

La lirica italiana

Un lessico fondamentale (secoli XIII-XIV)

A cura di

Lorenzo Geri, Marco Grimaldi e Nicolò Maldina

Carocci editore  Studi Superiori

1^a edizione, settembre 2021
© copyright 2021 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Edimill, Bologna

Finito di stampare nel settembre 2021
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-290-1124-7

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

	Premessa	13
	di <i>Lorenzo Geri, Marco Grimaldi e Nicolò Maldina</i>	
1.	Amore	15
	di <i>Roberto Rea</i>	
1.1.	L'amore cortese dai trovatori ai Siciliani	15
1.2.	Da Guittone a Guinizelli: palinodia vs sublimazione dell'amore	17
1.3.	Cavalcanti: l'amore come passione della mente	19
1.4.	Dante: l'amore «che non puote venir meno»	21
1.5.	Petrarca: l'amore come «giovenile errore»	23
2.	Città	25
	di <i>Nicolò Maldina</i>	
2.1.	Corte e città nella lirica tardomedievale	25
2.2.	Dalla corte al comune	26
2.3.	Comuni e poesia nel XIII secolo	27
2.4.	Corte e città nei rimatori del Trecento	30
3.	Comico	35
	di <i>Marco Berisso</i>	
3.1.	Che cos'è la letteratura comica nel Medioevo?	35
3.2.	La costituzione del "canone" comico	37

3.3.	Un genere comunale (e municipale)	40
3.4.	Cecco Angiolieri e il comico “oggettivo”	43
4.	Corte di <i>Lorenzo Geri</i>	45
4.1.	La lirica romanza e la corte	45
4.2.	Le corti dell’Italia settentrionale e la Magna Curia	46
4.3.	Dalla Magna Curia ai comuni centro-settentrionali	50
4.4.	Dante e Petrarca	51
5.	Dialogo di <i>Claudio Giunta</i>	55
5.1.	Le rime di corrispondenza	55
5.2.	La dialogicità nella lirica dei primi secoli	57
5.3.	Poesie dialogate nei Siciliani	59
5.4.	Varia dialogicità tra pre-Stilnovo e Stilnovo	61
5.5.	Il discorso diretto e le personificazioni negli Stilnovisti	67
5.6.	La lezione degli Stilnovisti nel Trecento (Boccaccio e Petrarca)	69
6.	Filosofia di <i>Luca Lombardo</i>	73
6.1.	Il nome di filosofia	73
6.2.	Occorrenze poetiche	75
6.3.	La poesia filosofica	81
6.4.	Dante e Petrarca	85
7.	Forme poetiche di <i>Marco Grimaldi</i>	89
7.1.	Lirica e varietà	89
7.2.	Canzone	95
7.3.	Ballata	97

7.4.	Sonetto	98
7.5.	Le altre forme	100
8.	Geografia di <i>Federico Ruggiero</i>	103
8.1.	La prospettiva geografica	103
8.2.	Dalle tracce alla tradizione	104
8.3.	Dalla Magna Curia all'Italia comunale	109
8.4.	Tra Firenze e il Veneto: lo Stilnovo e la poesia comica	112
8.5.	Il policentrismo trecentesco	114
9.	Io di <i>Lorenzo Geri</i>	119
9.1.	Lirica e individuo, lirica e interiorità	119
9.2.	Dai Siciliani a Guittone	120
9.3.	Guinizelli e Cavalcanti	123
9.4.	Dante	126
9.5.	Petrarca	129
10.	Lingua di <i>Irene Iocca</i>	133
10.1.	La formazione del volgare letterario	133
10.2.	Il siciliano letterario	134
10.3.	La lingua della lirica cosiddetta "siculo-toscana"	138
10.4.	La lingua della lirica stilnovista	141
10.5.	La lingua eclettica della lirica trecentesca e quella selettiva di Petrarca	144
11.	Modelli biblici di <i>Nicolò Maldina</i>	149
11.1.	Sacra Scrittura e codice lirico	149
11.2.	Poeti della Scuola siciliana	150

11.3.	Lo Stilnovo e la <i>Vita nova</i>	152
11.4.	Il <i>Canzoniere</i> di Petrarca	158
11.5.	I rimatori del Trecento	161
12.	Modelli latini di <i>Natascia Tonelli</i>	165
12.1.	«Ovidio leggi». Prima dello Stilnovo	165
12.2.	Poesia dello Stilnovo e Dante lirico	168
12.3.	Petrarca: un nuovo rapporto coi classici	171
12.4.	Influenze macrostrutturali	172
13.	Modelli romanzi di <i>Simone Marcenaro</i>	175
13.1.	La diffusione della lirica provenzale	175
13.2.	La Scuola siciliana	176
13.3.	Poesia dell'Italia del Nord, i poeti "siculo-toscani" e Guittone	180
13.4.	I modelli provenzali nella Toscana dopo Guittone	183
14.	Morale di <i>Marialaura Aghelu</i>	185
14.1.	Lirica e morale	185
14.2.	Le origini e il Duecento	186
14.3.	Dante	189
14.4.	Petrarca, Boccaccio e gli altri trecentisti	191
15.	Musica di <i>Maria Sofia Lannutti</i>	201
15.1.	Poesia e musica	201
15.2.	Poesia e musica nell'Italia del Nord: i primi testi lirici in volgare italiano	203

INDICE

15.3.	Il Duecento in Sicilia e in Toscana	205
15.4.	Dallo Stilnovo all'Ars Nova	207
16.	Politica di <i>Enrico Fenzi</i>	213
16.1.	Politica, filosofia, bene comune	213
16.2.	Il comune	218
16.3.	Dante	221
16.4.	Petrarca	224
17.	Realtà di <i>Marco Grimaldi</i>	229
17.1.	La realtà rappresentata	229
17.2.	La realtà della lirica	229
17.3.	L'uomo	232
17.4.	Il mondo	238
18.	Retorica di <i>Veronica Albi</i>	245
18.1.	L'eredità classica	245
18.2.	Dalla Scuola siciliana a Guittone d'Arezzo	247
18.3.	Rustico Filippi e i poeti comico-realistici	251
18.4.	Lo Stilnovo	252
18.5.	Petrarca e Boccaccio	257
19.	Sacro di <i>Matteo Leonardi</i>	261
19.1.	La categoria del sacro nella letteratura bassomedievale	261
19.2.	La nascita di una poesia religiosa in volgare	263
19.3.	Vedere e gustare: il sacro sperimentato	265
19.4.	Le laude francescane: Francesco e Iacopone	266

19.5.	Predicare la contemplazione: le laude domenicane	269
19.6.	Amor sacro e amor profano nel «sacrato poema» di Dante e nelle «rime sparse» di Petrarca	270
20.	Tradizione di <i>Giuseppe Marrani</i>	273
20.1.	La tradizione della poesia lirica delle origini	273
20.2.	Vicissitudini della tradizione di copia	274
20.3.	La storia della tradizione e l'edizione dei testi antichi	281
20.4.	La storia della tradizione e gli studi filologico-letterari	286
	Riferimenti bibliografici	289
	Indice dei manoscritti e delle stampe	317
	Indice dei passi citati	319
	Indice dei luoghi	327
	Indice dei nomi	329
	Gli autori	339

Musica

di *Maria Sofia Lannutti*

15.1

Poesia e musica

La lirica romanza nasce in continuità con l'innodia mediolatina, di cui assume la peculiare simbiosi di poesia e musica, che riguarda i fondamenti strutturali e le modalità di esecuzione. Alcune delle canzoni di Guglielmo IX d'Aquitania, il più antico dei trovatori compresi nel *corpus* a noi noto, sono costruite su schemi metrici propri anche di inni del repertorio dell'abbazia di S. Marziale di Limoges (De Alessi, 1972, pp. 118-9). Un importante fattore identitario dell'innodia mediolatina come della lirica romanza, il prevalente isostrofismo (la struttura metrica della prima strofe si ripete in tutte le successive), può essere messo in relazione con il tipo di esecuzione musicale normalmente adottato (la melodia della prima strofe si applica a tutte le strofe successive). L'isostrofismo, che distingue il genere lirico dagli altri generi poetici, può essere dunque visto come principio formale di matrice musicale.

Nei capitoli dedicati all'*ars cantionis* del *De vulgari eloquentia*, che risale all'inizio del Trecento, Dante insiste sul legame tra la conformazione della strofe e la musica intesa come scienza delle proporzioni. Per Dante, ogni poeta che volesse consapevolmente comporre una canzone non poteva ignorare che la sua struttura, non a caso denominata *cantus*,



La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant *European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages* (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma *Horizon 2020 Research and Innovation* dell'Unione Europea (Grant Agreement n. 786379).

dipendeva da proporzioni di matrice musicale. La stanza di una canzone era articolata in due sezioni, a loro volta suddivisibili in sottosezioni (piedi e volte), che potevano dirsi tali solo se era possibile intonarle sulla medesima melodia (*modulatio* o *sonus* o *nota* o *melos*), solo cioè se la loro struttura sillabica (numero, tipo e combinazione dei versi) era perfettamente identica. Il poeta poteva variare le rime, che non incidavano sulle proporzioni, ma non il *cantus* (Tavoni, 2011, pp. 1105-8).

L'esecuzione cantata della lirica profana in volgare, in origine monodica, è prevista dai trattati sulla poesia in lingua d'*oc*, che contengono indicazioni sul tipo di melodia da adottare per i diversi generi, a cominciare dalla *Doctrina de compondre dictatz* (seconda metà del XIII secolo). L'autore delle più tarde *Leys d'Amors* (1328-55) lamenta l'adozione delle complesse soluzioni ritmiche proprie della polifonia per il genere della *dansa*, ma specifica che la *tenso* e il *partimen* non venivano sempre messi in musica. Nel *De vulgari eloquentia*, Dante dichiara che la canzone poteva essere eseguita con o senza melodia, e che il poeta poteva occuparsi personalmente dell'esecuzione o affidarla ad altri: «profertur vel ab autore vel ab alio quicunque sit, sive cum soni modulatione profertur, sive non» ['viene eseguita o dall'autore o da chiunque altro, con o senza melodia'] (II VIII 4). Per Dante, come per gli autori dei trattati sulla lirica in lingua d'*oc*, una canzone era tale per il suo testo verbale, che ne determinava l'identità, e la musica, pur avendo una propria autonomia artistica, quando si univa alla poesia aveva la funzione di farla "suonare", esaltandone la bellezza e favorendone la diffusione.

Questa concezione del rapporto tra poesia e musica trova riscontro nella pluralità di melodie associate a uno stesso testo poetico nei canzonieri galloromanzi copiati in periodi diversi e in diverse regioni, segno di un rinnovamento nel tempo e nello spazio delle modalità di esecuzione musicale. Ma la priorità e l'indipendenza della poesia rispetto alla musica è dimostrata in primo luogo dal numero limitato di canzonieri notati, quasi tutti originari della Francia settentrionale, dove del resto ebbero luogo i più importanti mutamenti del linguaggio musicale e dove nacquero i nuovi generi polifonici (Lannutti, 2008, pp. 12-21). Basti pensare che la tradizione manoscritta dei trovatori, costituita da decine di testimoni, diversi dei quali copiati in Italia tra XIII e XIV secolo, comprende due soli canzonieri con musica, uno di probabile origine veneta (Carapezza, 2004, pp. 11-2), mentre altre raccolte minori sono conservate in due delle numerose antologie notate di lirica in lingua d'*oïl*.

I dati che emergono dalla lettura della trattatistica e dall'osservazione della tradizione manoscritta inducono a non dare per scontato che tutta la poesia lirica venisse messa in musica, che le melodie conservate siano quelle originali, e che l'autore del testo poetico fosse sempre anche autore dell'intonazione, neppure nel caso del repertorio dei trovatori e dei trovieri. Se ne ricava inoltre l'impressione che si sia verificata una progressiva specializzazione dei ruoli e delle competenze del poeta e del musicista parallela al consolidarsi e diffondersi della produzione lirica in volgare e al formarsi ed evolversi di un linguaggio musicale autonomo dalla monodia ecclesiastica e destinato a essere influenzato e affiancato dalla polifonia.

15.2

Poesia e musica nell'Italia del Nord:
i primi testi lirici in volgare italiano

Soprattutto in seguito alla crociata contro gli albigesi (1208-29), nel primo trentennio del Duecento, dai territori della Francia meridionale giunsero presso le corti dell'Italia settentrionale diversi trovatori, che diedero vita a un'opera di recupero e valorizzazione dell'intera tradizione lirica in lingua d'*oc* anche attraverso l'allestimento di canzonieri arricchiti da parti in prosa sugli autori (*vidas*) e sulle motivazioni dei componimenti (*razos*) (cfr. *Corte*). In funzione di una strategia culturale che intendeva corrispondere alle aspettative del nuovo pubblico, *vidas* e *razos* contribuirono a mitizzare l'immagine dei trovatori e del loro originario ambiente, mescolando ricostruzioni di fantasia a informazioni attendibili (Meneghetti, 1992, pp. 177-208). È tenendo conto di questo contesto che vanno letti i riferimenti alle abilità o inabilità musicali dei trovatori nelle *vidas*.

Le prime attestazioni di lirica in volgare italiano rivelano l'esistenza nell'Italia settentrionale di una produzione poetica parallela a quella dei trovatori. I due testi più antichi, una canzone e un componimento di cinque endecasillabi, sono stati copiati sul *verso* di una pergamena notarile datata 1127 (Ravenna, Archivio Storico Arcivescovile, 11518ter) da due diverse mani che hanno operato a breve distanza di tempo tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo (Stussi, 1999). Al di sopra e al di sotto dei testi è stata aggiunta una melodia, forse dalla seconda mano contestualmente alla trascrizione del testo più breve (Locanto, 2005,

pp. 124-33). Nonostante l'anomala disposizione sulla pergamena, la melodia sembra comunque funzionale all'esecuzione dei testi (Sabaino, 2005, pp. 85-91).

Un terzo componimento, il cosiddetto Frammento piacentino, è stato trascritto, con altri testi in latino di vario genere, su una pergamena di recupero utilizzata come coperta per un quaderno di scuola (Piacenza, Biblioteca Capitolare di Sant'Antonino, C. 49, framm. 10). La pergamena è stata adattata al codice di cui costituisce la coperta, subendo una rifilatura che ha comportato il taglio di porzioni consistenti di testo. La prima riga del frammento in volgare è sormontata da una notazione musicale distribuita sulle prime undici sillabe, che costituiscono parte del ritornello, incompleto a causa della rifilatura del foglio. La mano che ha trascritto il testo verbale ha operato entro il primo quarto del XIII secolo, epoca a cui si può far risalire anche la notazione musicale (Vela, 2005).

La canzone ravennate conta cinque strofe di dieci decasillabi dotate di una rima fissa in -IA in ultima sede. Il testo breve potrebbe essere stato aggiunto perché fungesse da ritornello, dal momento che riassume i concetti portanti della canzone e si conclude con la parola *die* 'giorno', forse in luogo di un originario *dia* che ripropone la rima fissa delle strofe. Se così fosse, la struttura strofica prodotta dall'unione dei due testi rimanderebbe a un genere formale tipico della poesia in lingua d'oïl, la *chanson à refrain*. Le quattro strofe monorime del Frammento piacentino, in settenari doppi, sono precedute da un ritornello. Manca la rima fissa in ultima sede, come nella *rotrouenge* francese, genere in voga proprio all'inizio del XIII secolo. Di ascendenza francese è anche il settenario doppio, che deriva dall'alessandrino, verso tipico della poesia narrativa in lingua d'oïl e secondariamente impiegato anche in alcuni generi lirici minori, tra i quali la *rotrouenge* (Lannutti, 2005, pp. 168-73) (cfr. *Modelli romanzi*).

In quale contesto storico-culturale possono essere collocati i più antichi testi lirici italiani? Si può presumere che il Frammento piacentino sia stato trascritto in ambiente ecclesiastico da un maestro di scuola, forse un religioso con cognizioni anche musicali. A giudicare dal supporto, la Carta ravennate potrebbe essere stata invece trascritta in ambiente notarile e comunque laico. Se però si considera non tanto la natura del supporto ma la sua provenienza dal fondo del monastero femminile di Sant'Andrea Maggiore in Ravenna, non si potrà escludere che almeno le aggiunte successive alla trascrizione della canzone,

cioè il testo breve e la notazione musicale, siano state apportate quando il documento si trovava già nel monastero, quindi ancora in ambiente ecclesiastico (Lannutti, 2007, pp. 188-9). Diversa potrebbe essere la provenienza dei rimatori. La veste formale di ascendenza francese che caratterizza il Frammento piacentino potrebbe essere indizio di una familiarità del suo autore con la lirica in lingua d'*oïl*, storicamente credibile, se si considerano gli importanti contatti mercantili della città di Piacenza con la Francia settentrionale. Secondo una suggestiva ipotesi, la canzone ravennate potrebbe invece inserirsi in una tradizione romagnola di poesia lirica in volgare, desumibile tra l'altro dall'apprezzamento, pur moderato, che Dante fa dei poeti faentini nel *De vulgari eloquentia* (Breschi, 2004, pp. 97-106).

Esempi di una produzione pionieristica e sperimentale, questi antichi reperti, originari di luoghi non molto distanti dalle corti italiane che accolsero i trovatori e diedero nuovo impulso alla loro poesia, profilano la possibilità di un legame, pur complementare rispetto al modello trobadorico, con generi formali tipici del repertorio lirico d'*oïl*, e rivelano che una forma di tradizione manoscritta musicale, sebbene occasionale, è esistita anche per la lirica italiana delle origini (cfr. *Tradizione*).

15.3

Il Duecento in Sicilia e in Toscana

La corte di Federico II era costituita da funzionari e dignitari scelti di norma tra giuristi e notai di estrazione laica, svincolati dalle gerarchie nobiliari ed ecclesiastiche e direttamente legati all'imperatore e ai suoi ministri (cfr. *Corte*). Proprio al ceto dei funzionari e intellettuali di corte appartennero in prevalenza i rimatori in volgare italiano che diedero vita alla cosiddetta Scuola siciliana nel decennio 1230-40.

Alcune canzoni siciliane, *in primis* la celebre *Madonna, dir vo voglio* del caposcuola Giacomo da Lentini, sono traduzioni d'arte, più o meno libere, di canzoni di trovatori, e dimostrano nel modo più evidente il debito della poesia siciliana nei confronti della lirica in lingua d'*oc* (cfr. *Modelli romanzi, Geografia*). Nello stesso tempo, il *corpus* dei poeti federiciani visto nel suo complesso si differenzia rispetto al modello trobadorico per aspetti fondamentali, che denotano una forte autonomia e una spiccata identità letteraria. La poesia siciliana esclude il tema morale e politico, fa a meno delle forme con ritornel-

lo, ma arricchisce il sistema dei generi con il sonetto, invenzione destinata ad avere enorme fortuna (cfr. *Forme poetiche*). Muove da questa prospettiva l'idea che tra le novità della poesia siciliana vi sia l'abbandono del legame tra poesia e musica costitutivo del genere lirico («divorzio tra musica e poesia» secondo Roncaglia, 1978). In effetti, nessuno dei componimenti siciliani ci è pervenuto con la melodia. Ma il silenzio della tradizione manoscritta, che è di fatto avara di testimoni con notazione in ogni contesto e ambiente (con l'eccezione della Francia settentrionale), è argomento davvero sufficiente a sostenere che il rapporto tra poesia e musica nella lirica siciliana avesse assunto una diversa natura rispetto ai modelli d'Oltralpe? È ragionevole supporre che i poeti-giuristi, Giacomo da Lentini in testa, non avessero una formazione anche musicale e che quindi affidassero l'intonazione dei loro componimenti a musicisti professionisti (ivi, pp. 383-4 e 390-1). Ma quanto scrive Salimbene da Parma su Federico II, a cui sono attribuiti cinque testi poetici (tre in modo non univoco), invita a prendere in considerazione la possibilità che alcuni dei poeti siciliani, almeno quelli di estrazione nobiliare, fossero in grado di intonare la propria poesia: «legere, scribere et cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire». La musica era del resto implicata con ogni probabilità nei generi legati alla danza, come dimostrano alcuni versi del discordo di Giacomino Pugliese *Donna per vostro amore* (PSS 17,3): «isto caribo / ben distribo»; «lo stomento / vo sonando / e cantando, / blondetta piagente» (vv. 49-50 e 53-56) ['compongo armonicamente questa danza']; ['canto accompagnandomi con il mio strumento, biondina aggraziata'] (Di Girolamo, 2008, pp. XLVI-XLVII). È inoltre probabile che nella prima metà del XIII secolo, cioè nel periodo che vede nascere in Francia la polifonia profana su testo in volgare, la specializzazione dei ruoli e delle competenze del poeta e del musicista di cui si è detto avesse fatto il suo corso anche in Italia.

Occorre infine menzionare la canzone *Amors, merce, no sia!*, inclusa in una piccola raccolta di quattro testi in una lingua d'*oc* venata di catalanismi. I quattro testi sono stati trascritti con la notazione musicale sulle parti rimaste in bianco di due fogli cartacei che contengono le minute di alcuni documenti provenienti dall'abbazia di Sant Joan de les Abadesses, nella provincia di Girona (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 3871). Siamo verso la fine del Duecento, nell'ultima fase della dominazione catalana sulla Sicilia. In ragione dei numerosi italianismi e della fitta rete di riferimenti a canzoni di autori siciliani (tra i quali

spicca Giacomo da Lentini), *Amors, merce, no sia!* è stata interpretata come traduzione di un originale siciliano (Schulze, 2002), come centone assemblato da un rimatore che scrive in un italiano con tratti centro-meridionali a cui si è sovrapposta la lingua del copista (Larson, 2006), o infine come testo scritto da un autore catalano nella *koinè* a base occitana della poesia catalana, dove gli italianismi e i riferimenti alla poesia siciliana sono usati a scopo parodico (Lannutti, 2012). Sia come sia, la presenza dell'intonazione, trascritta dalla stessa mano che ha trascritto i versi, prova comunque l'esecuzione cantata, se non della poesia siciliana, almeno di un testo poetico che ne è intriso. Si noti, a questo proposito, che alcuni documenti dell'Arxiu de la Corona d'Aragó attestano la presenza a Barcellona di giullari di origine siciliana al servizio di Giacomo II tra il 1293 e il 1312, proprio nel periodo in cui la Sicilia era governata dal fratello di Giacomo, Federico d'Aragona, che era nipote di Manfredi e pronipote di Federico II di Svevia (Alberni, Lannutti, 2018, p. 379).

Dopo la metà del Duecento, i poeti attivi in ambiente comunale, in Toscana e a Bologna, ereditarono e rinnovarono l'esperienza dei Siciliani. Anche per questa seconda fase di produzione lirica non abbiamo nessuna attestazione manoscritta con musica, ma va notato che nel *corpus* dell'autore maggiore, Guittone d'Arezzo, grande sperimentatore e innovatore, si insinua il genere della lauda in forma di ballata, tipica del repertorio devozionale, che era certamente cantata (cfr. *Forme poetiche*). Alcune delle sillogi di laude a noi pervenute sono infatti munite di notazione musicale, come nel caso del laudario di Cortona (Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 91), che è all'incirca coevo dei primi canzonieri di lirica italiana delle origini, compilati sul finire del Duecento. Il più antico di questi, il canzoniere Palatino (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217), dedica peraltro un'intera sezione alla ballata, tra i generi formali che saranno intonati dai polifonisti del Trecento (cfr. *Tradizione*).

15.4

Dallo Stilnovo all'Ars Nova

In un celebre passo del secondo canto del *Purgatorio* Dante incontra il musico Casella, e lo prega di fargli nuovamente ascoltare il suo *amoro-oso canto*. Casella lo accontenta intonando la canzone di Dante *Amor*

che nella mente mi ragiona. Questo episodio viene di solito chiamato in causa come testimonianza del persistere di un'esecuzione presumibilmente monodica della poesia, di cui non rimane alcuna traccia scritta. E in effetti, quanto lo stesso Dante scrive nel *De vulgari eloquentia*, a proposito della possibilità di eseguire la canzone *cum soni modulatione*, gli conferisce credibilità storica. Ma che la poesia di Dante sia stata messa in musica lo si desume dal testo di due suoi componimenti. Uno è il sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, «che accompagna una *pulcella* (cioè, secondo una metafora diffusa [...]), un altro testo poetico), da *rivestire* (v. 18) certamente con musica» (Giunta, 2011, p. 124). Si tratta con ogni probabilità della stanza di canzone *Lo meo servente core*, come conferma la rubrica riferita nel ms. Vaticano lat. 3214 a un'altra stanza di canzone, *Lontana dimoranza* di Lemmo Orlandi («et Casella diede il suono»), che ne attesta l'esecuzione cantata (ivi, p. 133). L'altro è la ballata *Per una ghirlandetta*, dove l'autore dichiara di aver composto nuovi versi (*parollette novelle*) da cantare su una musica (*vesta*) non nuova perché originariamente composta per un altro testo (ivi, pp. 176-7). Per molti aspetti tematici, stilistici e formali, *Per una ghirlandetta* può essere accostata alla lirica galloromanza. L'uso del raro novenario, che corrisponde all'*octosyllabe*, verso tra i più frequenti nella poesia lirica e narrativa in lingua d'oc e d'oïl, e l'eccezionale ripetizione di due diverse rime della ripresa nella volta, di cui una tronca (in -À: *farà* : *vedrà* : *verrà* : *canterà*), fanno pensare alla *dansa* occitana e al *virelai* francese. Nella *dansa* e nel *virelai*, corrispettivi della ballata, la ripetizione delle rime del *refrain* nella volta è infatti normale. Inoltre, il legame con il *virelai* può dirsi rafforzato dal registro stilistico, che rimanda ai generi oggettivi francesi (ivi, pp. 174-6) (cfr. *Modelli romanzi*). *Per una ghirlandetta* è comunemente ritenuta tra le prime prove poetiche di Dante, ma il gusto francesizzante che la caratterizza ci autorizza a formulare l'ipotesi che si tratti in realtà di un esperimento condotto in un ambiente particolarmente aperto alla cultura d'Oltralpe. Si pensi alle corti dell'Italia nord-orientale che accolsero Dante durante l'esilio, dove il francese divenne lingua letteraria «per scelta culturale» (Folena, 1978, pp. 272-3, cit. in Morlino, 2015, p. 29).

Il *virelai*, già intonato polifonicamente sul finire del Duecento, è una delle tre principali forme francesi proprie del nuovo stile musicale, non solo polifonico, che va sotto l'etichetta convenzionale di Ars Nova e che dalla Francia, dove si afferma nei primi decenni del Trecento, si

diffonde anche in Italia. I primi musicisti dell'Ars Nova italiana, largamente debitrice dell'Ars Nova francese ma capace di trovare proprie soluzioni tecniche e artistiche, prestarono servizio presso le corti di Verona, Padova, Milano. A Verona, città dove Dante esule soggiornò per due volte, sono ambientate alcune tra le più antiche composizioni arsnovistiche pervenute, che si possono far risalire al quarto decennio del Trecento (cfr. *Geografia*).

I polifonisti italiani intonarono testi poetici riconducibili a tre generi formali: il madrigale, la ballata e la caccia. Di questi, solo la ballata, con la sua variante sacra, la lauda, ha una storia di lungo corso e una diffusione panromanza (sono suoi omologhi, oltre al *virelai* francese e alla *dansa* occitana, la *dansa* catalana e il *villancico* castigliano). Il madrigale e la caccia sono invece novità trecentesche italiane (cfr. *Forme poetiche*). Il madrigale, nella sua conformazione più diffusa, corrisponde alla seconda parte del sonetto ritornellato (due terzine e un distico), ed è affine a forme minori duecentesche conservate con i sonetti nel canzoniere Palatino (Leonardi, 2010). Caratterizzata da frequente irregolarità strofica, dalla tendenza a una versificazione molto varia e spezzata e da un linguaggio realistico e incline al discorso diretto, la caccia potrebbe invece essere una riformulazione della *chace* dell'Ars Nova francese, forse anche per contaminazione con un altro genere italiano trecentesco, la frottola (cfr. ed. di Epifani). Nelle *cacce*, come nelle *chaces* francesi, la coerenza e la comprensibilità del testo poetico sono talvolta garantite dalla successione delle voci nel testo musicale, di norma in forma di canone (Checchi, Epifani, 2015).

La piena legittimazione della ballata come genere di registro aulico ha luogo nell'ambito del rinnovamento della lirica italiana che va sotto il nome di Stilnovo. Agli autori stilnovisti si devono i primi esempi di ballata monostrofica, tra i quali va ricordata la dantesca *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore*. Secondo la testimonianza di un codice oggi perduto riferita dal Crescimbeni, *Deh, Violetta* fu intonata dal musicista Scochetto, nome che compare nell'elenco di musicisti contenuto nel sonetto di Nicolò de' Rossi *Io vidi ombre* (Giunta, ed. commentata, pp. 189-90). La ballata stilnovista e il madrigale sono esempi di poesia della *brevitas*, evocativa e visionaria, lontana dall'andamento razionalistico della canzone e adatta alla dilatazione dei tempi di esecuzione implicata da una musica complessa, qual è quella dell'Ars Nova. Non risulta che sia stata invece mai intonata l'altra forma breve, il sonetto, senza che se ne possa vedere una ragione diremo tecnica, mentre po-

trebbe aver influito la frequente funzione di missiva interlocutoria e di accompagnamento di altri testi (Zuliani, 2009, pp. 91-2 e 100-1), come nel caso del dantesco *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*.

A uno dei primi musicisti dell'Ars Nova, Jacopo da Bologna, attivo a Milano e a Verona, si deve l'intonazione del madrigale *Non al suo amante più diana piacque* (Rvf 52), l'unico testo sicuramente petrarchesco che sia stato intonato nel Trecento. È però improbabile che Jacopo abbia messo in musica una prima versione del madrigale collaborando con Petrarca a Verona, secondo una fortunata ipotesi ora confutata in modo convincente tenendo conto degli snodi della tradizione manoscritta (Campagnolo, 2018). Recenti studi hanno anche prospettato un'interpretazione in chiave etica del madrigale, in sintonia con la sua posizione di rilievo nella struttura calendariale del *Canzoniere* (il madrigale si trova in corrispondenza della domenica di Pentecoste, celebrazione della nascita della Chiesa militante), che spinge a interrogarsi nuovamente sul ruolo nel macrotesto dei generi "per musica" (quattro madrigali e sette ballate) (Lannutti, 2015). È interessante notare, a questo proposito, che il Dialogo XXIII del primo libro del *De remediis utriusque fortune*, vero e proprio trattatello sul valore della musica, si conclude con l'idea platonica che la musica possa esercitare una funzione educativa nella società civile: «Nec sine causa divini Plato vir ingenii musicam arbitratus est ad statum sive correctionem morum reipublice pertinere» [‘Non senza ragione il divino Platone ha ritenuto che la musica contribuisca a edificare e regolare i costumi della repubblica’]. Sappiamo che Petrarca fu amico di musicisti: Ludovico di Beringen, il Socrate dedicatario delle lettere *Familiari*; Philippe de Vitry, tra i primi teorici e compositori dell'Ars Nova; Floriano da Rimini, menzionato nel citato sonetto di Nicolò de' Rossi *Io vidi ombre* e nel madrigale intonato da Jacopo da Bologna *Oselleto salvazo per stasone*. Non era invece un musicista Tommaso Bombasi, a cui Petrarca lasciò in eredità il suo liuto, e non si ha quindi ragione di ritenere che l'invio a Bombasi di alcuni sonetti da parte di Petrarca nel 1359 implicasse la richiesta di un rivestimento musicale (lo si chiarisce in Campagnolo, 2005, pp. 12-3). Circa dieci anni prima, quando risiedeva a Parma, Petrarca aveva comunque scritto tre ballate per un musicista di nome Confortino, anch'esso menzionato nel sonetto di Nicolò de' Rossi, che ne intonò solo una (*Nova bellezza in habito gentile*). Sebbene Confortino non sia autore compreso nei manoscritti arsnovistici a noi pervenuti, nulla vieta di pensare

che l'intonazione composta per la ballata di Petrarca fosse nello stile dell'Ars Nova (ivi, pp. 14-8).

Con l'Ars Nova si afferma con forza, non solo in Italia, una musica individuale, d'autore, che assorbe il patrimonio musicale del passato e lo sublima attraverso un linguaggio più sofisticato. L'incremento senza precedenti dell'autorialità nella musica spiega perché le antologie che ci conservano le composizioni dell'Ars Nova, quando sono dotate di rubriche attributive, indicano il nome dei musicisti e non dei poeti, che è possibile ricavare dai testimoni letterari in un numero limitato di casi (cfr. *Tradizione*). L'anonimato e il generale deterioramento dei testi poetici nei codici musicali sono tra le ragioni per cui, a cominciare dai pionieristici contributi di Giosue Carducci (cfr. in particolare Carducci, 1871), nella storiografia corrente si è radicata l'idea di una poesia di minore livello qualitativo, funzionale alla musica, d'intrattenimento e di consumo, anonima in senso proprio e in senso traslato. Questa idea può dirsi in via di superamento grazie a nuovi studi ed edizioni critiche interdisciplinari che della poesia intonata hanno rivelato la ricercatezza della sintassi e del lessico, lo spessore simbolico e allegorico, il virtuosismo tecnico, l'espressionismo linguistico (Calvia, nel commento a Nicolò del Preposto; Epifani nell'ed. della *Caccia nell'Ars Nova italiana*). Una recente ricerca ha inoltre individuato ben 50 testimoni letterari in cui i testi intonati figurano come parte integrante del repertorio lirico complessivo (Jennings, 2014).