

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

Cantare e decantare la poesia nel Tre-Quattrocento: prolegomeni di una “Filologia dell’esecuzione”

"Decantare" and singing Poetry in the 14th and 15th Centuries: Prolegomena for a 'Philology of Performance'

THOMAS PERSICO

ABSTRACT

In queste poche pagine si raccolgono alcune osservazioni sul rapporto tra poesia ed esecuzione nei secoli XIV-XV, nella prospettiva di una possibile restituzione filologica che tenga conto anche degli aspetti formali (in primis metrici) tipici dei repertori musicati. Fondamentali, da questo punto di vista, è una riflessione sul rapporto tra poesia lirica, da cantare, e poesia narrativa, secondo le testimonianze pervenute da decantare.

In these few pages we propose some observations on the relationship between poetry and performance in the 14th-15th century repertoires, in the perspective of a possible philological restitution that also takes into account the formal aspects typical of set to music repertoires. From this point of view, fundamental is a reflection on the relationship between lyric poetry, to be sung, and narrative poetry, according to the surviving evidence to be decantata.

PAROLE CHIAVE: *filologia, esecuzione, cantare, decantare*

KEYWORDS: *philology, performance, cantare, decantare*

AUTORE

*Thomas Persico è ricercatore di Filologia della Letteratura italiana (Rtd-B) presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere dell'Università degli studi di Bergamo. Si occupa di Dante e della sua esegesi, di metrica italiana medievale e moderna, del rapporto tra poesia e musica. Ha pubblicato l'edizione critica, curata con A. Cicchella, dei Cantari sulla «Legenda aurea» di Cristofano Guidini (2022) e la monografia *Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla 'Vita nuova' alla 'Divina Commedia'* (2019); in corso di pubblicazione, con M. Petoletti, è l'Edizione del commento dantesco di Alberico da Rosciate. È collaboratore e membro del comitato scientifico del progetto ERC Laudare diretto da Francesco Zimei (Università di Trento). Ha compiuto studi musicali, diplomandosi in Organo e specializzandosi in Musica rinascimentale italiana.*
thomas.persico@unibg.it

1. Poesia scritta, orale, musicata

"Filologia dell'esecuzione" è un concetto introdotto da Claudio Vela trattando di alcuni luoghi de *L'Adalgisa* di Carlo Emilio Gadda in cui la *performance* acquisisce un ruolo particolarmente rilevante sia sul piano esegetico, sia nella restituzione del dato testuale.¹ L'analisi di quattro specifici casi permette al filologo di riflettere sul problema dell'esecuzione e sullo statuto di errori apparenti (quando corrispondano con la volontà d'autore, nel contesto narrativo), di rese grafiche a primo sguardo scorrette o di letture ambigue. L'acutezza del metodo d'indagine sul dato prettamente testuale (che «può e deve rilevare i termini del problema, ma non può risolverlo») e la focalizzazione sul «contesto entro cui si trovano le parole» valgono anche ben al di fuori della silloge gaddiana, soprattutto in àmbiti votati allo studio della parola scritta e della sua attualizzazione performativa.²

Per la poesia del Medioevo, soprattutto trecentesca, gravata spesso dalla penuria di testimonianze manoscritte che provino uno stretto rapporto tra verso ed esecuzione (*in primis* musicale), l'applicazione di un metodo d'indagine focalizzato sulle ricadute della *performance* sul dato strettamente testuale può forse soccorrere alla definizione più netta del rapporto tra poesia e canto anche in contesti con scarsa (o nulla) tradizione notata. L'obiettivo è quello di riflettere su possibili soluzioni al «conflitto latente fra intonazione e rappresentazione grafica» attinente ora alla componente letteraria.³

Che il poeta prevedesse la possibilità di esecuzione musicale è dato per assodato: nella prima *poetria* italiana, il *De vulgari eloquentia*, Dante se ne occupa nel corso del secondo libro, in alcuni luoghi fondamentali:

¹ C. VELA, *Oltre il Redattore, oltre il Filologo: quattro casi gaddiani di "filologia dell'esecuzione"*, in «Studi (e testi) italiani», xxxiii, 2014, pp. 159-69. Queste pagine riassumono e interpretano alcuni dati raccolti durante le fasi di studio di repertori poetici narrativi e lirici del Tre-Quattrocento, ora disposti in modo sistematico al fine di costituire le basi per un più ampio e articolato studio (e ringrazio Paola Italia per il prezioso suggerimento) sulle ricadute dell'esecuzione sulla percezione e sullo sviluppo delle forme versificatorie. Non si farà pertanto riferimento all'esecuzione intesa in senso strettamente musicale, pertinente ad altra disciplina, per cui, tra i vari contributi, cfr. il recente A. CALVIA, *'Editing' Trecento: alcune riflessioni sull'analisi delle varianti musicali*, in «Philomusica on-line», xx, 1, 2021, pp. 34-65. Approfitto di questa nota per sciogliere le abbreviazioni ricorrenti: per Dante, *Conv.* = *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in Dante Alighieri, *Opere*, dir. M. Santagata, II, Mondadori, Milano 2014; *Rime* = *Rime*, a cura di M. Grimaldi, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, Salerno Editrice, Roma 2015; *D.v.e.* = *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Salerno Editrice, Roma 2012; per Petrarca, *Rvf* = FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005, 2 voll.

² Le citazioni derivano da C. VELA, *Oltre il Redattore* cit., p. 169.

³ Ne traccia indirettamente ma accuratamente i confini di metodo F. ZIMEI, che ringrazio per la discussione e per la lettura di queste mie pagine, in *Forma vs performance. (Tras)mutazioni della laudaballata*, in «Il Saggiatore musicale», xxvi, 1, 2019, pp. 5-22 (la citazione deriva da p. 5).

ii 4 2: «[Poesis] nihil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita».

ii 8 4: «Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ad autore suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicunque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio».

ii 11 2: «Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur».

A questi passi si aggiunge *Conv.*, ii 11 1-2: «dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone 'tornata', però che li dicatori, che prima usarono di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse».⁴ Si tratta di *loci* particolarmente discussi, che però chiariscono – quantomeno dal punto di vista teorico – il rapporto tra i versi intesi come prodotto artistico di un poeta (*actio*) e la loro esecuzione (*passio*), letta o cantata, «cum soni modulatione sive non».⁵ La *cantio*, per Dante da intendere sia come forma lirica, sia come più ampia famiglia di testi composti «vulgariter et regulariter»,⁶ è una costruzione di parole armonizzate frutto di unione tra costruzione retorica e proporzione musicale. L'esito è una struttura ritmicamente ponderata, ricca e variabile nello stile, che si attualizza nella *passio*, primariamente nell'esecuzione letta o cantata («oda» è la melodia, «una specie ben definita di *modulatio*»)⁷.

Tra le due possibilità contemplate da Dante, ossia la lettura e il canto, della seconda abbiamo, nel corso del secolo XIV, importanti tracce letterarie, fonti manoscritte e indizi testuali. Il rapporto tra le due testualità, quella poetica e quella notata,

⁴ Per il commento dettagliato del passo mi si conceda di rinviare a *Considerazioni sulla tornata di canzone nel secondo trattato del Convivio*, in *Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio"*, a cura di P. Borsa e A. M. Cabrini, Università degli Studi, Milano 2022, pp. 233-43.

⁵ Cfr. M. S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia», in «Studi Medievali», XLI, 1, 2000, pp. 1-38 e a EAD., *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, in «Semicerchio», XLIV, 2011, pp. 55-67, alle pp. 57-8. Sullo status quaestionis, cfr. *Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla 'Vita nuova' alla 'Divina Commedia'*, Aracne, Roma 2019, pp. 59-98.

⁶ *D.v.e.*, ii 8 6: «Tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus», di cui ampiamente si sono occupati, in questa prospettiva, Gianfranco Contini (*Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino 2001, p. 124) e Guglielmo Gorni (*Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1984, III, pp. 439-518: 456).

⁷ Traggio la citazione da E. PAGANUZZI, «Modulatio» e «oda» nel «De vulgari eloquentia», in «Cultura Neolatina», XXVIII, 1, 1968, pp. 79-88.

non sempre però è univoco e di facile definizione;⁸ esso varia a seconda delle destinazioni, del pubblico, del tipo di testo, del suo stile, dell'autore (se canonico o meno). A un'*actio* ordinata per essere compatibile con una melodia – reale o potenziale –, possono cioè corrispondere diverse modalità di *passio*, dalla lettura decantata e dal canto improvvisato o su moduli più o meno fissi trasmessi oralmente, fino alle articolate costruzioni melodiche trasmesse dalle prime grandi sillogi di musica arsnovista italiana, dal codice Vaticano Rossiano 215 in poi.⁹

Per quanto sia effettivamente possibile proporre una categorizzazione dei tipi di poesia sulla base della loro destinazione e del loro stile, anche considerandone il tipo di pubblico, pare utile distinguere tra poesia narrativa, scritta sostanzialmente in terza, sesta, ottava rima, e poesia lirica, con tutte le sue declinazioni stilistiche e formali. Come segnalano Speranza Cerullo in un articolo del 2009 e poi Marco Grimaldi in un fondamentale contributo dedicato al significato di "lirica",¹⁰ trattatisti e commentatori definiscono il canone sulla base della *varietas metrorum*,¹¹ quasi a distinguere una poesia che può far uso di forme variabili, da una poesia fatta per informare, costruita su sistemi versificatori o "strofici" di tipo narrativo e spesso modulari, soprattutto in ambito più popolare.¹² Se, infatti, la lirica già per altezza stilistica tende a subire l'influenza dei grandi canoni della poesia classica o medievale,

⁸ Lo ricordano, in un ricco articolo dedicato alle forme della ballata nei testi arsnovistici, A. CALVIA, M. S. LANNUTTI, *Mono- e pluristrofismo delle ballate italiane intonate. Stil novo, Ars nova e tradizione manoscritta*, in *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, a cura di C. Chaillou-Amadiéu, O. Floquet, M. Grimaldi, Garnier, Paris 2019, pp. 189-214.

⁹ Sul codice Rossi nella sua attuale conformazione, prezioso contenitore di prime testimonianze arsnoviste, almeno da Maestro Piero (*ante* 1350), vd. *Il Codice Rossi 215. Biblioteca Apostolica Vaticana, con i frammenti della Fondazione Opera Pia don G. Greggiati di Ostiglia*, a cura di N. Pirrotta, LIM, Lucca 1992, e *Il Codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, a cura di T. Sucato, ETS, Pisa 2003.

¹⁰ S. CERULLO, *Lirica e non-lirica nella poesia dei trovatori: intersezioni generiche e metrico-formali tra "salut" e "canso"*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, interpretazioni, tradizioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di F. Brugnolo, F. Gambino, Unipress, Padova 2009, I, pp. 155-74; M. GRIMALDI, *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, in «Carte Romanze», II, 1, 2014, pp. 151-210.

¹¹ Tra i molti testi presi in esame da M. GRIMALDI, *Petrarca, il «vario stile»* cit., pp. 165-75, si menzionano qui l'*Esposizione* di Nicholas Trevet sull'*Hercules furens* di Seneca: «Scribit enim Seneca tragedias variatis metris, quod est proprium poetarum lyricorum» (cfr. NICHOLAS TRIVET, *Expositio Hercules Furentis*, edidit V. Ussani, Romae, in aedibus Athenae, 1969, I 2); il *De versibus faciendis* attribuito a un certo *magister* Tebaldo, senese: «Lyrica carmina dicuntur quae ex multa varietate metrorum constant» (cfr. G. MARI, *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale*, in «Studi di Filologia Romanza», VIII, 1901, pp. 35-88: 43-4 n. 4); le *Esposizioni* sulla *Commedia* di Guido da Pisa: «Et dicuntur lirici *apoteu* *lirin* greco [da Isidoro di Siviglia], id est a varietate carminum; unde et lira dicta que habet varias cordas» (GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super «Comediam» Dantis*, a cura di M. Rinaldi, Salerno Editrice, Roma, 2013, I, p. 243).

¹² Per la "definizione" petrarchesca di lirica, a partire dal connubio tra «la varietà metrica e la varietà dei sentimenti [che] tendono a sovrapporsi nella definizione moderna del genere lirico» cfr. M. GRIMALDI, *Petrarca e il «vario stile»* cit., pp. 188-197 (la citazione è tratta da p. 197).

la poesia narrativa ha una vocazione “disseminativa”, al di là della del grado di tragicità dell’argomento: cronache, vite di uomini illustri, agiografie o racconti esemplari resi nella forma di racconto decantato, così come Nicholas Trevet ricorda nel commento al seneciano *Hercules furens*: «Comedi sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestis cantabant atque stupra virginum, et amores meretricum in suis fabulis exprimebant».¹³ L’azione di eseguire gesta, *magnalia*, è descritta anche da Alberico da Rosciate, nel prologo al primo canto dell’*Inferno*, nella definizione di «commedia»:

Unde postea apparuerunt comedi, idest “socii”, qui pariter recitabant comedias, idest magnalia que occurrebant, unus cantando, alter succinendo et respondendo [...]. Et isti comedi adhuc sunt in usu nostro et apparent maxime in partibus Lombardie aliqui cantatores, qui magnorum dominorum in rithimis cantant gesta, unus proponendo, alius respondendo.¹⁴

«Comedi», o *comici*, «tragedi» e «satiri» seguono categorie già ben diffuse nei commenti danteschi antichi.¹⁵ In questo frangente si aggiungono però dettagli esecutivi: questi *cantatores* eseguono *gesta* (definite sotto iperonimo “commedie”, perché di argomento pertinente alla testualità comica) a cori alterni, secondo un uso ben diffuso nel mondo medievale. Non sono note le forme di queste *pièces* – ammesso che di testi scritti si tratti –, ma possiamo ipotizzare fossero narrazioni in ottava rima o in forma di capitolo ternario, su moduli ritmici ricorrenti che rendessero più agile l’esecuzione decantata.

Per il primo Trecento, almeno fino alla metà del secolo, le indicazioni sporadiche (e tutto sommato generiche) di pratica eseguita sono preziosissime: per l’area italiana poche testimonianze certe ci giungono, soprattutto per la lirica, al di fuori dei pochi trattati pervenuti. Se per la musica sono precipui capisaldi i trattati di Marchetto da Padova, il padre dell’*Ars nova* italiana, per la poesia è indiscusso il primato del *De vulgari eloquentia*, seguito dai *Documenta amoris*, dalla *Summa artis rithimici*

¹³ E. FRANCESCHINI, *Glosse e commenti medievali a Seneca tragico*, in *Studi e note di filologia latina medievale*, Vita e Pensiero, Milano 1938, pp. 34-35.

¹⁴ Per il testo, in attesa dell’edizione (in corso di pubblicazione per le cure dell’autore e dello scrivente) cfr. M. PETOLETTI, «*Ad utilitatem volentium studere in ipsa Comedia*»: il commento dantesco di Alberico da Rosciate, in «*Italia Medioevale e Umanistica*», xxxviii, 1995, pp. 139-216: 171; per le fonti cfr. anche T. PERSICO, *Alberico da Rosciate e il ‘genus comoediarum’*, in «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*», CXCvii, 2020, pp. 439-451.

¹⁵ Oltre al già citato commento di Guido da Pisa, cfr. l’adespoto *Prolago sopra la prima cantica della Comedia di Dante Alighieri cittadino fiorentino* studiato in F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il “Codex altonensis”*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni, il Mulino, Bologna 2017, pp. 81-93.

vulgaris dictaminis e dall'adespoto *Capitulum de vocibus applicatis verbis*.¹⁶ Non pervengono tuttavia, al di fuori delle «tracce di una tradizione sommersa»,¹⁷ testi italiani con notazione precedenti alla generazione di Maestro Piero.¹⁸

Lo stesso vale, purtroppo, per la maggior parte della produzione musicale a cavallo tra i secoli XIV e XV non raccolta in silloge: della gran parte delle melodie, probabilmente trasmesse su fogli extravaganti destinati all'uso performativo immediato di *jongleur* o comunque di uomini di corte, pervengono solo indizi letterari o stilistico-formali insiti nei testi che ne erano originariamente destinatari. Ne è prova, tra i grandi del "canone", il caso di Francesco Petrarca: a fronte della continua collaborazione del poeta con almeno tre musicisti (Floriano da Rimini, Confortino e Tommaso Bombasi), provata da alcune epistole e dalle postille sui codici del *Canzoniere*, giunge solo un numero estremamente esiguo di melodie tre-quattrocentesche.¹⁹ Di queste, vanta una fortunata tradizione solo *Rvf*, 52, *Non al suo amante più Diana piacque*, musicato da Jacopo da Bologna e trasmesso da ben cinque testimoni notati (i fiorentini Mediceo Palatino 87 e Panciatichiano 26, i parigini Fonds. It. 568 e Nouv. Acq. Fr. 6771, e l'intavolatura copiata nel codice di Faenza 117),²⁰ seguono *Rvf*, 366, *Vergine madre che di sol vestita*, con la melodia a tre voci di Guillaume Dufay, tra-

¹⁶ L'*excerptum* di trattato, edito più recentemente in T. BURKARD, 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*, in «Acta Musicologica», LXXIV, 1, 2002, pp. 1-34, dovrebbe essere datato agli anni immediatamente seguenti alla *Summa* di Antonio da Tempo, come suggerisce E. ABRAMOV-VAN RJIJK, *Evidence for a revised dating of the anonymous fourteenth-century Italian treatise "Capitulum de vocibus applicatis verbis"*, in «Plainsong and Medieval Music», XVI, 2007, pp. 19-30.

¹⁷ Mi riferisco soprattutto al frammento piacentino ritrovato da Claudio Vela (Piacenza, Archivio Capitolare di Sant'Antonio, Cass. C. 49, fr. 10) e alla carta ravennate (Ravenna, Archivio Storico Arcivescovile, 15118 ter), discussi in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M.S. Lannutti, M. Locanto, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005.

¹⁸ Maestro Piero è ricordato da Giovanni Quirini. Sulla datazione dei suoi lavori cfr. K. VON FISCHER, *Portraits von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser Handschrift des 14. Jahrhunderts*, in «Musica Disciplina», XXVII, 1973, pp. 61-4.

¹⁹ Tommaso Bombasi è ricordato nella *Senile* IV 3, nella rubrica del ms. Vaticano Latino 3196, c. 4r e nel celebre testamento del 1370 (ed. in FRANCESCO PETRARCA, *Opere latine*, II, a cura di A. Bufano, Einaudi, Torino 1975, pp. 1352-53); Floriano da Rimini *musicus*, conosciuto negli anni Avignonesi, è menzionato nelle *Epystole*, III 15 e 16; il nome di Confortino ricorre sia nelle postille al già citato Codice degli abbozzi (c. 14v) sia nelle postille del Codice Casanatense 924, relativamente alle ballate E5, E8, E9. Sui musicisti del Petrarca rinvio a S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, in *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Arezzo, 18-20 marzo 2004), a cura di A. Chegai e C. Luzzi, LIM, Lucca 2005, pp. 3-41; C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, «*Leutum meum bonum*»: i silenzi di P. sulla musica, in «Quaderns d'Italià», XI, 2006, pp. 329-358, ma sul Bombasi leggasi G. FRASSO, *Una scheda per Tommaso Bambasi*, in «Studi Petrarqueschi», XII, 2004, pp. 183-191.

²⁰ Rinvio sinteticamente, per *Rvf*, 52, a M. GOZZI, *Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco 'Non al so amante' intonato da Jacopo da Bologna*, in «Polifonie», IV, 3, 2004, pp. 165-195.

smessa tre codici (i bolognesi Biblioteca Universitaria 2216 e Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 15, con l'aggiunta dell'oxoniense Canon. Misc. 213), *Rvf*, 134, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, con melodia adespota trascritta dal solo codice parigino Fonds Franç., 15123, e l'*Epistula metrica Ad Italiam* musicata da Lodovico da Rimini trasmessa dal solo codice di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, 1374. Non perviene alcuna testimonianza delle melodie composte dagli amici di Petrarca che vissero nella generazione di Maestro Piero,²¹ nello stesso modo in cui non abbiamo notizie in merito alle melodie dei musicisti a cui Dante certamente inviò alcuni suoi versi (si pensi alla stanza *Lo meo servente core*, inviata a Lippo musicus con il sonetto doppio *Se Lippo amico sè tu che mi leggi*, *Rime* xlviii [31]).²²

Considerate le tracce di una tale e sì vasta tradizione esecutiva sommersa, sarà necessario raccogliere tutte le prove possibili e tecniche (in questa sede, per necessità di *brevitas* non letterarie) di "musicalità", tenendo in stretta considerazione da un lato il lessico della poesia, soprattutto quando sia storicamente e certamente legato a qualche forma di attualizzazione del testo, dall'altro le forme della versificazione che possano testimoniare prassi d'esecuzione e, al contempo, suggerire come i versi potessero essere "metricamente percepiti" nella pratica cantata. Nel rispetto, cioè, della «filosofia metrica di ogni editore»,²³ dei criteri di restituzione richiesti dal caso specifico e dell'equilibrio tra leggibilità attuale e conservazione dei tratti peculiari dei testi o delle tradizioni studiate, un'indagine filologica del dato esecutivo può far luce sulle caratteristiche del verso in prospettiva normativa (considerati quindi il «modello di produzione» e le regole condivise, per «coscienza metrica» da ciascun autore), nella sua realizzazione concreta e nella sua attualizzazione ritmico-musicale.²⁴

²¹ Cfr. N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, p. 49.

²² Il fatto che il poeta collaborasse con alcuni musicisti, Casella, Lippo e Scochetto, è confermato sia da indizi letterari, sia dal *Trattatello* boccacciano, per cui cfr. M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto)* in *Niccolò de' Rossi*, in «Studi Danteschi», XLVIII, 1971, pp. 153-6, Guglielmo Gorni, *Lippo amico*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Olschki, Firenze 1981, pp. 71-98, e I. MAFFIA SCARIATI, «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi»: su un'intricata questione attributiva, in «Studi e problemi di critica testuale», LXIV, 2002, pp. 5-61. Per lo *status quaestionis*, rinvio al mio «Una vesta c'altrui fu data: imitazione metrica e architestualità in una giovanile ballata dantesca. Con un'introduzione su 'contrafacta' e 'cantasi come'», in «Rivista di Studi Danteschi», XVII, 2, 2017, pp. 317-51.

²³ Mutuo la definizione da C. DI GIROLAMO, *Gli endecasillabi dei Siciliani*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», XXIV, 2013, pp. 289-312: 296.

²⁴ Cito qui P. G. BELTRAMI, *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in «Metrica», IV, 1976, pp. 67-107, poi in *L'esperienza del vero. Scritti di metrica italiana*, il Mulino, Bologna, 2015, pp. 117-61: 122.

2. *Versi da cantare e versi da decantare*

Il più importante tra i vocaboli che suggeriscono l’esecuzione, considerate anche le molteplici sfumature semantiche legate in qualche modo al concetto medievale di *varietas* formale, è *canto*, *chant* in provenzale, «il prodotto nel quale la componente melodica determina e informa la *varietas* dell’impianto strofico». ²⁵ Tra i significati messi in luce da Cerullo nella rispettiva voce del *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, ²⁶ il lemma indica la melodia, l’emissione di un suono naturale o umano (tramite la voce o indirettamente tramite uno strumento) o comunque il prodotto della tecnica canora. D’altro canto, se ne registra un valore prossimo al latino *modulus*, riferito quindi a una particolare conformazione ritmica o versificatoria e, per estensione, all’atto di comporre poesia, come segnalava Dante, predisposta «ad quamdam odam recipiendam» (*D.v.e.*, II 9 4), a ricevere una possibile melodia. Queste due ampie sfere semantiche richiamano, in realtà, i concetti di *actio* e *passio* definiti nel *De vulgari eloquentia* per la canzone, intesa sia come genere poetico specifico, sia come più ampia famiglia di testi lirici costruiti secondo norma e in volgare: il ‘canto’ inteso in forma attiva, cioè il *trobar*, dalla prospettiva del poeta, è la struttura armonica della versificazione, mentre con senso passivo rinvia alla ricezione cantata, all’attualizzazione del testo in versi nel canto dell’esecutore. ²⁷

La discussione su *actio* e *passio*, che appare come una sorta di “contorsione” del senso grammaticale della diatesi verbale, ²⁸ è nel trattato dantesco interamente letta dalla prospettiva del poeta che compone e del musicista che esegue, senza considerare la presenza di una figura (non sempre e necessariamente corrispondente con l’esecutore) che componga la melodia, soprattutto quando gli autori godano di particolare prestigio. Questo, almeno, è ciò che suggeriscono da un lato i dati storici che testimoniano la collaborazione tra poeti e musicisti, e dall’altro le poche melodie trecentesche su testi di autori noti, *in primis* Dante e Petrarca, talvolta corredate di laude *cantasi come*: ²⁹ si tratta di testi ricchissimi, costruiti meticolosamente secondo

²⁵ S. CERULLO, *Lirica e non-lirica* cit., p. 155.

²⁶ S. CERULLO, *Canto*, in *Scelta di voci del ‘Tesoro della Lingua Italiana delle Origini’ (ventiduesima serie)*, in «Bollettino dell’Opera del Vocabolario Italiano», XXIV, 2019, pp. 23-56: 25-44.

²⁷ *Cantus* è per Dante, in senso attivo, la struttura proporzionale della poesia («cantus divisio» in *D.v.e.*, II 10 2 e «numero alla nota [...] necessario» in *Conv.*, II 11 3) predisposta all’intonazione musicale. Su *trobar* e *chantar* nelle *vidas* galloromanze duecentesche (una distinzione di massima, non priva però di ambiguità), cfr. Lannutti, «Ars», «Scientia» cit., pp. 4-23.

²⁸ Cfr. il commento relativo in DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in *Opere*, I. *Vita nova*, *Rime*, *De vulgari eloquentia*, Mondadori, Milano 2011, pp. 1474-76.

²⁹ Di Dante perviene una sola lauda *cantasi come* costruita per recuperare la melodia della ballata *’mi sono pargoletta bella e nova*, un interessante e unico caso di imitazione metrico-musicale che prova la buona diffusione di melodie su alcune delle rime del poeta (il testo, trasmesso dal solo codice

i migliori dettami della stilistica e della retorica musicale del periodo, per i quali è impossibile immaginare una tradizione parallela orale con margini improvvisativi, se non, eventualmente, in contesti informali.

Come per il termine *cantio*, «tragica coniugatio stantiarum» e più elevato sistema metrico in cui si realizza il principio lirico del *cantus*, esiste una riduzione stilistica, la *cantilena* – che non è escluso sia da identificare con una forma mediana tra ballata e canzone (quindi con *refrain*) simile alle strutture di canzonetta che saranno ben note, a fine Trecento, al Giustinian –,³⁰ così al rispettivo verbo *cantare* (o *cannere*), inteso nuovamente in senso attivo o passivo come istanza compositiva dei versi o come loro attualizzazione musicale, corrisponde, per diminuzione, *decantare*, cioè “cantilenare”. Si tratta di un lemma riferito al canto devozionale di cui si ha un’unica occorrenza volgare nei testi del *TLIO*,³¹ a cui si aggiunge almeno la menzione cavalciana segnalata nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*,³² ma discretamente diffuso in testi latini prevalente di carattere storico, soprattutto in contesti d’esecuzione.

In un recente volume dedicato proprio all’indagine sulle figure e sulle prassi di canto popolare (ma non solo) tra tardo Medioevo ed età moderna, Blake Wilson ha messo in luce la duplice competenza dei *cantores*, qui con il significato più specifico di ‘canterini’, nel ‘decantare’ o nel ‘recitare testi’.³³ Se ne trova traccia, ad esempio, in Poggio Bracciolini, nelle *Facezie*: «Hic persimilis est viro Mediolanensi, qui, die festo, cum audisset unum e grege cantorum (qui gesta heroum ad plebem decantant) recitantem mortem Rolandi»,³⁴ ma anche nel commento di Filippo Villani al primo canto dell’*Inferno*, nel ricordo dell’esecuzione di cantari – non è dato sapere se essi siano novellistici o devozionali – in «area Sancti Martini» a Firenze, nella zona di Orsanmichele, dove, scrive il commentatore, «nostris temporibus videmus puellas inhonesta et turpia decantare»,³⁵ nonché nel più tardo *De fortitudine domestica* di

Riccardiano 2871, è pubblicato in *Appunti sulla fortuna di ‘T’ mi son pargoletta bella e nova’ nelle laude del ms. Riccardiano 2871*, in «Critica del testo», XXIII, 2, 2020, pp. 37-60).

³⁰ Cfr. F. CARAPEZZA, *Un ‘genere’ cantato della Scuola poetica siciliana?*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II, 2, 1999, pp. 321-54: 330-1.

³¹ SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale*, a cura di F. Dalla Riva, Olschki, Firenze 1982, p. 138: «per l’astinensia del mondo possa al mio Fattore gloria decantare».

³² DOMENICO CAVALCA, *Frutti di Lingua*, Roma 1754, p. 97: «e così potremo ricordare molti altri salmi, [...] li quali tutti incominciavano da questo vocabolo: lodate o decantate», citato in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, IV, dir. G. Bàrberi Squarotti, UTET, Torino 1966, p. 69.

³³ B. WILSON, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy. Memory, Performance, and Oral Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 29-176.

³⁴ POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, a cura di M. Ciccuto, Rizzoli, Milano 1994, pp. 200-2.

³⁵ FILIPPO VILLANI, *Expositio seu Comentum super Dantis Allegherii*, a cura di S. Bellomo, Le Lettere, Firenze 1989, p. 148.

Giovanni Pontano, in cui Niccolò cieco d'Arezzo è ricordato come esecutore («e suggestu decantaret», quindi da un soppalco o da una panca) di «sacras historias aut annales».³⁶

Nei testi mediolatini, *decantare* è generalmente riferito alla recitazione cantilenata dei salmi, secondo i toni predisposti al loro canto. Il *Glossarium* di Du Cange ne offre tre esempi, dall'epistola *Ad Guidonem Abbatem de Tribus Fontibus* di san Bernardo («pro poenitentia tibi iniungimus septem Psalmos poenitentiales quotidie usque ad Pascha, septies prosternendo te, decantare»), dalla *Vita Dominici Loricati* di Pier Damiani («centum annorum poenitentiam peregrisse, qui Psalterium cum disciplina decantat») e dalla *Visio Wettini* di Heito di Reichenau («coeperunt praedicti fratres tam septem poenitentiae psalmos, [...] qui sibi ad memoriam occurrerant, pro eo decantare»)³⁷ Nelle *Derivationes* uguccioniane, tra i composti di *cano* con preposizione, si ritrova il significato di «valde cantare», cioè "cantare sonoramente". Nella trattatistica musicale in lingua latina del Medioevo, almeno tra i secoli XII e XV, *decantare* è a talvolta sinonimo di *canere*, sia nel caso di musica mensurale,³⁸ sia in contesti devozionali (riferito a salmi o antifone),³⁹ o è usato per indicare l'esecuzione di un testo a una distanza intervallare specifica rispetto a una seconda voce, richiamando il senso di *discantare*, altro derivato di *cano*.⁴⁰

Al di fuori della pura teoria musicale e delle sue implicazioni, interessante occorrenza è quella già discussa in sede dell'edizione dei *Cantari* di Cristofano Guidini sulla *Legenda aurea*,⁴¹ una silloge – unica nel suo genere e per estensione – che il biografo di santa Caterina da Siena, Tommaso Caffarini, scrisse esser decantata da

³⁶ Cfr. a tal proposito P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pacini, Pisa 1993, p. 113.

³⁷ I testi sono citati in C. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, L. Favre, Niort 1883-1887, III, col. 18b.

³⁸ JOHANNES DE MURIS, *De practica musica, seu de mensurabili*, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, curante M. Gerbert, Typis San-Blasianis, St. Blaise 1784; rist. Olms, Hildesheim 1963: «Et ex perfectis de perfecto, et imperfectis de imperfecto, sicut convenit, decantatur». Si fornisce qui solo un'approssimazione rappresentativa dei significati che emergono dallo studio del *Thesaurus Musicarum Latinarum*, consultabile all'indirizzo: <https://chmtl.indiana.edu/thesauri/tml/>.

³⁹ Cfr. ad esempio MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium-Pomerium*, a cura di M. Della Sciucca, T. Sucato, C. Vivarelli, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007: «hanc concentus Angelorum, Archangelorum, Sanctorumque omnium ante conspectum Dei Sanctus sanctus sanctus dicentes, sine fine decantant».

⁴⁰ Ad esempio in JACOBI LEODIENSIS, *Speculum musicae*, a cura di R. Bragard, in *Corpus scriptorum de musica*, III/IV, American Institute of Musicology, Rome 1965: «in discantu non erant nisi duo cantus ut ille qui tenor dicitur et alius qui supra tenorem decantatur, qui vocatur discantus» e poi «diatesaron actualiter sub vel supra diapente decantetur».

⁴¹ CRISTOFANO GUIDINI, *Cantari sulla «Legenda aurea» e altri (Rieti, Bibl. Paroniana, ms. I.2.45)*, a cura di A. Cicchella, T. Persico, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022.

una confraternita laicale nel duomo di Siena, dopo la compieta: «de sero post completorium in maiori ecclesia de Senis per laycos decantanda».⁴² L'indicazione è particolarmente preziosa, perché tra le poche così dettagliate a confermare l'esecuzione canterina indagata da Wilson.

Di altri dettagli di prassi decantata abbiamo poi traccia letteraria nel *Trecento-novelle* di Franco Sacchetti, lungo la celeberrima narrazione che vede protagonisti Dante e il fabbro: quest'ultimo, battendo il ferro sull'incudine, «cantava il Dante come si canta uno cantare, e tramestava i versi suoi, smozicando e appiccando, che pareva a Dante ricever di quello grandissima ingiuria».⁴³ Il buon artigiano si atteggiava con i versi della *Commedia* com'era solito approcciarsi ai versi di cantari in ottava rima, cioè adattando non i moduli melodici al testo, ma, al contrario, agendo sui versi affinché fossero più facilmente eseguibili, 'smozicando' e 'appiccando' sillabe, erodendo qualche verso, scorciandolo, e soprattutto unendo tra loro le parole, come se si applicassero moduli estemporaneamente riadattati confacenti allo stile popolare canterino, ma del tutto contrari alla *varietas* tragica, come accadrà più ampiamente quasi due secoli più tardi, con la diffusione di più o meno popolari *Arie da cantar ottave*, destinate a rivestire anche stanze dei più noti cicli cavallereschi del Rinascimento.⁴⁴

Decantare, quindi, differisce da *cantare* per le modalità entro le quali si realizza l'attualizzazione del testo: se per la lirica, con la sua varietà delle forme, è possibile un'intonazione scritta, elaborata per adattarsi ai versi della poesia (a diversi livelli, a seconda degli stili e della destinazione), per la narrativa tre-quattrocentesca è sufficiente una melodia 'cantilenata' su moduli predefiniti che non necessita, se non in rari e comunque più tardi casi, di formalizzazione scritta.

⁴² THOMAS ANTONII DE SENIS CAFFARINI, *Libellus de supplemento legende prolixae virginis beate Catherine de Senis*, primum ediderunt I. Cavallini et I. Foralosso, Edizioni Cateriniane, Roma 1974, pp. 394-395, ricordato anche da E. DUPRÉ THESEIDER, *Il problema critico delle Lettere di santa Caterina da Siena*, in «Buletto dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», XLIX, 1933, pp. 117-278: 131.

⁴³ FRANCO SACCHETTI, *Le trecento novelle*, a cura di M. Zaccarello, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014, p. 260 (nel ms. Oxford, Wadham College Library, A.21.24, olim M.39 si legge, invece di «canta uno cantare» ma sempre con riferimento spiccatamente musicale, «canta una cantata»). Lo stesso Sacchetti poeta fornisce inoltre preziose testimonianze autografe, con le sue rubriche, sul rapporto tra testo e musica (cfr. A. CALVIA, M. S. LANNUTTI, *Mono- e pluristrofismo* cit., pp. 190-2).

⁴⁴ Cfr. tra l'ampia bibliografia, L. DEGL'INNOCENTI, *I cantari in ottava rima tra Medio Evo e primo Rinascimento: i cantimpanca e la piazza*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di M. Agamennone, LIM, Lucca 2017, pp. 3-24; M. AGAMENNONE, *Cantar l'Ottava*, in *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*, a cura di G. Kezich, Bulzoni, Roma 1986, pp. 171-218, e L. F. Tagliavini, *Metrica e ritmica nei 'Modi di cantare ottave'*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Antenore, Padova 1988, pp. 239-267. Per una sintesi cfr. N. STAITI, *Toccata, variazione, aria, concerto. Per una riflessione su tradizione orale e scritta della musica, tra etnologia e storia*, in «Archivio Antropologico Mediterraneo», XVIII, 2, 2015, pp. 113-38.

3. *Aspetti formali*

La prospettiva di due diversi modi di eseguire la poesia, a seconda che sia narrativa o lirica, in forma cantata o decantata, rende solo apparentemente più semplice il tentativo di operare una prima sistematizzazione tra i principali fenomeni metrici, spesso apparentemente anomali, che celano tracce d'esecuzione. Tali casi, da distinguere con prudenza da guasti di copia ed errori d'autore o di altra natura, contribuiscono non solo a restituire le fattezze originarie del verso, ma anche la sua forma percepita nell'atto di attualizzarne il testo, nel momento della sua esecuzione.

In alcuni àmbiti, infatti, non sempre la norma (che Beltrami aveva proficuamente definito come «modello di produzione») corrisponde con la «realizzazione» scritta e poi con la «esecuzione»:⁴⁵ i tre piani entro cui si concretizza il rapporto tra lo schema metrico atteso e la sua forma effettiva non necessariamente devono coincidere. Sia dal punto di vista versificatorio, sia dal punto di vista strofico, alcune deviazioni apparenti dalla norma dipendono proprio dalla *performance*. A seconda della loro più o meno spiccata "musicabilità" (se così si può dire), alcuni testi possono quindi presentare già nella fase di «realizzazione» poetica alcuni caratteri tipici dell'esecuzione che all'occhio di un lettore abituato alla versificazione regolare destinata allo studio o alla lettura individuale appaiono, a ragione, anomali.

Un repertorio particolarmente segnato da questo tipo di fenomeni è quello popolare legato alla devozione: cantari, laude e capitoli ternari presentano spesso casi di apparenti anomalie – ove non riportino testi effettivamente malmessi o dalla fattura trascurata –, il cui studio risulta ancora più interessante quando siano ben rifiniti, quando siano legati in qualche modo a componimenti del canone letterario e nel caso in cui direttamente o indirettamente siano conservati codici latori delle rispettive melodie. Quest'ultimo frangente è, per il repertorio devozionale due-trecentesco, verificabile solo quando le laude siano provviste di intonazione *cantasi come o a modo proprio*. A differenza della lirica che potremmo definire "canonica" – cioè di autorevole paternità e di rilievo storico, stilistico e letterario, in cui tradizionalmente la norma metrica, il «modello di produzione», è considerato pari alla sua «realizzazione» da parte del poeta –,⁴⁶ nella poesia di taglio più popolare, comunque di carattere lirico (composta ad esempio in forma di ballata o di madrigale), è più facile

⁴⁵ Le citazioni sono tratte da P. G. BELTRAMI, *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in «Metrica», IV, 1976, pp. 67-107, poi in ID., *L'esperienza del vero. Scritti di metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2015, pp. 117-61: 121-2.

⁴⁶ Riprendo qui le diciture adottate da P. G. BELTRAMI, *Cesura epica* cit., pp. 121-2.

intravedere una serie possibile di apparenti deviazioni dalla norma, talvolta attribuibili direttamente all'autore, che dipendono proprio dalla destinazione eseguita del testo.

Quando un verso non rientri nella corretta *mensura* nemmeno facendo ricorso a possibili sinalefi/sineresi, a dialefi/dieresi d'eccezione e a sinalefi intersversali regressive, è presumibile che esso presenti o un'ipermetria effettiva, o un caso di anomalia apparente (o «ipermetria grafica»,⁴⁷ fatta sempre salva la possibilità d'errore, sempre e comunque da emendare, qualora non sia d'autore). Affinché si tratti di un verso solo apparentemente anisosillabico la porzione sovrabbondante dovrebbe poter essere giustificata, per posizione e per caratteristiche fonetiche, alla luce della sua attualizzazione nella pratica eseguita. Si tratta mediamente di singole vocali atone a fine parola o di sillabe sovrannumerarie localizzate, per l'endecasillabo, in sede di cesura che appaiono eccedenti a una lettura "visiva", benché non devianti dalla norma nell'atto della prassi cantata o decantata.

Per quanto riguarda il primo caso, il vocalismo "virtuale" prevede che atone finali diverse da *-a* e *-u*, quando precedute da liquida o nasale e sebbene rappresentate nei codici in *scriptio plena*, siano da considerare alla stregua di vocali apocopabili: al di là della conservazione o meno di tali tratti in sede ecdotica, essi non hanno rilevanza alcuna ai fini del computo sillabico. Il fenomeno, descritto da Avalle nell'introduzione alle *CLPIO* e non poco dibattuto,⁴⁸ ha poi acquisito confini più netti nei riscontri di Lannutti sulle laude cortonesi:⁴⁹ qui il notatore dimostra infatti di interpretare il vocalismo virtuale o l'eventuale contiguità di vocali in sineresi o sinalefe procedendo con un ampliamento della melodia. Le atone virtuali in soprannumero, seppur eseguite, non inficerebbero dunque la percezione complessiva del verso

⁴⁷ F. PELLEGRINI, recensione a P. E. Guarnerio, *Manuale di versificazione italiana*, Vallardi, Milano 1893, in «Giornale storico della Letteratura italiana», XXIII, 1894, pp. 275-7: 277.

⁴⁸ D'A. S. AVALLE, *L'anisosillabismo reale e/o virtuale: poesia e musica e il trattamento delle sillabe atone*, in *Introduzione*, in *Concordanze della lingua poetica delle Origini (CLPIO)*, pp. XXIII-CCLXX: LXXXVII-LXXXIX, poi in ID., *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a cura di M. S. Lannutti, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017, pp. 231-8. Molti studiosi hanno osservato come la conservazione di tali vocali virtuali renda eccessivamente instabile il verso, tra cui cfr. A. MENICHETTI, A. RONCAGLIA, *Le «Concordanze della lingua poetica italiana delle origini» di d'Arco Silvio Avalle*, Accademia della Crusca, Firenze 1995, pp. 35-37; A. MENICHETTI, *All'intersezione di metrica e ecdotica*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno (Roma, 25-27 maggio 1995), CISAM, Spoleto 1999, pp. 185-92; benché focalizzato su Dante, A. SOLDANI, M. PRALORAN, *La metrica di Dante tra le «Rime» e la «Commedia»*, in *Le rime di Dante*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008), a cura di C. Berra e P. Borsa, Cisalpino, Milano pp. 411-46.

⁴⁹ M. S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, in «Studi Medievali», XXXV, 1994, pp. 1-66. Lannutti se ne occupa poi anche in *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, in «Stilistica e metrica italiana», IX, 2009, pp. 21-53.

(esattamente come le semivocali "d'appoggio" adottate nel canto)⁵⁰ nel complesso processo cognitivo dell'esecuzione.

Caso del tutto particolare di vocalismo virtuale è quello che riguarda finali atone apparentemente in soprannumero in sede di rima interna. Menichetti, in un saggio dedicato a ribadire il carattere istituzionale dell'isosillabismo nella poesia illustre italiana antica, menziona a tal proposito il primo verso della sirma del sonetto *Chi vuole aver gioiosa vita intera* dell'Amico di Dante: «Non tegno amore – già quel che fina male»⁵¹ che secondo la prospettiva di Avalle sarebbe da mantenere con «amore» in *scriptio plena*, considerato il fatto che si tratta di vocale atona virtuale per di più in rima interna con la terminazione del verso precedente («che d'esso non sia nato bon sapore»)⁵². La questione, soprattutto considerata la possibilità che la rima al mezzo potesse in queste occasioni essere destinata "all'occhio" più che "all'orecchio", è discussa fin dai tempi di Giovan Giorgio Trissino,⁵³ ma può ampliarsi anche ad eccedenze in cesura sciolte da rima interna. Di Girolamo pone, tra i molti casi, l'esempio del primo verso della quinta stanza della canzone di Giacomo da Lentini, *Prima non mi val merzé né ben servire*, «Vivente donna non credo che partire», con riduzione di *credo* > *creo* per rispettare la misura, benché la lezione bisillabica, più economica almeno dal punto di vista linguistico, sia trasmessa da entrambi i codici latori del testo: «Vivente donna non credo di partire» è solo apparentemente irregolare, se si considera infatti il primo emistichio eccedente in cesura.⁵⁴

Molti casi simili si ritrovano anche in altri autori – vd. il caso delle rime di Cione Baglioni – e in altri repertori, soprattutto se con destinazione narrativa o comunque popolare, in particolare laude (in forma lirica), cantari, poemetti e capitoli ternari. Particolarmente interessanti sono le occorrenze del fenomeno nei pochi frangenti in cui si abbia traccia o della melodia o di un procedimento di imitazione metrica. Si

⁵⁰ Cfr. l'esempio proposto da M. S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia* cit., pp. 15-19.

⁵¹ In *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, II, p. 723 *amor* è apocopato.

⁵² A. MENICHETTI, *All'intersezione di metrica e ecdotica*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno (Roma, 25-27 maggio 1995), CISAM, Spoleto 1999, pp. 185-92, poi con il titolo *Metrica e critica del testo*, in *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti, M. Zenari, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 301-8: 303.

⁵³ Riassumono l'intricata vicenda critica A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, pp. 169-72; C. DI GIROLAMO, A. FRATTA, *I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile, per la definizione del canone*. Atti del convegno di Lecce (21-23 aprile 1998), a cura di R. Coluccia, R. Gualdo, Congedo, Galatina 1999, pp. 167-185: 177-81; L. BERARDI, *Ancora sulla cesura epica nella lirica italiana del Duecento: il caso di ser Cione Baglioni*, in «Medioevo Letterario d'Italia», XI, 2014, pp. 9-36: 10-2.

⁵⁴ C. DI GIROLAMO, *Introduzione*, in *I poeti della Scuola siciliana*, vol. II. *Poeti alla corte di Federico II*, Mondadori, Milano 2008, pp. LXII-LXIII, ma cfr. anche il saggio in risposta a diverse recensioni (tra cui quelle di Beltrami e di Spagnolo): C. DI GIROLAMO, *Gli endecasillabi dei Siciliani*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XXIV, 2013, pp. 289-312.

veda, a titolo puramente esemplificativo, il caso della canzonetta *O rosa bella, o dolce anima mia* di Leonardo Giustinian e della rispettiva lauda *cantasi come, O sacra stella, Vergin umile e pia*, entrambe con struttura ZZ ABABBZ:⁵⁵

Giustinian, <i>O rosa bella</i>	Lauda <i>cantasi come</i>
O rosa bella, o dolze anima mia, non mi lassar morire, in cortesia.	O sacra stella, Vergin umile e pia, dè, non lassar perir l'anima mia.
Ai, lasso me, dolente, dezo finire per ben servir e lealmente amare. Socorrimi ormai del mio languire, cor del cor mio, non mi lassar penare. O idio d'amore, che pena è quest'amare! Vedi ch'io mor tut'horà per quest'iudea.	Misera mme dolente, sento martire per mal servire e troppo 'l mond'amare. soccorrimi ne' guai, e mio languire, dè priega Dio, che mi vogli'aiutare. O divin fiore, ciascun dee te amare: a tte solo ricorro, Virgo Maria!

Il testo attribuito al veneziano, qui trascritto prestando fede ai codici musicali, presenta apparenti anomalie in cesura (sottolineate) che si ripresentano, almeno in tre casi e nella medesima posizione, anche nella rispettiva adespota lauda. La melodia di Giovanni Ciconia giustifica non solo i casi più indubbi, ma anche l'interpretazione del primo verso, con eccedenza in cesura che facilmente potrebbe risolversi, all'occhio e non all'orecchio, con una sinalefe tra *bella* e il vocativo *o dolze*.⁵⁶

O ro - sa bel - - -
Oi dio d'a - mo - - -
- la, o dol - ce^a - ni - ma mi - a
- re, che pe - na^è que - st'a - ma-re,

Il verso, all'atto dell'esecuzione, doveva apparire suddiviso in questo modo: «O rosa bella, / o dolze anima mia», tanto da motivare l'eccedenza nel primo verso della lauda, di cui si trasmette il solo testo poetico: «O sacra stella, / Vergin umile e pia».

⁵⁵ Per la discussione completa sui testimoni manoscritti e sui testi vd. *Leonardo Giustinian e l'Ars nova del Trecento nelle laude dei codici Chigiano L.VII.266 e Riccardiano 1764*, in «Aevum», xcvi, 2, 2023, pp. 451-470.

⁵⁶ Il testo musicale è pubblicato in *Polyphonic Music of Fourteenth Century*, xxiv. *The Works of Johannes Ciconia*, a cura di M. Bent, A. Hallmark, L'Oiseau-Lyre, Monaco 1985, pp. 144-6.

Lo stesso fenomeno si ripresenta più avanti, nei vv. 3 e 7. Nel codice vaticano Chigiano l.vii.266, a c. 115v, tali eccedenze sono messe in risalto da tratti obliqui che dividono il verso in due emistichi, ulteriore conferma della percezione normativa della versificazione nonostante l'eccedenza apparente in cesura.⁵⁷ Tali segni pare abbiano una funzione non troppo dissimile a quella dei punti di espunzione sottoscritti nel ms. Laurenziano Ashburnhamiano 574 delle *Rime* di Sacchetti, «a indicare che una certa vocale non conta nel computo delle sillabe del verso», probabilmente proprio in vista della destinazione musicale.⁵⁸

Considerate le possibili «filosofie metriche» degli editori, l'approccio a questo tipo di apparenti anomalie prevede da un lato la conservazione delle eccedenze, contrassegnandone o meno l'esistenza con espedienti grafici, o dall'altro la riduzione delle forme in *scriptio plena* con apocopi o elisioni. Nel caso in cui si voglia tener fede ai codici pur segnalando al lettore l'apparente ipermetria, è possibile ricorrere a semplici segni già adottati in alcune edizioni per indicare vocali caduche, tra cui il punto espuntivo sottoscritto, come Contini nelle rime di Bonvesin de la Riva e poi Alberto Chiari nel *Libro delle Rime* di Franco Sacchetti (che mantiene i punti antichi alternandoli però all'uso moderno del corsivo);⁵⁹ altra soluzione è quella di sottolineare le finali eccedenti (come nei sonetti del Burchiello pubblicati da Zaccarello) o, seguendo quanto già parzialmente introdotto da Chiari, di contraddistinguerle con carattere corsivo (come Carrai nei sonetti di Rinuccino da Firenze).⁶⁰

Lo studio della struttura strofica è altrettanto fondamentale, soprattutto nel caso di evidenti deviazioni dalla norma. Per cantari in ottava rima e per altri testi destinati alla devozione popolare è dato per scontato un certo livello di flessibilità: Balduino e De Robertis, nei loro programmatici contributi, avevano intravisto alcune caratteristiche ricorrenti, tra cui, oltre alla versificazione ricca di fenomeni anisillabici anche effettivi, si riconoscono la strutturazione strofica e del verso in moduli che possono ripresentarsi anche spesso in un medesimo testo; rime semplici o

⁵⁷ Non solo questa è la funzione dei tratti grafici adottati da Filippo Benci nella copiatura delle laude raccolte nel codice, come discusso in *Tratti grafici e ipermetrie apparenti nel laudario Chigiano L.VII.266*, in «Medioevo Letterario d'Italia», XIX, 2022, pp. 125-42.

⁵⁸ La citazione è tratta da FRANCO SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di F. Brambilla Ageno, Olschki-University of Western Australia Press, Firenze-Perth 1990, pp. 5-6. Nell'edizione sono tuttavia trascurati molti punti espuntivi, poi ripristinati da Davide Puccini (UTET, Torino 2007, cfr. pp. 39-40 della *Nota al testo*).

⁵⁹ FRANCO SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di A. Chiari, Laterza, Bari 1936.

⁶⁰ Per un riassunto generale sulla questione vd. S. MODENA, *Paragrafematica. Accenti, punti, apostrofi e altri segni diacritici nella storia dell'ecdotica italiana e romanza*, tesi di dottorato (tutor F. Brugnolo), Università di Padova 2009, pp. 169-70. Per i testi: *I sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Commissione per i Testi di lingua, Bologna 2000; *I sonetti di Maestro Rinuccino da Firenze*, a cura di S. Carrai, Accademia della Crusca, Firenze 1981.

imperfette o assonanzate (fatte cioè per l'orecchio e non per l'occhio); formule sintattiche elementari, l'uso di epiteti e di dittologie.⁶¹ Il metodo di restituzione del testo canterino, spesso da considerare come «risultato di una conversione» condizionata dalla sensibilità dell'autore o del trascrittore-redattore,⁶² può generalmente essere esteso anche a buona parte dei repertori popolari in cui l'esecuzione sia parte fondamentale fin dal momento di composizione del testo.

In sede di edizione saranno poi da considerare le anomalie effettive e/o apparenti dell'assetto strofico, spesso suggerite da guasti nello schema rimico, da lacune o difformità varie nello stile. La casistica sarà ben più variabile, perché dipenderà da un complesso ventaglio di scelte scritte, selezioni e rimodulazioni delle stanze, riadattamenti melodici o rimici, anche in rapporto con le peculiarità delle forme musicali e con la ripetitività delle linee melodiche confacenti alla modularità metrico-musicale di piedi, volte, ritornelli, terzetti etc.⁶³

Se per la lirica del Due-Trecento, soprattutto canonica, vale la distinzione dantesca tra *actio* e *passio*, secondo cui un testo in versi viene proporzionalmente predisposto all'intonazione senza che sia necessaria una precisa riflessione sulle peculiarità della melodia, per la poesia destinata fin da subito alla realizzazione eseguita la componente musicale influenza sostanzialmente la fase precipua di elaborazione del testo. L'apparente irregolarità strofica e versificatoria, soprattutto nel caso di vocalismo virtuale ed eccedenze in cesura, appare quindi come fenomeno "endogeno" della poesia prima che della musica, in ambiti in cui la "realizzazione" della norma, la "percezione" del verso e l'esecuzione risultino strettamente interconnesse. Il vero discrimine, pertanto, non pare dipendere tanto dalle pratiche di attualizzazione dei testi – cantata per la lirica, decantata per la poesia narrativa, o letta –, quanto, come s'è detto, dal pubblico e dal contesto di produzione: composizioni illustri o di autori canonici, che vantano una tradizione letteraria scritta molto ampia e codicologicamente autonoma dalla musica, richiederanno una maggior aderenza del testo al modello metrico di riferimento; in repertori più flessibili destinati alla *performance* pubblica o privata (non solo devozionali, per cui cfr. ad esempio i casi illu-

⁶¹ D. DE ROBERTIS, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960)*, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1961, pp. 119-38; A. BALDUINO, *Cantari del Trecento*, Marzorati, Milano 1970, pp. 17-8.

⁶² Traggo la citazione da D. DE ROBERTIS, *Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, in *Cantari, struttura e tradizione. Atti del Convegno Internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981*, Olshki, Firenze 1984, pp. 9-24: 21.

⁶³ Ne fornisce uno studio A. CALVIA, *Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di Nicolò del Preposto*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, a cura di A. Calvia, M. S. Lannutti, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 143-88.

stri delle *Rime* di Franco Sacchetti o delle canzonette di Leonardo Giustinian) potranno essere generalmente conservate le deviazioni dalla norma, sia effettive, sia "virtuali", come prova tangibile della sovrapposizione originaria tra «realizzazione» e percezione della versificazione.⁶⁴

Da questa prospettiva, l'isosillabismo è riconosciuto comunque come «carattere istituzionale della nostra più antica poesia illustre»,⁶⁵ seppur si registrino alcune apparenti deviazioni (che tali sono solo nella forma scritta) quando i testi siano fin dall'origine destinati all'esecuzione. Per far fronte al problema della rappresentabilità o meno, nelle edizioni, di tali apparenti divergenze dalla norma risulta comunque necessario procedere caso per caso e riconoscere, al fianco di una modalità antica e recente di fruire il testo scritto tramite la lettura, anche una possibilità di fruizione "pubblica" che condiziona le forme stesse della poesia premoderna.⁶⁶

Questi appunti di lavoro (che tali resteranno, con il loro statuto di ipotesi, almeno finché non sarà disponibile uno studio più ampio e capillare) possono tuttavia contribuire all'identificazione del problema, senza però risolverlo:⁶⁷ ciascun editore, con sensibilità diverse a seconda dell'approccio, dell'oggetto di studio e dell'obiettivo finale della restituzione testuale, adotterà le soluzioni più consone, pur tenendo conto delle possibilità analitiche e interpretative che la "Filologia dell'esecuzione" può offrire.

⁶⁴ Si veda nuovamente F. ZIMEL, *Forma vs Performance* cit., pp. 5-11.

⁶⁵ A. MENICETTI, *Metrica e critica* cit., p. 304.

⁶⁶ A tal proposito, vd. anche le conclusioni in D. CHECCHI, *Vocali virtuali e ritmo del verso della lirica italiana delle Origini: alcuni sondaggi*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. Albonico, A. Juri, ETS, Pisa 2019, pp. 53-74: 70.

⁶⁷ Cito qui nuovamente C. VELA, *Oltre il Redattore* cit., p. 169.