franco Piperno, su ben 143 composizioni musicali tradite in una trentina di edizioni cinquecentesche, il 70 per cento consiste nella ripresa di testi petrarcheschi, madrigali, ballate o canzoni.³⁰ Tuttavia, non appena si verifica la corrispondenza tra le strutture metriche originarie e la tipologia di raccolte a cui esse sono destinate, si ritrovano numerosi frangenti in cui l'iperonimo *cantio* adottato da Dante per indicare «omnia cuiuscunque modi verba armonizata vulgariter et regulariter» (*Dve*, II 8, 5-6), cioè per raccogliere le forme maggioritarie della lirica italiana in un'unica macro-famiglia, è sostituito con il probabilmente più moderno vocabolo *frottola*.³¹ Così nella raccolta di Petrucci del 1504,³² ma anche nelle *Frottole intabulate* di Andrea Antico, altra interessantissima antologia stampata nel 1517,³³ non si ritrovano solo frottole, ma anche canzoni e madrigali, tutti raggruppati all'interno del più ampio genere frottolesco, ormai privo dei connotati stilistici originari.³⁴

In realtà, non solo il lemma *canzone* perde, a partire dalla fine del Quattrocento, il suo indubbio prestigio nel sistema dei generi, ma, con una connotazione del tutto nuova, inizia a significare oltre che “composizione poetica” anche “melodia priva di testo”, negando l'etimologia originaria ampiamente commentata dallo stesso Dante Alighieri in *Dve*, II 8, 5. Così, almeno a partire dalle raccolte di Andrea Antico, si diffondono nuovi generi misti, spesso destinati a un'esecuzione prettamente strumentale (solitamente detta “*intabulata*”), come nel caso delle *Canzoni da sonar* (fin dal

30. F. PIPERNO, *Petrarca, il petrarchismo e il madrigale italiano*, in *Petrarca in musica*, a cura di C. Luzzi, 2006, <http://www3.unisi.it/tdtc/petrarca/pim.htm>. Cfr. F. FACCHIN, *La ricezione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi*, «Quaderns d'Italià», 11 (2006), pp. 359-380.

31. Cfr. R. TIBALDI, *Il repertorio frottolistico e la poesia del Petrarca*, in *Petrarca in musica: atti del Convegno internazionale di studi* (Arezzo, 18-20 marzo 2004), a cura di A. Chegai e C. Luzzi, Lucca, LIM, 2005, pp. 101-130.

32. O. PETRUCCI, *Frottole libro primo*, Venezia, Petrucci, 1504.

33. G. RADOLE, *Introduzione*, in Andrea Antico, *Frottole intabulate per sonare organi*, Bologna, Forni, 1984, pp. 5-13.

34. A proposito della migrazione dei generi si veda F. SAGGIO, *L'età della canzone*, in *Il primo libro de' madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell'età della canzone (1520-1530)*, a cura di F. Saggio, Pisa, ETS, 2014, pp. 21-53, a p. 49-53.

primo volume della raccolta di *Recercari, moteti, canzoni* di Marco Antonio Cavazzoni)³⁵ e nel pieno periodo petrarchista anche "canzone" può essere sinonimo di *modulatio*, ossia di "inflexione melodica intervallare non necessariamente corredata di testo", perdendo quella marcatura spiccatamente poetica che per i teorici italiani del secolo XIV era indispensabile anche per chiarire il rapporto tra poesia e musica.³⁶

Di questo lento cambiamento teorico della poesia per musica, che inizia a essere formalizzato seriamente a partire dal Cinquecento, disponiamo anche di una primissima prova proprio nell'epistolario petrarchesco. Così, nella *Fam.*, X 3, inviata al fratello Gherardo, Petrarca prende le distanze dalle consuetudini della giovinezza: contorsioni sonore, giochi di parole, così come il canto gioviatile e leggero delle canzonette intonate.³⁷

Quantum vero te nunc illa preterita memorantem, presentia ista delectant!
[...]. Quotiens sillabas contorsimus, quotiens verba transtulimus, denique
quid non fecimus ut amor ille, quem si extingueret non erat, at saltem tegi
verecundia iubebat, plausibiliter caneretur? [...] Nunc ergo, dic michi,
vir Deo ex hoste familiaris ex adversario civis, dic michi, quoniam et ista
pertractas et illa retractas, quid simile habent cantuuncule inanes falsis et
obscenis muliercularum laudibus referte, turpi et aperta cum confessione
libidinis, quid simile habent divinis laudibus et sacris excubiis, in quibus
modo per menia et propugnacula civitatis Dei mira ordinatione dispositi,
Cristi vigiles adversus antiqui hostis insidias intentissime pernoctatis?

Come spesso accade, torna quel tono disilluso e fortemente critico nei confronti della propria poesia già oggetto della *Fam.*, VIII, della *Fam.*, XXI e delle *Sen.*, V e XIII,³⁸ ma con un riferimento doppio all'esecuzione: oltre

35. M.A. CAVAZZONI, *Recercari, Motetti, Canzoni. Libro primo*, Venezia, Bernardino Vercellense, 1523.

36. *Dre*, II 8, 5: «Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat».

37. *Misc.*, X 3. CAPPUCIO-ZULIANI, «*Lentum meum bonum*», cit., pp. 354-355.

38. *Fam.*, VIII 3, 13: «Illa vulgaria iuvenilium laborum meorum cantica». *Fam.*, XXI 15, 18: «his paucis que michi iuveniliter per id tempus elapsa sunt». *Sen.*, V 2: «sparsa illa et brevia, iuvenilia atque vulgaria» e *Sen.*, XIII 11: riferendosi ai versi giovanili, «vulgari

al verbo *canto*, Petrarca puntualizza anche la natura di quelle *nuge* ipoteticamente per musica, ossia *cantiuncule*, canzonette. Si tratta, cioè, di una tipologia di testo tipicamente destinata all'intonazione fin dalla tradizione poetica delle Origini, che negli studi di Aurelio Roncaglia diventa anche una prova lampante del cosiddetto "divorzio" tra poesia e musica.³⁹

Solo dai primi anni del Cinquecento, negli anni del petrarchismo bem-besco, si può tuttavia osservare una vera e propria scissione tra poesia e musica non tanto nella costruzione complessivamente "musicabile" dei testi, quanto più nella sempre maggiore autonomia teorica della poesia nei confronti della musica, manifesta fin dalla revisione del lessico tecnico tradizionale. Così come Petrarca, che comunque iniziava a percepire una diversa configurazione del rapporto testo-musica, anche Dante è ancora estraneo a questi concetti e il *De vulgari eloquentia* dimostra nuovamente una limpidezza espositiva che ancora non aveva risentito dell'indipendenza che la musica avrebbe acquisito, entro pochi decenni, con l'affermarsi dell'*Ars nova* e, sul finire del secolo, con l'avvento dell'*Ars subtilior*.⁴⁰

iuvenes ineptas». Così come in una postilla a *Rvf* 23, dove Petrarca definisce le sue rime *nuge*: «4 novembre 1356, di sera, mentre medito di porre fine a queste *nuge*». L. PAOLINO, *Il codice degli abbozzati. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, Milano-Napoli, Riccardi, 2000, pp. 841-842.

39. Secondo Aurelio Roncaglia, la differenza principale tra "canzone" e "cantilena", fondata sulla tipologia di testualità coinvolta (poetica nel primo caso e musicale nel secondo) e riscontrata fin dalla *Cronica* di Salimbene (SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, vol. I, Bari, Laterza, 1966, p. 508). RONCAGLIA, *Sul "divorzio"*, cit. I successivi studi di Carapezza sovrappongono il modello della *cantilena* con quello della "canzonetta". CARAPEZZA, *Un "genere" cantato*, cit., pp. 221-254. Si veda, inoltre, F. BRUGNOLO, *Nota su "canzonetta" nella lirica italiana antica*, in *Das Schöne im Wirklichen - Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, hrsg. von A. Amend-Söchting, K. Dickhaut, W. Hülk, K. Knabel, G. Winckermann, Heidelberg, Winter, 2002, pp. 57-67.

40. Rinvio a Z. G. BARAŃSKI, *Teoria musicale e legittimazione poetica nella "Commedia" di Dante*, in *Letteratura italiana e musica*, a cura di J. Moestrup, P. Spore e C. K. Jørgesen, Odense, Odense University Press, 1997 pp. 75-82 e N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 291-305, pp. 291-305. Per quanto riguarda il rapporto tra poesia e musica nel repertorio *subtilior* rimando brevemente a U. GÜNTHER, *Das Ende der Ars Nova*, «Musikforschung», 16 (1963), pp. 105-120 e ad A. STONE, *Che cosa c'è di più sottile riguardo all'«ars subtilior»?*, trad. it. a cura di P. Besutti, «Rivista Italiana di Musicologia», 31 (1996), pp. 3-31.