

ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

ATTI DEI CONVEGNI LINCEI

345

Convegno

LA BIBLIOTECA DI DANTE

(Roma, 7-9 ottobre 2021)



ROMA 2022

BARDI EDIZIONI
EDITORE COMMERCIALE

© by Accademia Nazionale dei Lincei

*Si ringrazia la «Associazione Amici della Accademia dei Lincei»
per la collaborazione offerta alla edizione del presente volume*

ISSN: 0391-805X

ISBN: 978-88-218-1227-9

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2022

Antica Tipografia dal 1876 srl – Corso del Rinascimento 24, 00186 Roma
Azienda con Sistema Qualità certificato ISO 9001 - ISO 14001 - ISO 45001

INDICE

COMITATO ORDINATORE.....	Pag.	5
PROGRAMMA	»	7
SALUTO DELLA PRESIDENZA.....	»	13
R. ANTONELLI – La cultura di Dante	»	15
L. LEONARDI – Il libro prima dei libri: Dante e la Bibbia	»	29
N. MINEO – « <i>L'altro viaggio</i> » di Dante e la grande poesia profetico-apocalittica.....	»	39
C. BOLOGNA – Bernardo e i Vittorini in Dante.....	»	53
R. MERCURI – Gli <i>Auctores</i> , Virgilio, Stazio, Lucano	»	77
C. VILLA – Dante e Orazio.....	»	93
L. ROSSI – Ovidio in Paradiso. Paradossi dell'edonismo dantesco	»	107
I. DIONIGI – Dante modello di Lucrezio.....	»	149
R. VIEL – Dante e la lirica francese e provenzale.....	»	167
F. BRUGNOLO – Dante e la lirica italiana del Duecento: «volumi», libelli, corone e controversie	»	239
A. PUNZI – La presenza della narrativa antico-francese nella <i>Commedia</i>	»	263
L. FORMISANO, Dante e il <i>Roman de la Rose</i>	»	287
E. BRILLI – Dante e le cronache cittadine	»	309
G. SASSO – Dante e Brunetto Latini.....	»	333
P. BOITANI – Dante da Boezio a Chartres.....	»	343
S. GENTILI – Le vie della filosofia nella Firenze di Dante: sentieri interrotti e approdi inattesi.....	»	365

L. STURLESE – Dante, Alberto il Grande e la filosofia degli Antichi	Pag. 381
P. PORRO – Dante e l'aristotelismo medievale	» 393
A. PEGORETTI – La pratica della disputa nella biblioteca e nell'esperienza di Dante.	» 423
T. BAROLINI – Il vento di Aristotele. L'importanza di <i>Etica Nicomachea</i> III 1 nel pensiero di Dante (<i>Inferno</i> V e <i>Paradiso</i> III-V)	» 461
L. BOLZONI – Memoria e scrittura nel <i>Convivio</i> ovvero la logica del dono.....	» 473
M. L. ARDIZZONE – Logica triadica e matematica nel <i>Paradiso</i> di Dante. Uno studio di filologia indiziaria	» 485
C. BAFFIONI – Dante e la filosofia araba	» 503
J. STEINBERG – Il concetto dantesco di libertà artistica: il potere del sovrano o la discrezione del giudice?	» 561
L. PERTILE – Le opere che Dante non cita	» 571
P. CHERCHI – Dante e Cicerone	» 585
P. FEDELI – Dante e Seneca modi di trasmissione e di ricezione del testo	» 603
G. BRUNETTI – Dante e la retorica	» 633
C. DELCORNO – Dante e la cultura degli Ordini Mendicanti. Gli strumenti della predicazione	» 651
M. L. MENEGHETTI – Dante “imarginatore” e l'arte del suo tempo.....	» 669
A. MONCIATTI – Dante e la conoscenza delle arti: uomini, tecniche, materiali.....	» 695
L. PASQUINI – Dante e la miniatura	» 721
M. S. LANNUTTI – Tradizione e innovazione nel pensiero musicale di Dante	» 743

MARIA SOFIA LANNUTTI^(*)

TRADIZIONE E INNOVAZIONE
NEL PENSIERO MUSICALE DI DANTE^(**)

Nel decimo canto del *Paradiso*, con l'ingresso nel cielo del Sole, scompare l'ombra della Terra che ancora lambiva il cielo di Venere. Nel pieno fulgore, Dante e Beatrice sono circondati dalla prima delle due corone di spiriti sapienti, che rappresenta la scuola di pensiero domenicana. Gli spiriti compiono tre giri cantando, come in una danza articolata da melodie ripetute. La luce che emanano supera quella del sole, ma è superata dalla dolcezza del canto, «più dolci in voce che in vista lucenti», scrive Dante (v. 66). Questo canto celestiale, accompagnato da un movimento rotatorio che ricorda quello delle sfere celesti (v. 78 «come stelle vicine a' fermi poli»), è generato dall'*amor Dei* e si può ascoltare solo in paradiso. Gli spiriti sapienti lo ripeteranno più volte, e più volte Dante indugerà nel descriverlo con immagini complesse, conferendogli una speciale rilevanza, che è possibile mettere in rapporto con il ruolo non secondario ricoperto dalla musica nel sapere medievale, anche per le sue implicazioni filosofiche e teologiche⁽¹⁾.

Dante affida il compito di rivelare l'identità degli spiriti della prima corona a Tommaso d'Aquino. Nella parte finale del canto, tre terzine sono dedicate alla figura di Boezio, che ha vicino a sé Isidoro di Siviglia, Beda e Riccardo di San Vittore.

^(*) Università di Firenze.

^(**) 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). I trattati medievali e i testi poetici si citano secondo le edizioni elencate nella bibliografia.



⁽¹⁾ Sulle immagini musicali nei canti del cielo del Sole, e in particolare nel canto X, cf. CAPPUCCIO 2008, orientato a cogliere nel testo dantesco riferimenti alla musica polifonica. Giustamente più cauta la valutazione in DRUSI 2013, che ripercorre criticamente la letteratura sulla polifonia nella *Commedia* prodotta negli ultimi decenni e a cui rimando per la bibliografia sull'argomento.

Pd X, vv. 121-132

Or se tu l'occhio de la mente trani
di luce in luce dietro a le mie lode,
già de l'ottava con sete rimani.

Per vedere ogni ben dentro vi gode
l'anima santa che 'l mondo fallace
fa manifesto a chi di lei ben ode.

Lo corpo ond'ella fu cacciata giace
giuso in Cieldauro; ed essa da martiro
e da essilio venne a questa pace.

Vedi oltre fiammeggiar l'ardente spiro
d'Isidoro, di Beda e di Riccardo,
che a considerar fu più che viro.

Questi quattro autori, disposti in ordine cronologico, hanno trattato nelle loro opere delle arti liberali e quindi anche della musica. Il *De institutione musica* di Boezio ha esercitato una grande influenza sul pensiero musicale di tutto il medioevo⁽²⁾. Isidoro di Siviglia dedica alla musica il terzo libro delle *Etymologiae*⁽³⁾. Il *De arte metrica* di Beda, dove l'analisi fa ricorso ad argomenti musicali, era utilizzato nella scuola e la sua eco si avverte ben oltre il medioevo⁽⁴⁾. Riccardo di San Vittore è autore del *Liber exceptionum*, la sua opera più copiata, che si colloca nel filone dell'enciclopedismo e comprende un capitolo sulla musica (I x)⁽⁵⁾. La definizione che Riccardo offre della musica, «Musica est plurium dissimilium in unum redactorum concordia» (I viii), apre la sezione dedicata a questa disciplina nello *Speculum doctrinale* di Vincenzo di Beauvais (XVII x-xxxv). Che di Boezio siano sottolineati l'importanza del pensiero filosofico e il destino di esule (vv. 122-123 «l'anima sante che 'l mondo fallace / fa manifesto ...»), che Riccardo sia ricordato come mistico contemplativo (v. 132 «che a considerar fu più che viro»), non esclude la possibilità che Dante avesse in mente anche le loro opere sul sapere disciplinare, come potrebbe indicare l'accostamento a Isidoro di Siviglia e Beda.

⁽²⁾ Un utile quadro dei contenuti dell'opera di Boezio in relazione alle sue importanti implicazioni nella teorizzazione medievale della musica si trova in PANTI 2017², pp. 86-105.

⁽³⁾ Sulla trattazione della musica nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, cf. ancora PANTI 2017², pp. 108-112.

⁽⁴⁾ Come si sottolinea in AVALLE 2017, p. 12, nota 16.

⁽⁵⁾ Il *Liber exceptionum* ha conosciuto una considerevole fortuna in ambiente monastico, soprattutto in Francia (CHÂTILLON 1958, pp. 81-82). Sono più numerosi i testimoni delle *Allegorie in Vetus et Novum Testamentum*, seconda parte dell'opera. Uno di essi (Firenze, Biblioteca Med. Laurenziana, Pl. XXXIII, sec. XIII) è appartenuto al convento fiorentino di Santa Croce (CHÂTILLON 1958, p. 34).

Voltiamo pagina per rivolgere l'attenzione al trattato *De musica* che il domenicano Girolamo di Moravia scrive dopo il 1272 per i confratelli del convento parigino di San Giacomo. Si tratta di un'opera in cui l'influenza del pensiero di Tommaso d'Aquino è considerevole⁽⁶⁾. Nel capitolo iniziale, intitolato *Quid sit musica*, Girolamo sostiene la necessità di affiancare l'analisi razionale alla percezione sensoriale nelle arti e nella musica in particolare, citando innanzitutto Boezio, e dopo di lui Al-Farabi, Isidoro di Siviglia e Riccardo di San Vittore. A questi quattro autori Girolamo dedicherà i capitoli dal IV al VII. Se ne desume che Boezio e due dei tre spiriti sapienti a lui vicini nel cielo del Sole costituiscono le principali *auctoritates* di un trattato musicale di impostazione tomistica e di autore domenicano all'incirca contemporaneo di Dante.

Itaque in tanta rerum numerositate nihil efficit sensus, cujus omne iudicium subitum atque in superficie positum integritatem perfectionemque non explicat. Idcirco non est aurium sensui dandum omne iudicium, sed exhibenda est etiam ratio, quae errantem sensum regat ac temperetur, quae labans sensus deficiensque veluti baculo innitetur. Nam ut singulae artes habent instrumenta quaedam, quibus partim confuse aliquid informent, ut asciculum, partim vero quod est integrum deprehendant, ut circinum, ita etiam harmonica vis habet duas iudicii partes, unam quidem huiusmodi, per quam sensu comprehendit subjectarum differentias vocum, aliam vero, per quam ipsarum differentiarum integrum modum mensuramque considerat. Huiusmodi igitur instrumentum, in quo rationis adhibito modo sonorum differentiae perquiruntur, vocatur harmonica regula. Haec **Boetius**. Item secundum Alphorabium: Musica est quae comprehendit cognitionem specierum harmoniae et illud, ex quo componitur et quibus modis. Secundum vero **Ricardum**: Musica est plurium dissimilium vocum in unum redactorum concordia. Secundum autem **Isidorum** tertio libro Etymologiarum: Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Item secundum Hugonem de Sancto Victore: Musica est sonorum divisio et vocum modulata varietas. Secundum vero Guidonem: Musica est bene modulandi scientia. Secundum autem Johannem: Musica est congrua vocum modulatio. Est et alius Johannes dictus de Garlandia, qui musicae definitionem sic venatur dicens: Scientia est cognitio rei sicuti est. (I 9-10)

Dante non conosceva il trattato di Girolamo di Moravia, che è conservato in un solo manoscritto, ma ne condivide i presupposti filosofici. Nel discorso di Girolamo, le definizioni di Boezio, Isidoro e Riccardo, svincolate dal contesto originario, sono funzionali a rilanciare la concezione di matrice tomistica che annovera la musica tra le *scientiae mediae*, perché applica i principi matematici alla materia sensibile, individuando nell'opera d'arte la

⁽⁶⁾ Come sottolineato in BOUREAU 1992.

ratio adottata dall'artefice. In altri termini, da un lato la percezione di un'opera musicale genera la conoscenza, dall'altro la conoscenza è necessaria alla creazione dell'opera musicale⁽⁷⁾.

Siamo distanti dall'impostazione puramente speculativa di Boezio, palese nel capitolo conclusivo del primo libro del *De institutione musica* intitolato *Quid sit musicus*, secondo la quale chi crea l'opera musicale, che per Boezio è il poeta, lo fa senza alcuna consapevolezza teorica, *naturali quodam instinctu*.

Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. Sed illum quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam **naturali quodam instinctu** fertur ad carmen. (I xxxv)

Siamo distanti come lo è Dante all'inizio della sezione del *De vulgari eloquentia* dedicata agli aspetti tecnici della canzone, in cui si concentrano quasi tutti i riferimenti teorici alla musica che è possibile individuare nelle sue opere. Dante si propone di promuovere un uso della forma di canzone non più casuale o inconsapevole ma secondo le regole dell'*ars rethorica e musica*, unica via al conseguimento dello *status* di *poesis*, che è appunto «fictio rethorica musicaque poita».

Quando quidem aporiavimus extricantes qui sint aulico digni vulgari et que, nec modum quem tanto dignamur honore ut solus altissimo vulgari conveniat, antequam migremus ad alia modum cantionum, **quem casu magis quam arte multi usurpare videntur**, enucleemus; et **qui hucusque casualiter est assumptus, illius artis ergasterium reseremus**, modum ballatarum et sonitum omicentes, quia illum elucidare intendimus in quarto huius operis, cum mediocris vulgari tractavimus. Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus, que nichil aliud est quam **fictio rethorica musicaque poita**. (II iv 1-2)

Il discorso di respiro filosofico che rende unica l'*ars cantionis* del *De vulgari eloquentia* fa ricorso più volte alle opere di Tommaso d'Aquino, per cui questa dichiarazione d'intenti non ripropone soltanto un «*topos* consue-

⁽⁷⁾ Cf. in proposito PANTI 2017², pp. 224 e 241-242.

to nella trattatistica»⁽⁸⁾, ma può essere messa in rapporto con i presupposti filosofici di matrice tomistica assunti da Girolamo di Moravia. È sufficiente leggere l'attacco del capitolo X del secondo libro, preliminare alla descrizione della struttura della stanza, che dipende dal commento di Tommaso alla *Fisica* di Aristotele⁽⁹⁾.

Scientes quia rationale animal homo est, et quia sensibilis anima et corpus est animal, et ignorantes de hac anima, quid ea sit, vel de ipso corpore, perfectam hominis cognitionem habere non possumus; quia cognitionis perfectio uniuscuiusque terminatur ad ultima elementa, sicut Magister Sapientum in principio Physicorum testatur. Igitur ad habendam cantionis cognitionem, quam inhiamus, nunc diffinientia suum diffiniens sub compendio ventilemus; et primo de cantu, deinde de habitudine, et postmodum de carminibus et sillabis percontemur. (II x 1)

Tra le definizioni della musica elencate da Girolamo di Moravia, quella di Isidoro di Siviglia contiene tre termini chiave dell'*ars cantionis* dantesca della massima importanza, *modulatio*, *sonus* e *cantus*: «musica est peritia modulationis, sono cantuque consistens» (*Etymologiae* III xv 1). Il lemma *modulatio* richiama la celebre definizione di Agostino d'Ipbona, «musica est scientia bene modulandi», da Girolamo attribuita a Guido d'Arezzo. La definizione sarà ripresa da Cassiodoro⁽¹⁰⁾. Agostino chiarisce che *modulatio*, da *modus* 'misura', indica un movimento regolato melodico e ritmico, che procede rispettando la proporzione numerica dei tempi e degli intervalli («numerose servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur», I 3 4). Il numero regola il fluire del ritmo e la successione degli intervalli di suono. Superando la distinzione tradizionale tra *sonus*, inteso come singolo fenomeno acustico, e *modulatio*, intesa come organizzazione proporzionale di più suoni, nel capitolo viii del secondo libro, in cui Dante spiega il significato della parola *cantio*, *modulatio* e *sonus* diventano sinonimi e designano la melodia su cui si cantavano le canzoni, detta anche *tonus*, *nota*, *melos*:

Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa **modulatio**. Ad quod dicimus, quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed **sonus**, vel **tonus**, vel **nota**, vel **melos**. (II viii 5)

L'assimilazione di *sonus* e *modulatio* si ritrova nella trattatistica musicale contemporanea a Dante, ad esempio nello *Speculum musicae* di Gia-

⁽⁸⁾ BRUGNOLO, VERLATO 2006, p. 262, ripreso in TAVONI 2011, pp. 1409-1410.

⁽⁹⁾ Cf. TAVONI 2011, pp. 1489-1490; FENZI 2012, pp. 210-211.

⁽¹⁰⁾ AVALLE 2017, p. 14. Sul concetto agostiniano di *modulatio* nella trattatistica soprattutto musicale e in rapporto al *De vulgari eloquentia*, cf. da ultimo PERSICO 2017, e 2017a, pp. 37-58, con abbondante bibliografia.

como di Liegi: «sonum sumens pro sonorum mixtione vel distantia seu intervallo» (II xxxvi). Lo stesso vale per *nota*, normalmente riferito alla scrittura, ma che significa ‘melodia’ in Girolamo di Moravia: «Praecipuum autem impedimentum faciendi pulchras notas est cordis tristitia» (I xxv). Dante usa *nota* in questo senso anche nel *Convivio* e nella *Commedia*⁽¹¹⁾. Diversamente, *tonus* per melodia è in sostanza estraneo ai trattati musicali, dove il lemma assume significati sempre tecnici⁽¹²⁾, ma non alla *Summa* di Antonio da Tempo⁽¹³⁾, e potrebbe rimandare ai toni salmodici. Infine, il grecismo *melos* conserva il senso originario di melodia consonante.

Se il termine *modulatio* esprime l’idea di movimento regolato, ritmico e melodico, proprio delle intonazioni d’arte su cui si cantava la poesia, per definire il termine *cantio* Dante ricorre al concetto di *armonia* attraverso il verbo *armonizare*: «fabricatio verborum armonizatorum» (II viii 5); «armonizantes verba opera sua cantiones vocant» (*ibid.*); «actio completa dictantis verba modulationi armonizata» (II viii 6). L’equivalente volgare lo troviamo, con il sostantivo *armonia*, nella definizione che Dante dà della musica nel secondo libro del *Convivio*:

la quale [*musica*] è tutta relativa, sì come si vede nelle **parole armonizzate** e nelli canti, de’ quali tanto più dolce **armonia** risulta quanto più la relazione è bella. (II xiii 23)

Il termine *armonia* è riferito in origine alla musica dei corpi celesti, e questo significato prevale nella trattatistica musicale medievale. La visione cosmogonica che Platone espone nel *Timeo*, e che si basa sui rapporti numerici di matrice musicale, passa al medioevo attraverso Cicerone e Quintiliano e viene assunto da Boezio. Aristotele la confuta in un trattato che Dante cita più volte, il *De coelo et mundo* (II 9), sostenendo che il movimento dei corpi celesti non produce alcun suono e il suo ordine armonico è puramente intellettuale⁽¹⁴⁾. Alberto Magno e Tommaso d’Aquino confermano la fondatezza della confutazione, il primo nel suo *De caelo et mundo* (II iii 10), il secondo nel commento al trattato di Aristotele (II xiv 1)⁽¹⁵⁾.

Questa connotazione alta della poesia e del poeta attraverso il verbo *armonizare*, e in particolare l’idea che l’armonia delle sfere non produca alcun suono, va tenuta presente nell’interpretazione del canto I del *Paradiso*:

(11) Come sottolineato in FENZI 2012, p. 203.

(12) Lo si desume dalla voce *tonus* del *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, consultabile all’indirizzo <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=LmL#2> (ultima consultazione il 7 novembre 2021).

(13) TAVONI 2011, p. 1475.

(14) PANTI 2017², pp. 33-34.

(15) Sulla storia e diffusione delle traduzioni in arabo e latino del *De caelo et mundo* di Aristotele durante la prima metà del XIII secolo, cf. PANTI 2019, pp. 67-82.

nella sua ascesa verso il cielo accompagnato da Beatrice, Dante con ogni probabilità non ode la musica delle sfere ma il canto dei beati⁽¹⁶⁾. Rispetto all'*ars cantionis* del *De vulgari eloquentia*, l'idea è coerente con la concezione secondo la quale la poesia è armonica indipendentemente dalla *modulatio*, e di conseguenza la *modulatio* è secondaria rispetto al testo poetico, alle *parole armonizzate*, è insomma un rivestimento non necessario. La secondarietà dell'intonazione rispetto al testo poetico emerge in primo luogo nel passo in cui Dante definisce azione passiva (*passio*) l'esecuzione della canzone rispetto alla sua produzione, che è invece azione attiva (*actio*), precisando che una canzone può essere cantata o anche recitata e assimilando la *modulatio* alla musica strumentale.

Ad quod dicimus, quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim **tibicen**, vel **organista**, vel **citharedus**, melodiam suam cantionem vocat nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant; et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. (II viii 5)

Ci si è chiesti se Dante conoscesse il *De institutione musica* di Boezio⁽¹⁷⁾, ma che nel citare le diverse specie di strumentisti Dante attinga direttamente o indirettamente dal capitolo conclusivo del primo libro che ho già citato, credo sia indicato dai rari termini tecnici *tibicen*, *organista* e *citharedus*, che trovano un corrispettivo nel testo di Boezio. Di *citharedus* e *tibicen* Boezio spiega l'etimologia da *cithara* e *tibia*.

Nam **citharoedus** ex cithara, vel **tibicen** ex tibia, caeterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur. Is vero est musicus qui, ratione perpensa, canendi scientiam, non servitio operis, sed imperio speculationis assumit. [...] Sed illud quidem quod in instrumentis positum est, ibique totam operam consumit, ut sunt **citharoedi**, quique **organo** caeterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellilectu sejuncti sunt, quoniam famulantur (ut dictum est), nec quidquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. (I xxxiv)

Dalla consultazione del database *Thesaurus musicarum latinarum*⁽¹⁸⁾, che contiene tutta la trattatistica musicale edita, si ricava che il passo di Boezio è riportato integralmente da Vincenzo di Beauvais nel libro XVII dello *Speculum doctrinale* (cap. xxxv), che potrebbe aver fatto da tramite. Si rica-

⁽¹⁶⁾ Vedi in proposito, da ultimo, CRISTALDI 2019, che riprende quanto già sostenuto in PIRROTTA 1984, p. 32.

⁽¹⁷⁾ TAVONI 2011, p. 141.

⁽¹⁸⁾ Consultabile all'indirizzo <https://chtml.indiana.edu/tml/404.php> (ultima consultazione il 7 novembre 2021).

va anche che *organista* è sempre riferito agli autori di *organa* polifonici. Per questo è presumibile che *organista* nel senso di ‘suonatore di organo’ sia un neologismo che Dante conia facendolo derivare da *organo* per analogia con *citharedus* e *tibicen*⁽¹⁹⁾.

La secondarietà dell’intonazione rispetto al testo poetico emerge in primo luogo nel passo in cui Dante definisce azione passiva (*passio*) l’esecuzione della canzone rispetto alla sua produzione, che è invece azione attiva (*actio*), precisando che una canzone può essere cantata o anche recitata. Si noti che in questo caso il termine *modulatio* è accompagnato dal genitivo *soni* («sive cum soni modulatione proferatur, sive non»). La specificazione, apparentemente superflua, credo abbia invece la funzione di distinguere la *modulatio* melodica rispetto alla *modulatio* ritmica, che è insita anche nel testo poetico e ne determina la scansione nell’esecuzione recitata.

Circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest. Uno modo, secundum quod fabricatur ab auctore suo; et sic est actio; et secundum istum modum Virgilius, primo Eneidorum, dicit Arma virumque cano. Alio modo, secundum quod fabricata profertur, vel ab auctore, vel ab alio quicumque sit, **sive cum soni modulatione proferatur, sive non**; et sic est passio. (II viii 4)

Il concetto di *modulatio* ritmica in riferimento alla poesia ricorre in alcuni dei trattati che d’Arco Silvio Avalle, nei suoi studi fondamentali, ha definito i «manuali della ritmica neolatina e della più antica versificazione italiana», in cui il confine tra gli ambiti disciplinari della *rethorica* e della *musica* è dei più labili. «L’unico tratto del ritmo unanimemente riconosciuto dagli artigiani della tarda Antichità Mario Vittorino, Diomede e sant’Agostino», scrive Avalle, «è quello che si condensa nei due termini di *infinitum* e di *perpetuum*. Definizione questa che si ritrova puntualmente ancora più tardi in Isidoro: “[metro] adhaeret rythmus, qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit (*Etym.* I xxxix 3)»⁽²⁰⁾.

Nella versificazione quantitativa, il fluire del ritmo, idealmente infinito e perpetuo, è misurato e interrotto dal metro, che definisce l’articolazione dei tipi di verso attraverso la combinazione dei piedi. Nella versificazione ritmica la misura è invece data dal *numerus syllabarum*, si passa cioè da un ritmo in cui è insita l’idea di divisione (una sillaba lunga vale due sillabe brevi) a un ritmo per addizione (l’identità di un verso è data dalla somma delle sillabe), che è proprio del canto liturgico e della monodia medieva-

⁽¹⁹⁾ Sul grado di innovatività della lingua volgare di Dante, cf. i recenti contributi di VIEL 2018 e SERIANNI 2021.

⁽²⁰⁾ AVALLE 2017, p. 10.

le in genere⁽²¹⁾. A valle rileva che il passaggio cruciale dalla versificazione metrica alla versificazione ritmica è registrato precocemente nel trattato *De arte metrica* di Beda, l'altro spirito sapiente che nel cielo del Sole Tommaso d'Aquino presenta a Dante con Boezio, Isidoro di Siviglia e Riccardo di San Vittore. Beda usa per primo il concetto di *numerus syllabarum* in alternativa alla *ratio metrica*⁽²²⁾.

Videtur autem rithmus metris esse consimilis, quae est uerborum modulata compositio, **non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata**, ut sunt carmina uulgarium poetarum. Et quidem rithmus per se sine metro esse potest, metrum uero sine rithmo esse non potest. Quod liquidius ita definitur: metrum est ratio cum modulatione, rithmus modulatio sine ratione. (I xxiv)

L'implicazione della *modulatio* ritmica nell'esecuzione della poesia in assenza di *modulatio* melodica, implicita in Dante, sembra esplicita in uno dei capitoli che le *Leys d'amors* dedicano alla natura dell'accento, la cui fonte potrebbe essere un passo di Pietro Elia, maestro di retorica a Parigi verso il 1150, riportato integralmente nello *Speculum doctrinale* di Vincenzo di Beauvais (II xv *De accentibus syllabe et primo de accentu*)⁽²³⁾:

Accens es regulars melodia o tempramens de votz, le quals estay principalment en una sillaba [...]. Et entendatz can melodios qu'om fay legen e pronuncian, non ges del can de musica, quar [aque] regularmen no te ni garda accen. (I 86 1-4)

Ad ogni modo, che il termine *modulatio* anche privo di specificazioni indichi nel *De vulgari eloquentia* l'intonazione effettiva e concreta, composta secondo le regole proporzionali ritmiche e melodiche, trova conferma nella definizione riassuntiva di *cantio* come «actio completa dictantis verba modulationi armonizzata», dove *modulationi* è un dativo di fine: 'azione compiuta di chi compone parole armonizzate in vista di un'intonazione'. È significativo che Dante usi il nesso *verba armonizzata* per definire la *cantio* intesa come testo lirico, cioè strofico, indipendentemente dai generi formali e dalla distinzione tra volgare e latino («omnia verba armonizzata vulgariter et regulariter», scrive Dante), riformulando in modo più chiaro l'equiparazione della poesia volgare alla poesia latina insita nella definizione «fictio rethorica musicaque poita».

(21) LANNUTTI 2013, p. 434.

(22) AVALLE 2017, pp. 10-30 e 129-143.

(23) AVALLE 2017, pp. 38-39.

et ideo cantio nil aliud esse videtur quam **actio completa dictantis verba modulationi armonizzata**. Quapropter, tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus, et **omnia** cuiuscunquemodi **verba** scilicet **armonizzata vulgariter et regulariter**, cantiones esse dicemus. (II viii 6)

* * *

Fin qui, nell'analizzare gli aspetti di pertinenza della disciplina musicale, Dante si attiene tutto sommato alla tradizione. I suoi argomenti rivelano un alto grado di competenza e consapevolezza teorica, ma gli aggiornamenti specifici sono marginali, nonostante la grande novità di una trattazione scientifica degli elementi formali della lirica italiana, vista per di più in relazione alla lirica galloromanza e quindi di impostazione comparatistica. Il vero contributo originale, e direi isolato persino all'interno delle opere dello stesso Dante, sta nel significato attribuito alla parola *cantus* nella descrizione dell'architettura della stanza, un significato molto specifico e tecnico, estraneo alla precedente trattatistica e destinato a non avere seguito. Un *hapax* semantico da accostare al neologismo *organista* di cui si è detto.

Cantus è il terzo dei termini implicati nella definizione di Isidoro di Siviglia («musica est peritia modulationis, sono cantuque consistens»), dove è una componente della *modulatio* e indica la flessione della voce (*inflectio vocis*), che presuppone il *sonus*, per sua natura *directus* 'orizzontale': «Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus cantum». (*Etymologiae* III xx 8). Dante stesso usa *canto* in questo senso nel *Convivio*, oltre che nel passo del secondo libro che ho già citato («la quale [*musica*] è tutta relativa, sì come si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta quanto più la relazione è bella», II xiii 23), anche nel primo libro: «e dicemo bello lo canto, quando le voci di quello, secondo [l'] debito dell'arte, sono tra sé rispondenti» (I v 13), dove *voci* credo vada messo in relazione con l'*inflectio vocis* della definizione di Isidoro. Credo cioè che Dante abbia in mente la *modulatio soni* e non il canto polifonico⁽²⁴⁾.

Siamo nel capitolo in cui Dante dichiara l'intenzione di scrivere «uno libello [...] di Volgare Eloquentia» (I v 10), ma nel *libello* il termine *cantus* subisce una profonda risemantizzazione, perché indica un concetto distinto dalla *modulatio*, ovvero l'articolazione della stanza secondo alcuni tipi teorici e potenziali di intonazione, che sono caratterizzati dalla ripetizione di una sezione. Questo significa che nel *cantus*, al principio del *numerus syllabarum*, che definisce i tipi di verso, si unisce il principio della *repetitio* o *ingeminatio* o (*re*)*iteratio*.

⁽²⁴⁾ Come si interpreta in FIORAVANTI 2014, p. 135.

Dalla descrizione di Dante si desume che la ripetizione di uno stesso segmento all'inizio o alla fine della stanza comporta un'articolazione in due parti, tra le quali si frappone la *diesis*, grecismo, questo, che nella teoria musicale indica un piccolo intervallo tra un suono e l'altro, più spesso il quarto di tono o il semitono. Dante lo assume cambiandone il senso e rendendolo funzionale alla nuova nozione di *cantus*. Non più fenomeno sonoro ma punto di snodo della struttura della stanza. Siamo insomma di fronte a un altro *hapax* semantico. In questa descrizione Dante usa anche *oda*, altro grecismo, che però non sembra qui essere l'equivalente di *cantus*, come invece in *Ep. XIII 10* («“oda” quod est cantus»)⁽²⁵⁾, perché designa l'intonazione (teorica e potenziale) in genere (*ad quandam odam*), priva di ripetizioni (*oda continua*), oppure una sua porzione (*reiteratio unius ode; de una oda in aliam*).

Dicimus ergo quod omnis stantia **ad quandam odam** recipiendam armonizata est; sed in modis diversificari videntur; quia quedam sunt sub una **oda continua** usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi; et **diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam**. Quedam vero sunt diesim patientes; et **diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat**, vel ante diesim, vel post, vel undique. Si ante diesim repetitio fiat, stantiam dicimus habere pedes; et duos habere decet, licet quandoque tres fiant: rarissime tamen. Si repetitio fiat post diesim, tunc dicimus stantiam habere versus. Si ante non fiat repetitio, stantiam dicimus habere frontem; si post non fiat, dicimus habere sirma, sive caudam. (II x 2-4)

La complementarità dei principi del *numerus syllabarum* e della *repetitio* nel *cantus* è richiamata da Dante più volte nel *De vulgari eloquentia*⁽²⁶⁾, e trova un corrispettivo nel capitolo del secondo libro del *Convivio* dedicato alla spiegazione letterale dell'ultima parte di *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*. A proposito della *tornata*, Dante rileva di non aver rispettato, nel costruirla, il principio della ripetizione dello schema sillabico della seconda sezione della stanza («lo numero che alla nota è necessario»). In seguito, nel precisare cosa determina la *bellezza* della canzone che sta commentando, usa il nesso *numero delle parti* («lo numero delle sue parti, che si pertiene a li musici»).

Nec etiam pretermictendum est quin iterum asseramus pedes ad invicem necessario **carminum et sillabarum equalitatem** et abitudinem accipere, **quia non aliter cantus repetitio fieri posset**. Hoc idem in versibus esse servandum astruimus. (*Dve* II xi 13)

⁽²⁵⁾ Su cui FENZI 2012, p. 211, e PERSICO 2019b, pp. 57-58.

⁽²⁶⁾ Lo si nota in LANNUTTI 2000, pp. 17-18.

De pentasillabo quoque non sic concedimus; in dictamine magno sufficit enim unicum pentasillabum in tota stantia conseri, vel duo ad plus in pedibus; et dico 'pedibus' **propter necessitatem qua pedibus versibusque cantatur.** (*Dve* II xii 7)

Hoc etiam precipue attendendum est circa carminum habitudinem, quod si eptasillabum interseratur in primo pede, quem situm accipit ibi, eundem resumat in altero; puta si pes trimeter primum et ultimum carmen endecasillabum habet, et medium, hoc est secundum, eptasillabum, et pes alter habeat secundum eptasillabum et extrema endecasillaba: **non aliter ingeminatio cantus fieri posset, ad quam pedes fiunt**, ut dictum est; et per consequens pedes esse non possent. (*Dve* II xii 9)

E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone "tornata", però che li dicatori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciò che altri se n'acorgesse, rade volte la puosi coll'ordine della canzone quanto è **allo numero che alla nota è necessario**; ma fecila quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire, fuori della sua sentenza, sì come in questa e nell'altre vedere si potrà. (*Cv* II xi 2-3)

O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però; ma ponete mente la sua bellezza, ch'è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per **lo numero delle sue parti, che si pertiene a li musici.** (*Cv* II xi 9)

Ci si può e ci si deve chiedere quale sia l'origine di questa inedita e isolata accezione di *cantus* come struttura proporzionale della stanza. Si potrebbe pensare, in prima battuta, che *cantus*, participio di *cano*, sia da mettere in rapporto con la pura e semplice produzione poetica, come nell'incipit virgiliano *Arma virumque cano* citato nel capitolo in cui Dante definisce la *cantio* come *actio* e come *passio* (II viii 4). Se però *cantus* equivallesse a *cantio*, mentre è solo un suo elemento.

Credo che un'indicazione utile venga dall'*Orator* di Cicerone, che Dante potrebbe aver conosciuto almeno parzialmente e indirettamente, cioè attraverso i florilegi e la mediazione delle *artes dictandi*. Lo indica il riscontro individuato da Letizia Leoncini nel discorso del primo libro del *Convivio* in cui Dante paragona il *volgare di sì* al latino quanto alla *vertù* di *manifestare convenevolmente, sufficientemente e aconciamente altissimi e novissimi concetti*⁽²⁷⁾. Nel passo dell'*Orator* in questione, Cicerone sta descrivendo la prosa adatta a esporre argomenti complessi (*oratio subtilis*). Questa prosa

⁽²⁷⁾ LEONCINI 2007, pp. 551-553.

deve essere quanto più possibile naturale, libera dai vincoli del *numerus*, cioè di una *ratio metrica*, e può essere pertanto paragonata alle donne prive di ornamenti, alle quali si addice la semplicità. Dante riprende l'immagine, adattandola, quando precisa che la descritta *vertù* propria del *volgare di sì* è offuscata nella poesia dalle «accidentali adornezze [...] cioè la rima e lo tempo e lo numero regolato», come la bellezza naturale di una donna è offuscata dagli «adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta».

Ché per questo comento **la gran bontade del volgare di sì [si vedrà]; però che si vedrà la sua vertù**, sì com'è per esso **altissimi e novissimi concetti convenevolmente, sufficientemente e aconciamente, quasi come per esso latino, manifestare**; [la quale non si potea bene manifestare] nelle cose rimate per le **accidentali adornezze che quivi sono connesse, cioè la rima e lo tempo e lo numero regolato**: sì come non si può bene manifestare **la bellezza d'una donna**, quando li adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima. (Cv I x 12)

Primum igitur eum tamquam **e vinculis numerorum eximamus**. Sunt enim quidam, ut scis, oratorii numeri, de quibus mox agemus, observandi ratione quadam, sed alio in genere orationis, in hoc omnino relinquendi. Solutum quiddam sit nec vagum tamen, ut ingredi libere, non ut licenter videatur errare. Verba etiam verbis quasi coagmentare neglegat. Habet enim ille tamquam hiatus et concursus vocalium molle quiddam et quod indicet non ingrati neglectiam de re hominis magis quam de verbis laborantis. Sed erit videndum de reliquis, cum haec duo ei liberiora fuerint, circuitus conglutinatioque verborum. Illa enim ipsa contracta et minuta non neglegenter tractanda sunt, sed quaedam etiam neglectia est diligens. Nam ut **mulieres esse dicuntur non nullae inornatae, quas id ipsum deceat**, sic haec **subtilis oratio** etiam incompta delectat; fit enim quiddam in utroque, quo sit venustius, sed non ut appareat. **Tum removebitur omnis insignis ornatus** quasi margaritarum, ne calamistri quidem adhibebuntur, fucati vero medicamenta candoris et ruboris omnia repellentur: elegantia modo et munditia remanebit. **Sermo purus erit et Latinus, dilucide planeque dicetur, quid deceat circumspectetur**. (*Orator* XXIII 77-79)

Non è chiaro che cosa voglia dire *tempo* nel passo del *Convivio*, non credo cioè si possa dare per scontato che questo termine indichi «la lunghezza o brevità delle sillabe»⁽²⁸⁾ in regime di versificazione sillabica. La lezione dell'archetipo è *la rima e lo rimato e lo numero regolato*, dove *rimato* potrebbe essere un errore indotto dal precedente *cose rimate* e aver sostituito un originario *ritimo* nel senso di successione infinita dei tempi che è misurata dal numero. Se così fosse, *lo tempo*, lezione congetturale dell'edizione Ageno, sarebbe superfluo e perfino incongruo rispetto a *numero regolato*.

⁽²⁸⁾ FIORAVANTI 2014, p. 166.

Nell'edizione Parodi, Pellegrini (1921) si legge «la rima e lo ri[ti]-mo e lo numero regolato», e credo che questa soluzione sia plausibile⁽²⁹⁾. Va in ogni caso rilevata l'affinità del tema con il *De vulgari eloquentia* e l'occorrenza del nesso *numero regolato*, che rimanda al concetto di *numerus syllabarum* come misura del ritmo.

La scelta del termine *cantus* per denotare la struttura della stanza potrebbe dipendere da un altro luogo dell'*Orator*, dove invece Cicerone riconosce la presenza del *numerus* nella prosa. Il *numerus* si avverte in modo più chiaro nella poesia, ma in alcuni casi, soprattutto nei testi dei lirici greci, scrive Cicerone, perché lo si possa riconoscere, ci si deve affidare al *cantus*, altrimenti si crederà che si tratti di prosa e non di poesia. Insomma, il *cantus* sottolinea il *numerus* del testo poetico.

Esse ergo in oratione numerum quendam non est difficile cognoscere. Iudicat enim sensus; in quo est iniquum quod accidit non agnoscere, si cur id accadat reperire nequeamus. Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed natura atque sensu, quem dimensa ratio docuit quid accideret. Ita notatio naturae et animadversio peperit artem. Sed in versibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam **cantu remoto soluta esse videtur oratio** maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui lyrico a Graecis nominantur, quos **cum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio**. Quorum similia sunt quaedam etiam apud nostros, velut illa in Thyeste:

quemnam te esse dicam? Qui tarda in senecta

et quae sequuntur; quae, **nisi cum tibicen accessit, orationis sunt solutae simillima**. (LV 183-184)

Non si può dire che ci sia esatta corrispondenza tra il *cantus* di Cicerone e il *cantus* di Dante, non solo perché Cicerone ragiona in termini quantitativi, ma perché per lui il *cantus* è l'effettiva e concreta intonazione della poesia prodotta da un suonatore di flauto (*tibicen*), quella che Dante definisce *modulatio* (o *sonus*, *thonus*, *nota*, *melos*). Mi pare però che l'affinità sia evidente. Dante potrebbe aver estrapolato il concetto teorico che sta dietro il discorso di Cicerone. In termini aristotelici, potrebbe aver desunto la potenza dall'atto.

Nel passo di Cicerone, si può notare l'immagine dell'*oratio nuda* perché spogliata del rivestimento musicale. Dante incentra su questa immagine la conclusione del sonetto *Se Lippo amico sè tu che mi leggi* in cui chiede a Lippo di *rivestire*, cioè d'intonare, la stanza isolata di canzone *Lo meo*

⁽²⁹⁾ Sul testo di questo luogo del *Convivio* cf. SIMONELLI 1970, p. 83, e 1970a, pp. 97-98, poi VASOLI, DE ROBERTIS 1988, p. 68. Un vaglio critico delle edizioni del *Convivio*, accompagnato da una riflessione di carattere metodologico, si trova in MAZZUCCHI 2012.

servente core, almeno stando all'interpretazione oggi prevalente. Secondo l'altra interpretazione, avanzata da Guglielmo Gorni sulla scorta di un passo delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, Lippo sarebbe invece un poeta a cui Dante chiede di ampliare il suo testo aggiungendo altre stanze⁽³⁰⁾.

Lo qual ti guido esta pulcella **nuda**,
 che ven dirietro a me sì vergognosa
 ch'atorno gir non osa,
 perch'ella **non ha vesta** in che si chiuda;
 e prego il cor gentil che 'n te riposa
 che la **rivesta** e tegnala per druda,
 sí che sia cognosciuda
 e possa andar là 'vunque è disiosa.

La lettura in chiave musicale può dirsi confermata da uno scambio di sonetti tra Franco Sacchetti e Francesco Landini, segnalato da Claudio Giunta nel suo commento⁽³¹⁾. Lo scambio dimostra come l'immagine che Dante potrebbe aver tratto da Cicerone sia assunta e rilanciata da due protagonisti della nuova stagione musicale che va sotto il nome di *Ars Nova* italiana. Sacchetti prega Landini di intonare un suo testo poetico, facendo uso del dantesco *piove* di ascendenza scritturale (*Pd* XXIV 135 «anche la verità che quinci piove»: *che quinci piove* diventa *che da te piove* sempre in rima), e Landini, nel dichiarare di aver esaudito la preghiera, richiama la conclusione del sonetto di Dante attraverso le parole-chiave *vestire* e *gire*. Così facendo risponde a Sacchetti come se rispondesse a Dante e chiarisce la natura della *vesta*.

Dante

Se Lippo amico sè tu che mi leggi,
 davanti che proveggi
 a le parole che dir t'imprometto,
 da parte di colui che mi t'ha scritto
 in tua balia mi metto
 e rècoti salute quali eleggi.

Per cortesia audir prego mi deggi
 e co-ll'udir richieggi
 d[e l]'ascoltar la mente e lo 'ntelletto:
 io che m'apello umil[e] sonetto,
 davanti al tu' cospetto
 vegno, perché al non-caler non feggi.

⁽³⁰⁾ GORNI 1981, pp. 82-87. Una sintesi della questione in GIUNTA 2005.

⁽³¹⁾ GIUNTA 2011, pp. 127-128.

Lo qual ti guido esta pulcella **nuda**,
 che vien di dietro a me sì vergognosa
 ch'atorno gir non osa
 perch'ella **non ha vesta** in cui si chiuda;
e prego il cor gentil che 'n te riposa
che la rivesta e tegnala per druda,
sì che sia cognosciuda
e possa andar là 'vunque è disiosa.

Franco Sacchetti

Veggendo tante piaghe e tanti segni,
 Francesco, io temo che nel ciel sovrano
 non abbia preso già la tromba in mano
 que' che vorrà che ciascun si rasegni;
 e temo ch'al gridare: – Venite – a' degni
 il numero non si ritruovi vano,
 perché lo 'ngrato popol cristiano
 segue pur mal con forze e con ingegni.

Abbiàn fame, discordia, morte e guerra;
 chi vacilla e chi fugge, e non sa dove;
 ma da' suo' vizi nessun si diserra.

Dunque, col dolce suon, che da te piove,
anzi che quel'orribil giunga in terra,
priego ch'adorni le parole nove.

Francesco Landini

Se per segno mirar che dal ciel vegni,
 dover tosto finire il monte e 'l piano
 pensar si può, temp'è che noi veggiano
 di ciò dimostrazione, e tu l'asegni.

Discordia, fame e regni contra regni,
 aer disposto a dar morte a l'uom sano,
 c'hanno a significar? Fine mondano;
 di che possibil è quel che disegni.

Ma se 'l numer de' buoni andrà sì a terra
 come tu temi, a me lagrime **piove**,
 e 'l vizio n'è cagion, che 'l mondo afferra.

Vestita la canzon, che 'l cor commove,
rimando a te, sì ch'omai per la terra
cantando potrà gire, qui ed altrove.

La musica della poesia lirica ha fatto sua la più complessa e raffinata tecnica polifonica, ma il rapporto con il testo verbale, con le *parole armonizzate*, non è cambiato. Il quadro teorico di Dante rimane ancora valido.

EDIZIONI

- AURELIUS AUGUSTINUS, *De musica libri sex*, ed. J.-P. Migne, Paris 1865 (PL 32).
 BOEZIO, *De institutione musica*, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867.
 Dante ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze 1995.
 Dante ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, Padova 1968.
 Dante ALIGHIERI, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Firenze 1995.
 Dante ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano 1966-1967, 4 voll.
 Dante ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze 2002, 3 voll.
 Franco SACCHETTI, *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a cura di D. Puccini, Torino 2007.
 HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, eds. C. Meyer, G. Lobrichon, C. Hertel-Geay, Turnhout 2012.
 ISIDORI HISPALENSIS *Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxford 1911, 2 voll.
 JACOBI LEODIENSIS *Speculum musicae liber secundus*, ed. R. Bragard, Roma 1961.
Las leys d'amors. Redazione lunga in prosa, a cura di B. Fedi, Firenze 2019.
 RICHARD DE SAINT-VICTOR, *Liber exceptionum*, éd. J. Châtillon, Paris 1958.

COMMENTI E STUDI

- AVALLE 2017 = d'A.S. AVALLE, *Venti lezioni sulla teoria del ritmo nella tarda antichità e nell'alto medioevo*, in ID., *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a cura di M.S. Lanutti, Firenze 2017, pp. 3-85.
 BOUREAU 1992 = A. BOUREAU, *Jérôme de Moravie et la rationalisation dominicaine du XIII^e siècle*, in C. Meyer (éd.), *Jérôme de Moravie. Un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle*. Actes du Colloque de Royaumont 1989, Paris 1992, pp. 43-53.
 BRUGNOLO, VERLATO 2006 = F. BRUGNOLO, Z. VERLATO, *Antonio da tempo e la lingua tusca*, in F. Brugnolo, Z. Verlato (a cura di), *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, Padova 2006, pp. 257-300.
 CAPPUCCIO 2008 = C. CAPPUCCIO, *Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati*, «Tenzzone» 9 (2008), pp. 147-177.
 CHÂTILLON 1958 = Richard de Saint-Victor, *Liber exceptionum*.
 CRISTALDI 2018 = S. CRISTALDI, *Poesia che rappresenta la musica. Il caso della 'Divina Commedia'*, in L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma 2018, 21 pp.
 DRUSI 2013 = R. DRUSI, *Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, «L'Alighieri» 42 (2013), pp. 5-58.

- FENZI 2012 = Dante ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma 2012.
- FIORAVANTI 2014 = Dante ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in Dante ALIGHIERI, *Opere, II. Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, Milano 2014, pp. 5-805.
- GIUNTA 2005 = C. GIUNTA, *Sulla 'vestizione' delle ballate nel Medioevo*, in Id., *Codici Saggi sulla poesia nel Medioevo*, Bologna 2005, pp. 239-252.
- GIUNTA 2011 = Dante ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Dante ALIGHIERI, *Opere, I. Vita Nova, Rime, De vulgari eloquentia*, Milano 2011, pp. 3-744.
- GORNI 1981 = G. GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze 1981.
- LANNUTTI 2000 = M.S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». *Per l'interpretazione di alcuni passi del De vulgari eloquentia*, «Studi Medievali» XLI (2000), pp. 1-38.
- LANNUTTI 2013 = M.S. LANNUTTI, *Ascoltare la musica delle parole. A proposito di un recente libro sul rapporto tra metro e ritmo nella poesia*, «Giornale storico della letteratura italiana» CXC (2013), pp. 433-442.
- LEONCINI 2007 = L. LEONCINI, *La concinnitas nella prosa di Dante da Cicerone ad Agostino, al di là (e al di qua) dell'ars dictaminis*, «Aevum» 81 (2007), pp. 523-557.
- MAZZUCCHI 2012 = A. MAZZUCCHI, *Tra Convivio e Commedia. Sondaggi di filologia e critica dantesca*, in A. Mazzucchi, E. Malato (a cura di), *Leggere Dante oggi. I testi, l'esegesi*. Atti del Convegno-seminario di Roma, 15-17 ottobre 2010, Roma 2012.
- PANTI 2017² = C. PANTI, *Filosofia della musica. Tarda antichità e medioevo*, Roma 2017².
- PANTI 2019 = C. PANTI, *Il De caelo nel medioevo: le citazioni e la translatio di Roberto Grossatesta*, «Fogli di Filosofia» 12 (2019), pp. 67-107.
- PARODI, PELLEGRINI 1921 = *Il Convivio*, a cura di E.G. Parodi e F. Pellegrini, in *Opere di Dante della Società Dantesca Italiana*, Firenze 1921, pp. 145-315.
- PERSICO 2017 = T. PERSICO, *Il concetto agostiniano di "modulatio" nel De vulgari eloquentia*, in T. Persico e R. Viel (a cura di), *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, Bergamo 2017, pp. 83-110.
- PERSICO 2017a = T. PERSICO, *Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla Vita nuova alla Divina Commedia*, Roma 2019.
- PIRROTTA 1984 = N. PIRROTTA, *Dante 'musicus': goticismo, scolasticismo e musica*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984, pp. 20-36.
- SERIANNI 2021 = L. SERIANNI, *Parola di Dante*, Bologna 2021.
- SIMONELLI 1970 = M. SIMONELLI, *Materiali per un'edizione critica del Convivio di Dante*, Roma 1970.
- SIMONELLI 1970a = M. SIMONELLI, *Ancora sul testo del Convivio e su alcune questioni metodologiche*, «Dante Studies» 88 (1970), pp. 79-101.
- TAVONI 2011 = Dante ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in Dante ALIGHIERI, *Opere, I. Vita Nova, Rime, De vulgari eloquentia*, Milano 2011, pp. 1065-1547.

VASOLI, DE ROBERTIS 1988 = Dante ALIGHIERI, *Opere minori*, tomo I parte II, *Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli 1988.

VIEL 2018 = R. VIEL, «*Quella materia ond'io son fatto scriba*». *Hapax e prime attestazioni della Commedia*, Lecce 2018.