

DAVIDE DAOLMI

Tre termini musicali nel *De vulgari eloquentia* tradotto da Trissino*

Poesia e musica al tempo di Dante sono pressoché indistinguibili.¹ È vero che il poeta mostra di concepire l'apporto musicale come elemento esterno, che altri completeranno componendo e cantando i suoi versi, tuttavia Dante sa che una poesia se non è cantata è una poesia senza vita:

* Intervento presentato al meeting annuale della Renaissance Society of America (Boston, 31 marzo 2016) nell'ambito del panel *The Sound of Poetry: A comparative approach to rhetoric, poetics and music*.

1 Evito di ritornare sulla questione, in verità mal posta e sopravvalutata, del 'divorzio' fra poesia e musica (cfr. la sintesi con bibliografia in DAVIDE DAOLMI, *Storia della musica: Dalle origini al Seicento*, Firenze, Le Monnier, 2019, p. 152). Fra i numerosi contributi su Dante e la musica segnalo: PIETRO GIORDANI, *Dante e la musica. Meriti di Dante sulla musica* [1848], a cura di Jarro [Giulio Piccini], Firenze, Bemporad, 1904; ARNALDO BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Raffaello Giusti, 1904; SALVATORE SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, V. Giannotta, 1921 (nuova edizione, Catania, Università di Catania, 1959); RAFFAELLO MONTEROSSO, *Musica e poesia nel 'De vulgari eloquentia'*, in *Atti del Convegno di studi su aspetti e problemi della critica dantesca*, Roma, De Luca, 1967, pp. 83-100; RUDOLF BÄHR, *Dante und die Musik*, Salzburg – München, Pustet, 1966; NINO PIRROTTA, *Dante Musicus: Gothicism, Scholasticism, and Music*, in «*Speculum*», 43/2 (1968), pp. 245-257; GIOVANNI MORELLI, *Immagini dell'udire: A proposito di Dante musicus*, in *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1989, pp. 7-39; CLAUDIA ELISABETH SCHURR, *Dante e la musica: Dimensione, contenuto, e finalità del messaggio musicale nella Divina Commedia*, Perugia, Università degli studi di Perugia, 1994; ALESSANDRA FIORI, *Il canto di Casella: Esegesi dantesche a confronto*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche: Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia e Donatella Restani, Roma, Torre D'Orfeo, 1996, pp. 283-289; MARGARET BENT, *Songs without Music in Dante's 'De vulgari eloquentia': Cantio and Related Terms*, in *'Et facciam dolci canti': Studi in onore di Agostino Ziino*, 2 voll. a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa Maria Gialdroni e Annunziato Pugliese, Lucca, LIM, 2003, I, pp. 161-182; FRANCESCO CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto, 2010; THOMAS PERSICO, «*Modulatio*» e «*Cantus*»: *Actio poetica e ars musica in Dante Alighieri. Rassegna bibliografica e studio lessicografico*, diss. dott., Università di Bergamo, 2016 (da cui numerosi articoli); *La musica e Dante: Percorsi sonori intorno al sommo poeta*, a cura di Stefano A. E. Leoni, Milano, Rugginenti, 2021.

Queste parole [di canzone ...] falle adornare di soave armonia, ne la quale io [= Amore] sarò tutte le volte che farà mestiere. [*Vita nova*, XII]

L'opinione che vuole che si possa fare poesia a prescindere dalla musica asseconda pregiudizi moderni, dove i confini fra le discipline non aiutano a comprendere il passato. Dante, e come dopo di lui Machaut, è un continuatore della tradizione trobadorica, e pertanto sapeva di essere parte di un processo in cui collaboravano poeti, musicisti e pubblico. E se anche per Dante l'interesse rivolto al testo era predominante, quale fosse a quel tempo la componente più apprezzata del cantar poesie – il testo, la melodia, la performance – è difficile dirlo.

In un'epoca in cui il manoscritto comincia ad avere grande diffusione presero forma i primi canzonieri. Si tratta di raccolte manoscritte che permisero di dare dignità alla scrittura di canzoni, cioè ad espressioni che si credeva non si potessero fermare se non usando parole immobili e senza suono, parole che al limite potevano riproporre gli appunti su cui studiava il trovatore.² Grandi rilegature e capitali miniate hanno però dato prestigio a quella curiosa eccentricità che era il libro di canzoni e rassicurato il Dante-non-musico che anche per lui, semplice poeta, ci sarebbe stato un posto nel novero di chi meritava di essere ricordato. Ma Dante sapeva bene che scrivere poesia significava sapere di musica e, aderendo a quel Trecento libresco dove le regole governavano la creatività, si premurò di delinearne le competenze in un trattatello latino, il *De vulgari eloquentia*, che è il più importante contributo del suo tempo sulla forma musicale.³

La traduzione italiana che Gian Giorgio Trissino pubblica nel 1529, quasi mezzo secolo prima della *princeps* latina, per vicinanza cronologica, verginità dell'approccio e contesto culturale (nel Cinquecento

2 Sulla difficoltà di concepire la tipologia libraria del canzoniere cfr. DAVIDE DAOLMI, *The Codex Buranus, or the First Chansonier*, in *Books, Images, Objects: The Media of Secular Music in the Medieval and Early Modern*, a cura di Vincenzo Borghetti, Farnham, Ashgate (in corso di stampa).

3 Come noto il testo, forse progettato in quattro libri, è incompiuto, e termina a metà del cap. XIV del secondo libro, interamente dedicato al volgare poetico, quello più nobile. Le questioni formali (affrontate dal cap. XI) appaiono eminentemente musicali, perché la griglia in cui s'inseriscono i versi segue ragioni musicali. Anche gli aspetti metrici sarebbero stati trattati in termini musicali, essendo la metrica un insieme di regole che scaturiscono dalla musica, ma Dante cominciò ad affrontarli nel capitolo interrotto.

poesia e musica appaiono ancora fortemente correlate), rivela spunti interessanti in merito al ruolo della musica.⁴ Sono gli anni di un rinato interesse per il volgare italiano – nel 1525 escono le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo – ma sono anni in cui la conoscenza della lirica delle origini è ancora in gran parte aneddotica.

Vorrei qui soffermarmi su tre parole che Trissino recepisce diversamente rispetto alle traduzioni attuali. Si tratta di soluzioni non necessariamente preferibili rispetto ad altre traduzioni, ma utili ad alcune osservazioni.

La prima parola è *trovatore*, assente nelle traduzioni moderne, usata da Trissino due volte. La prima quando Dante accredita alla poesia volgare una precedenza rispetto alla prosa:

vulgare illustre ... ipsum prosaycantes ab inventoribus magis accipiunt [II.i.1]

Modernamente tradotto:

il volgare illustre ... sono i prosatori che per lo più lo ricevono dai **poeti** [Fenzi, p. 137]

Ma Trissino traduce:

quelli che scrivono in prosa pigliano esso volgare illustre specialmente dai **trovatori**⁵

4 La traduzione di Trissino, con il titolo *De la volgare eloquenzia* (Vicenza 1529), fu ristampata a Ferrara (1583); apparve poi in GIUSEPPE DEGLI AROMATARI, *Della favella nobile d'Italia*, Venezia, nella Salicata, 1644, e in *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino*, Verona, Jacopo Vallarsi, 1729. In seguito fu ripetutamente inserita nelle edizioni dantesche: *Delle opere di Dante* (Venezia, Giovanbattista Pasquali, 1741, ²1772; Pietro Gatti, ³1793), *Opere minori* (Firenze, Allegrini et Mazzoni, 1840), *Delle prose e poesie* (Livorno, Niccolai e Gamba, 1850), *Della volgare eloquenzia* (Milano, Giuseppe Bernardoni, 1868), *Opere minori* (a cura di Pietro Fraticelli, Firenze, Barbera, 1857, ⁹1917), *Opere minori* (a cura di Pio Rajna, Firenze, Le Monnier, 1896; Milano, Hoepli, ²1907), *Opere. Edizione nazionale* (Milano, Mondadori, 1965). Un'anastatica della *princeps* è stata pubblicata come n. 10 della collana *European Linguistic: 1480-1700*, Meneston, Scolar Press, 1970; e con l'edizione commentata di Francesco Montuori in DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, Roma, Salerno Editrice, 2012 (*Opere di Dante*, 3), pp. 441-596 (al volume d'ora in poi mi riferirò con Fenzi).

5 Ricordo che Trissino usava correttivi all'alfabeto latino per distinguere differenze di pronuncia, come le vocali aperte e chiuse, che poi sparirono nelle ristampe dei suoi lavori, pertanto nella prima edizione del 1529 (e solo in quella) la frase presenta correttivi alla lezione qui proposta.

Più avanti, quando in riferimento alla rima Dante scrive:

*Quidam alii sunt, et fere omnes **cantionum inventores**, qui nullum in stantia carmen incomitatum relinquunt* [II, XIII, 6]

Ci sono altri, quasi tutti **quelli che compongono canzoni**, che non lasciano nella stanza alcun verso scompagnato [Fenzi, p. 231]

Anche in questo caso Trissino traduce:

alcuni altri poi sono, e quasi tutti **i trovatori di canzoni**, che ne la stanza mai non lasciano alcun verso scompagnato

L'uso del termine *trovatore*, non solo aderisce perfettamente al latino *inventor*, ma identifica immediatamente l'ambiente della lirica cortese. In realtà Dante non usa *inventor* in forma assoluta ma, come nel secondo esempio, in quanto *inventor* di qualcosa. Nel primo caso infatti *inventoribus* è una corruzione dell'originale *vientibus*, rara declinazione di *vieo* (legare) che Dante ricava dalle *Derivationes* di Ugucione da Pisa per indicare colui che lega, mette insieme versi.⁶

Come mostra lo stemma dei manoscritti del *De vulgari eloquentia* [fig. 1], Trissino redige la sua traduzione da T, dove la variante *inventibus* è una semplificazione dell'insolito *vientibus* testimoniato dal più alto B (*inventibus* è certamente già in β visto che compare anche in G).

La correzione della *princeps* (*inventoribus*) sembra la stessa attuata da Trissino che tuttavia non traduce con *inventore* (di versi) o *poeta*, ma con *trovatore*. Val la pena chiedersi, anche in ragione della seconda occorrenza, quanto questa traduzione sia riconducibile alla moderna idea di *trovatore*.

⁶ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, 2 voll. a cura di Enzo Cecchini e Guido Arbizzoni, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, II, pp. 1272-73 (anche on line in *Dante Medieval Archive*). Si veda *infra* la nota 14.

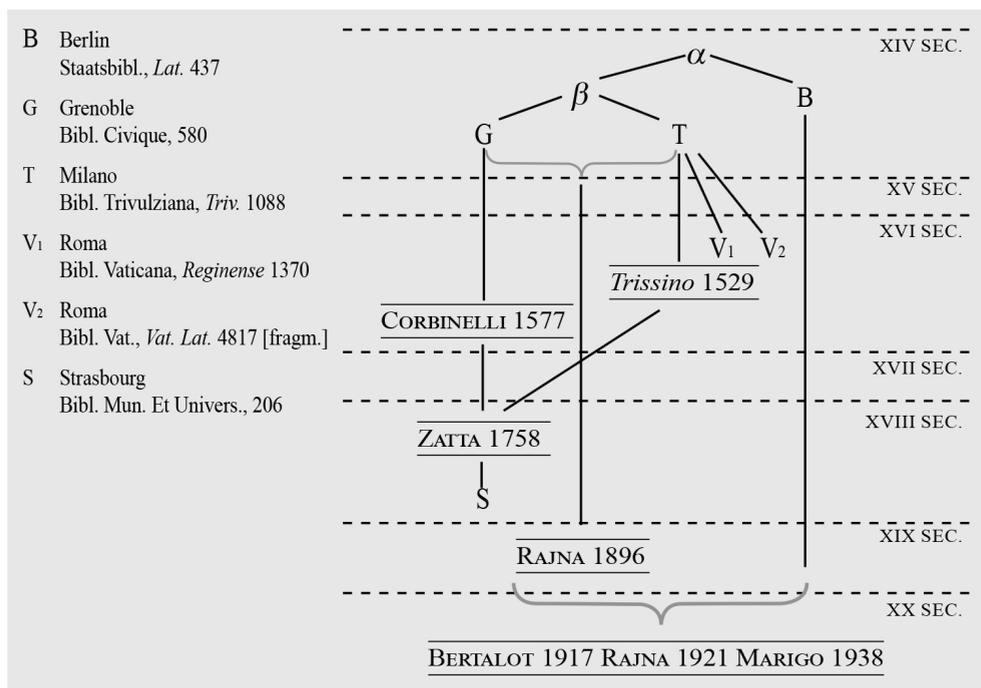


FIGURA 1. Stemma del *De vulgari eloquentia* e delle sue edizioni, unitamente alla traduzione di Trissino.⁷

Il termine *trovatore*, con esplicito riferimento alla lirica in volgare, è di uso rarissimo nel Cinquecento⁸ e oltre a Trissino sembra essere stato proposto, peraltro nella scorretta accezione di *trombadori*, solo nel commento a Petrarca di Alessandro Vellutello, pubblicato quattro anni prima della traduzione di Trissino.⁹ Nemmeno Bembo, che

7 I riferimenti bibliografici, oltre all'edizione del 1529 (nota 4), sono: DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia libri duo*, a cura di Jacopo Corbinelli, Paris, Corbon, 1577; *Prose e rime liriche edite ed inedite di Dante Alighieri, con copiose ed erudite aggiunte [...]*, Venezia, Antonio Zatta, 1758 (*La Divina commedia*, 4/2); *Il trattato De vulgari eloquentia*, a cura di Pio Rajna, Firenze, Le Monnier, 1896; *De vulgari eloquentia libri II*, a cura di Ludwig Bertalot, Frankfurt am Main, Friedrichsdorf, 1917; *Le opere minori*, a cura di Pio Rajna, in *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze, Bemporad, 1921; *De vulgari eloquentia*, a cura di Aristide Marigo, Firenze, Le Monnier, 1938 (cfr. *infra* nota 22).

8 *Ad voces* «Trovatori», in GILLES MÉNAGE, *Le origini della lingua italiana*, Parigi, Mabre Cramoisi, 1669; Genève, Chouët, 1685, pp. 485-486; e «Trovatore», in *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002, XXI, pp. 419-420.

9 *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia,

pure in quegli anni si occupava di poeti provenzali, ha mai utilizzato il termine *trovatore*.¹⁰ Bisognerà aspettare il 1570, con l'*Hercolano* di Varchi, perché il termine sia ripreso nella forma corretta,¹¹ per poi ritornare nel 1575 nelle *Vie des plus anciens poètes provençaux* di Nostredame.¹²

Trovatore, seppur non frequentemente, era usato nel Duecento come sinonimo generico di poeta cantore. Dante lo usa una sola volta nella *Vita nova*,¹³ mentre nel *De vulgari eloquentia* preferisce servirsi del latino *poeta* e derivati. L'uso insolito di *vieo* si giustifica per il contesto teorico-filosofico in cui è inserito e per la contrapposizione a *prosaycantes* (prosatori). Il termine *vientibus* prevede tuttavia un'abilità a costruire versi capaci di 'legarsi' alla musica («l'arte musaica») come si comprende dalla spiegazione di *vieo* che Dante propone nel *Convivio*.¹⁴ Del resto Dante in più occasioni si riferisce

Giovanni Antonio da Sabbio, 1525, f. c5r (224r); il passo è quello a commento del *Trionfo d'Amore* (iv, 8) dove si legge: «Gerault de Berneil [...] fu il miglior trombador [...] onde havea conseguito il nome del maestro de trombadori». Il volume ebbe una fortuna straordinaria con una ventina di edizioni che vedono impegnati quasi tutti i tipografi veneziani del Cinquecento (Petrarca era il poeta dei madrigalisti). Vellutello riutilizzerà il termine anche in *La comedia di Dante Aligieri con la nova espositione di Alessandro Vellutello*, Venezia, Marcolini, 1544, sempre riferendosi a Guiraut de Bornelh «che portò il nome del maestro de' trombadori, ché in lingua provenzale così domandavano quelli che dicevano in rima» (f. AI, viir).

10 Erroneamente Battaglia, in *Grande dizionario*, cit., riferisce un'occorrenza a Bembo. Il passo («trovatori della rima») rimanda a chi per primo scoprì la rima, pertanto il termine non è usato come sinonimo di 'poeta provenzale'; la frase poi non è di Bembo ma compare nella *Giunta* di Lodovico Castelvetro (1505-1571), pubblicata per la prima volta nell'edizione delle *Prose* di Bembo apparsa a Napoli, Raillard e Mosca, 1714.

11 BENEDETTO VARCHI, *L'Hercolano, dialogo [...] nel quale si ragiona generalmente delle lingue, et in particolare della toscana e della fiorentina*, Firenze, Giunti, 1570, p. 156: «mostrate di sapere in quante e quali cose i primi rimatori toscani si valessero de' trovatori provenzali, ché *trovatori* si chiamavano provenzalmente (anziché quella lingua si spegnesse) i poeti, come *trovare*, poetare; ancoraché alcuni, della somiglianza del suono ingannati, non *trovatori* ma *trombadori* scrivono».

12 JEAN DE NOSTREDAME, *Vie des plus anciens poètes provençaux*, Lyon, Marsili, 1575. Il testo, pubblicato da Alessandro Marsili contemporaneamente in francese e in italiano (tradotto come *Vite delli più celebri e antichi primi poeti provenzali*), usa *troubadours* solo una volta nell'introduzione per correggere Vellutello (francese p. 14, italiano pp. 16-17).

13 «[...] propuosi farlo sentire a molti quali erano famosi trovatori in quel tempo» (III, 9).

14 «Questo vocabulo, cioè *autore*, senza quella terza lettera *c* [cioè distinto da *auctor*], può discendere da due principii: l'uno [...] significa tanto quanto 'legare parole', cioè *auieo*. E

alla composizione musicale come parte di quella poetica:

Quod autem tota comprehendatur in cantionibus ars cantandi poetice...
[II, III, 8]

Che poi tutta l'intera **tecnica del canto poetico** sia compresa nelle canzoni...
[Fenzi, p. 161]

Oppure:

Vide igitur, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus... [II, x, 5]

Vedi dunque, o lettore, quanta libertà è stata concessa a chi **compone canzoni**... [Fenzi, p. 215]

Pertanto la scelta di Trissino, seppur apparentemente intenzionata a tradurre letteralmente *invenio*, non solo identifica con precisione un ruolo artistico che contempla anche la musica, ma riporta alla luce la parola *trovatore* il cui uso prenderà piede solo molto più avanti.

Altri due termini interessanti – *divisione* e *abitudine* – si ritrovano nella tripartizione con cui Dante suddivide la fase compositiva della canzone. Alla fine del IX capitolo del II libro si legge (aggiungo gli a-capo per chiarezza):

Tota igitur ars cantionis circa tria videtur consistere:
– primo circa cantus **divisionem**
– secundo circa partium **habitudinem**
– tertio circa **numerum** carminum et sillabarum [II, IX, 4]

Tutta l'arte della canzone verte attorno a queste tre cose:
– primo, la **partizione** della melodia
– secondo, la **disposizione** delle parti
– terzo il **numero** dei versi e delle sillabe [Fenzi, p. 209]

Il primo di questi tre elementi sarà sviluppato nel cap. X, il secondo, ulteriormente tripartito, nei cap. XI, XII e XIII, mentre il terzo verrà introdotto nel cap. XIV e, come detto, lasciato incompiuto.

[...] si prende solo per li poeti che con l'arte musaica le loro parole hanno legate [...] L'altro principio, onde *autore* discende, sì come testimonia Ugucione nel principio de le sue *Derivazioni*, è uno vocabulo greco che dice *autentin*, che tanto vale in latino quanto 'degno di fede e d'obediencia'» [IV, VI, 3-5]; cfr. «Vieo» in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78, VI.

Benché Dante parli di ‘canzone’ in realtà la sua indagine si concentra sulla singola strofa. Con *cantus divisio* Dante affronta quella che oggi chiameremmo ‘forma musicale’ della strofa. Questa può essere *continua* o suddivisa, e questa seconda opzione si ha solo in presenza di una partizione della strofa che Dante chiama *diesis* [II, x, 2].

Nella tradizione classica la parola individua un intervallo di tono molto piccolo, o semitono, modifiche provvisorie d’altezza che trovano stabilità su suoni vicini non alterati. Isidoro identifica correttamente il significato:

Diesis est spatia quaedam et deductiones modulandi atque vergendi de uno in alterum sonum. [xx, 6]

Il termine *diesis* indica determinati intervalli, come pure i passaggi della modulazione nonché la tensione che porta un suono a risolversi su un altro.¹⁵

O, più letteralmente:

‘Diesis’ si ha in certi spazi e movimenti che modulano e conducono un suono in un altro.

Dante non recupera però la definizione direttamente da Isidoro ma di nuovo da Ugucione:

Diesis: spatium quoddam et deductio modulandi de uno in altero sono vergens [D 45, 26]

Diesis: uno spazio e movimento che modula passando da un suono in un altro

Se la *diesis* di Isidoro, che ha in mente la trattatistica greca, è un intervallo melodico (*spatium et deductio*) che produce un passaggio (*modulandi atque vergendi*), in Ugucione, che pure ha letto Isidoro, il concetto è meno chiaro e diventa una condizione del suono provvisoria (*deductio modulandi*) che si attua nel momento di passaggio (*vergens*). Lo slittamento di significato è marginale, ma la definizione di Ugucione, seppur corretta, non è interamente compresa da Dante, cui sfugge il contesto musicale. Nel *De vulgari eloquentia* diventa

15 ISIDORUS HISPALENSIS, *Etimologie o Origini: Testo a fronte*, a cura di Angelo Valastro Canale, 2 voll., Torino, UTET, 2004, § xx.6.

infatti una sorta di 'snodo' temporale fra due frasi musicali, non una potenzialità melodica provvisoria:

Diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam [II, x, 2]

Si definisce *diesis* il passaggio che porta da una melodia all'altra [Fenzi, p. 213]

Non solo il termine tecnico assume per Dante un significato mai usato, ma introduce un concetto, la *diesis*, che pur volendo essere esclusivamente musicale si discosta dal significato tecnico e, oltretutto, non descrive lo stato reale delle melodie trobadoriche. Secondo Dante infatti la *diesis* si ha in ragione di una ripetizione melodica prima o dopo la *diesis* stessa, secondo queste tre possibilità:

STRUTTURA					SCHEMA
fronte		volta	volta	→	$\alpha\beta\beta$
piede	piede	volta	volta	→	$\alpha\alpha\beta\beta$
piede	piede	sirma		→	$\alpha\alpha\beta$
<i>diesis</i>					

Per Dante solo la presenza di una ripetizione melodica produce la divisione (*diesis*) della strofa, ma sebbene la ripetizione sia il modo più semplice per individuare strutture interne alla musica, nella realtà si hanno partizioni melodiche anche in assenza di ripetizioni. Dante invece esclude la possibilità di avere una *fronte* seguita da *sirma* ($\alpha\beta$), perché senza ripetizioni musicali il succedersi di archi melodici diversi (che in genere coinvolgono uno o due versi) produce per l'orecchio di Dante un unico flusso musicale che chiama *oda continua*.

Inoltre delle tre forme con *diesis* che Dante propone solo l'ultima è effettivamente praticata – oggi comunemente chiamata *Barform* – mentre la seconda ne è una variante e la prima non esiste (se non in casi eccezionali e comunque anomali).¹⁶ Il tipo $\alpha\beta\beta$ non esiste, almeno

16 Penso per esempio alla forma $\alpha\beta:\beta\beta$ che assume la celebre *Chanterai por mon courage* ma solo nei codd. francesi KOX; forma che si dimostra essere una variante (forse alterata dalla tradizione manoscritta) dei più alti codd. MT dove la forma è regolarmente $\alpha\alpha:\alpha\beta$. Cfr. GUIOT DE DIJON, *Canzoni*, Edizione critica a cura di Maria Sofia Lannutti, Bottai Impruneta, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999, p. 31 (dove tuttavia non si argomentano le

come struttura formale codificata, perché non potremmo individuare lo scarto formale fra α e β , percependo $\alpha\beta$ come un'unica melodia e β una ripetizione parziale di quanto già ascoltato (reiterazione della coda). Invece se si riconduce il ragionamento di Dante alla disposizione delle rime tutte e tre le strutture sono più o meno ricorrenti, e ciò mostra come Dante tenti di spiegare il fenomeno musicale da poeta, senza cioè avere perfettamente sotto mano la materia musicale.

Il dato più appariscente è che non esiste una *diesis* intesa come prerogativa propria della strofa intonata perché, in base alla pratica coeva, la strofa o non ha divisioni o ne ha almeno due.

<i>Oda continua</i>	[indivisa]						
<i>Barform</i>	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px 10px;">piede</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px 10px;">piede</td> <td style="padding: 2px 10px;">sirma</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px 10px;">piede</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px 10px;">piede</td> <td style="padding: 2px 10px;">volta volta</td> </tr> </table>	piede	piede	sirma	piede	piede	volta volta
piede	piede	sirma					
piede	piede	volta volta					

E invece, in ragione dell'introduzione del termine, il latino *diesis* crea una condizione musicale che forse non serviva definire. Non è infatti elemento significativo la partizione mediana della strofa. In ragione della ripetizione della musica ($\alpha\alpha$) nei primi versi si ha una condizione riaffermativa che conduce a nuovo materiale melodico (β), spesso vero momento forte della strofa e per certi versi espansione di α . In pratica α è la preparazione che si completa nel momento forte di β . Non a caso è preferibilmente β ad essere riutilizzato nelle riprese delle forme-ballata, sia che abbiano una o più strofe.¹⁷

È evidente che Dante, da ascoltatore, vuol enfatizzare il passaggio da α a β in ragione del cambiamento del materiale tematico, ma è invece con la ripetizione di α che si pone un'interruzione, più significativa fra i due piedi ($\alpha\alpha$) che fra il secondo piede e la sirma o volta (β). Del resto

ragioni che producono il modello musicale differente).

17 A questo proposito si dovrebbe evitare di descrivere la forma della ballata monostrofica (come *Ecco la primavera* di Landini, per citare un caso celeberrimo) con lo schema $\alpha\beta\beta\alpha\alpha$, perché si perde il senso di strofa incorniciata da ripresa. Molto meglio $\beta:\alpha\alpha\beta:\beta$ che riconosce con sicurezza la *Barform* inserita nella doppia ripresa; cfr. DAVIDE DAOLMI, *Identità della monodia medievale. Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese*, in «Il saggiatore musicale», 26/2 (2019), pp. 159-189: 171 nota 21.

la possibilità di α di essere prima *ouvert*, poi *clos* (in italiano *aperto/chiuso*), almeno nelle forme strofiche più ampie, serve proprio a evitare quell'interruzione che inevitabilmente impone la ripetizione di α .¹⁸

Trissino preferisce opportunamente non assecondare l'erudizione creativa di Dante, traducendo *diesis* con un generico *divisione*, per non dargli il peso di termine 'teorico'. Dal momento che nel Tre-Quattrocento il *De vulgari eloquentia* non ebbe circolazione, la proposta di Dante non ebbe seguito e, a partire dal Cinquecento, la traduzione di Trissino evitò di creare uno statuto anomalo della forma strofica. Anche quando Tasso riconsidererà le forme della strofa nella sua *Cavalletta* (1585) conserverà il *divisione* di Trissino evitando di valorizzare il neologismo dantesco.¹⁹ Sarà la tradizione storiografica moderna a reintrodurre la *diesis*.

La prima traduzione del trattato in lingua non italiana sarà quella tedesca di metà Ottocento in cui si continua a usare un generico *Theilung*.²⁰ A partire però dalla traduzione inglese del 1890 si accoglierà il termine *diesis*, trasformando le teorie formali di Dante in una struttura musicale.²¹ Malgrado gli studi sulla *Barform* avessero cominciato a circolare dagli anni Venti del Novecento, anche Aristide Marigo, che nel 1938 produrrà la prima nuova traduzione italiana dopo Trissino, preferirà *diesis*, così come faranno tutte le successive traduzioni,²²

18 Sulla doppia formula cadenzante di α si veda ELIZABETH AUBREY, *The music of the troubadours*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 163.

19 TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, 2 voll., Milano, Rizzoli 1998, II, pp. 669 e ss.

20 *Dante Alighieri's prosaische Schriften*, a cura di Karl Ludwig Kannegiesser, 2 voll., Leipzig, Brockhaus, 1845, pp. 93-158 (*Über die Volkssprache*): 148. Per una bibliografia dettagliata delle edizioni del *De vulgari eloquentia*, almeno fino agli anni Trenta del Novecento, cfr. E. KATHARINE TILTON, *Bibliography of the 'De Vulgari Eloquentia'*, in «Italice», 11/4 (1934), pp. 117-121.

21 DANTE ALIGHIERI, *De vulgari Eloquentia*, traduzione di A. G. Ferrers Howell, introduzione di Roland Duncan, London, Kegan Paul, Trench, Trübner, 1890.

22 DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia: ridotto a miglior lezione e commentato da Aristide Marigo, con introduzione, analisi metrica della canzone, studio della lingua e glossario*, Firenze: Le Monnier, 1938, ²1948, ³1957 («appendice di aggiornamento a cura di Pier Giorgio Ricci»), ⁴1968; rist. in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Ist. della Encicl. Italiana, 1970-1978, VI: *Appendice* (1978), pp. 755-772; rist. in *Enciclopedia dantesca*, 16 voll., Milano, Mondadori, 2005, IV: *Biografia, Opere*, pp. 311-330.

senza discutere l'incongruenza di tale terminologia.²³ Al contrario sarebbe stato utile introdurre il concetto di *Barform* che, al di là della modernità del conio, è certamente più aderente non solo alla lirica antica, ma è alla base di qualunque costruzione musicale.²⁴

La traduzione di Trissino mette in luce un'altra incoerenza di quest'ultima parte del trattato incompiuto di Dante. Nel descrivere l'*habitudō*, secondo elemento della strofa dopo la *cantus divisio*, Dante ci dice che tale *habitudō* interessa la composizione della strofa secondo tre aspetti:

*circa cantus divisionem
atque contextum carminum
et rithimorum relationem consistit* [II, xi, 1]

riguarda le partizioni della **melodia**,
l'intreccio dei **versi**
e la relazione tra le **rime** [Fenzi, p. 217]

In pratica una parte dell'*habitudō* viene a corrispondere, almeno da un punto di vista terminologico, alla forma della strofa. Più propriamente però il *cantus divisio*, in quanto parte dell'*habitudō* non riguarda le suddivisioni della strofa, ma esclusivamente le proporzioni fra le singole parti. Inoltre, l'*habitudō* della strofa, cui Dante dà somma importanza (*maxima pars eius quod artis est [...] diligentissime esse videtur esse tractanda*), contempla anche un'attenzione alla rima, che al cap. IX era stata esclusa dalle prerogative proprie della canzone (*quia de propria cantionis arte non est*),²⁵ ma che a questo punto sembra in-

23 La stessa trattatistica musicologica – almeno quella derivata da Monterosso (RAFFAELLO MONTEROSSO, *Musica e poesia nel De vulgari eloquentia*, in Atti della Giornata internazionale di studio per il 7 centenario, Faenza, Società di studi romagnoli, 1965, pp. 94-98) – riproporrà acriticamente la terminologia dantesca.

24 Anche ELISABETH AUBREY, *The Music of the Troubadours*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 146 e ss., che presenta la prima importante indagine sulla forma della strofa di canzone, non fa cenno alla *Barform*, preferendo parlare di «AAB form». Cfr. DAVIDE DAOLMI, *Trovatore amante spia*, Lucca, LIM, 2015, pp. 249-255.

25 Persino Dante sa che la rima non ha rapporti diretti con il canto, contrariamente a quanto avviene con il numero delle sillabe. Purtroppo tutti i repertori metrici moderni sono organizzati per rime, rendendo impossibile uno studio comparativo della forma, che tanto sarebbe stato utile per la comprensione della musica e dei rapporti intertestuali, a partire dall'indagine sul *contrafactum*.

teressare per l'elemento sonoro.

Modernamente *habitudō* è tradotto con *disposizione*,²⁶ mentre Trissino e con lui Tasso preferiscono il più aderente, ma ambiguo, *abitudine*.

Dante con *habitudō* intende a) le proporzioni musicali fra le parti, b) la lunghezza melodica del verso, c) la combinazione sonora delle rime. Il suo *habitudō* può essere tradotto con l'italiano *disposizione* solo in riferimento alla rima, e anche il più corretto *organization* inglese riconduce a una gestione strutturale che si allontana dalle finalità di Dante. Il significato più aderente rimanda all'etimo di *abito*, *veste* ovvero alla 'morfologia' della strofa, al modo con cui ci appare e si manifesta attraverso la sonorità dei versi e della musica. La parola usata da Dante ha cioè un'accezione interamente performativa, non strutturale.²⁷ Con *habitudō* si restituisce una 'fisicità' alla strofa che non è della fase creativa (*actio*) ma si realizza nella recitazione e nel canto (*passio*). Con la contrapposizione *actio-passio* mi riferisco alla terminologia usata sempre da Dante [II, VIII, 4] in merito al rapporto fra comporre una canzone (*actio*) e gestirne la performance (*passio*).²⁸

26 Cfr. per esempio la traduzione di Sergio Cecchin in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, 2 voll., Torino, UTET, 1983 [1988], p. 141; o quella più recente di Fenzi, cit., p. 217.

27 Nella voce «Abitudine» in *Enciclopedia Dantesca*, cit., si rimanda all'uso tecnico del termine con riferimenti a Boezio, ma l'uso di Dante va in altra direzione e del resto si dubita che avesse letto il *De musica* boeziano. Il legame fra *habitudō* e Boezio era stato ipotizzato da Monterosso (*Musica e poesia*, cit., p. 92), ma i pretesi riferimenti matematici sono decisamente da escludere dal discorso di Dante.

28 La distinzione di Dante è chiarissima (*actio* = *fabricatur ab autore suo* [è costruita dal suo autore] – *passio* = *fabricata profertur* [è la composizione recitata/cantata]). Credere invece che la distinzione *actio/passio* corrisponda al rapporto testo/musica dimentica che anche la musica si divide in attività creativa e performativa. Il fatto che Dante distingua fra autore *vs* interprete, e fra canto *vs* recitazione solo nell'ambito della *passio* è perché l'*actio*, la creazione che organizza parole in forma musicale («fabricatio verborum armonizatorum»), implica di per sé un'attività musicale, a prescindere dal fatto che quella creazione diventi effettivamente melodia. Il fraintendimento parte già da ALBERTO RONCAGLIA, *Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano*, in *Atti del terzo congresso internazionale 'La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura'* (1975), a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397: 373; ma viene ripreso in FABRIZIO DELLA SETA, *Parole in musica*, in *Il Medioevo latino*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roma, Salerno Editrice, 1994 (*Lo spazio letterario del Medioevo*, 1/2), pp. 537-569: 559; MARIA SOFIA LANNUTTI, 'Ars' e 'scientia', 'actio' e 'passio'. *Per l'interpretazione di alcuni passi del De vulgari eloquentia*, in «Studi medievali», 41 (2000), pp.

Il termine italiano *abitudine*, usato da Trissino, come testimonia la prima edizione del *Vocabolario della Crusca* del 1612, aveva nel Cinquecento il significato di *complezione*, ovvero condizione fisica e, seppur marginalmente, accoglieva anche il valore moderno di ‘consuetudine’, ‘pratica’, non testimoniato invece al tempo di Dante.

La scelta di Trissino se apparentemente sembra perciò una semplice traslitterazione dal latino, riconosce in realtà la canzone nel suo manifestarsi, l'*abito* appunto, e benché non sia più adeguata oggi era senz'altro più corretta di quanto non sia il moderno *disposizione* che non ha rapporti con quell'apparire dantesco che si manifestava nella *passio*, ovvero nella performance.

—

In generale, intorno a parole dal significato problematico, Trissino preferisce dunque adottare una posizione conservativa, ma corretta. Malgrado la sua traduzione sia stata spesso criticata, in realtà appare meno inconsapevole o impropria di quanto affermato.²⁹ Soprattutto offre un terreno su cui elaborare la teoria della canzone, almeno a partire da Tasso, senza forzare le parole di Dante verso un postulato prescrittivo. Contemporaneamente la traduzione di Trissino, nella sua onestà, permette di mettere in luce incongruenze del dettato dantesco che oggi, con in testa le moderne traduzioni ‘critiche’, rischiamo di non vedere più.

1-38: 24; FENZI, cit., pp. XLIII-XLIV; PERSICO, «*Modulatio*» e «*Cantus*», cit., p. 201 e *passim*.

29 Alcuni esempi: «in molti luoghi ha sbagliato, non intendendo il sentimento del latino, confondendolo e alterandolo a suo piacimento» (APOSTOLO ZENO, Lettera a Giusto Fontanini del 1699, in *Lettere*, 6 voll., Venezia, Francesco Sansoni, 21785, I, pp. 65-66); «La traduzione pessima [...] s'appiglia superstiziosamente a' vocaboli, e n'escono mostri» (UGO FOSCOLO, *La commedia di Dante*, 5 voll., Londra, Pickering, 1825, I, p. 256); «abbagli così ingenui da mostrare come il testo sia davvero estraneo a chi l'ha fatta» (FRANCESCO D'OVIDIO, *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1787, p. 256).