

PETRARCA, IL «VARIO STILE» E L'IDEA DI LIRICA

1. IL «VARIO STILE»

Il «vario stile» per cui Petrarca chiede compassione e perdono ai lettori nel sonetto proemiale del *Canzoniere* viene solitamente interpretato come «categoria insieme retorica e morale»¹ (*Rvf*, I):

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono,
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'ï sono, 4

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono. 8

La varietà stilistica dipenderebbe infatti «da quella tematica e tonale delle rime, oscillanti fra “speranza” e “dolore”», come nella sestina *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto* (*Rvf*, CCCXXXII 35-36): «Non à 'l regno d'Amor sí vario stile, / ch'è tanto or tristo quanto mai fu lieto».² Le rime

* Questo saggio fa parte di una ricerca piú ampia sul concetto di lirica tra Medioevo ed età moderna. Giancarlo Alfano, Speranza Cerullo, Davide Daolmi, Alessandro Della Corte, Lorenzo Geri, Andrea Mazzucchi, Maria Teresa Racchetta, Emilio Russo e Federico Saviotti hanno letto e migliorato queste pagine. Ringrazio in particolare Alessandra Paola Macinante per avermi segnalato alcuni importanti passi petrarcheschi. Le traduzioni, tranne quando diversamente indicato, sono mie.

¹ Cito da *Canzoniere* (Santagata): 9. Il sonetto è databile tra il 1349 e il 1350. Cf. Santagata 1992: 106: «Le “rime sparse” sono stilisticamente “varie”, come lo sono le epistole latine: perché varia, instabile è la condizione psicologica del loro autore». Per la datazione, cf. Rico 1976. Non c'è dubbio che Petrarca volesse porre in rilievo l'espressione «vario stile» (cf. Noferi 1974: 167; Orelli 1990: 27; Jacomuzzi 1977: 48).

² Anche nelle *Epistole metriche* si fa riferimento ai «vari sentimenti dell'animo» (Rico 1976: 112). Ritorno piú avanti su questo punto. Nella prima *Familiare* si attribuisce un significato negativo alla caotica varietà degli esperimenti in prosa e in versi giovanili (sia in latino sia in volgare): «Et erat pars soluto gressu libera, pars frenis homericis astricta [...]; pars autem, mulcendis vulgi auribus intenta, suis et ipsa legibus utebatur. Quod genus, apud siculos, ut fama est, non multis ante seculis reatum, brevi

sparse sarebbero quindi «polarizzate tra speranza e dolore, vita e morte» e la varietà andrebbe intesa come un'oscillazione tra due poli identificabili con l'amaro e il dolce o con il pianto e il riso.³ Così intendeva nel Cinquecento Giulio Camillo: «La varietà de l'animo de l'amante nasce dal variare dello aspetto della cosa amata, et dalla varietà de l'animo nasce la varietà del stile».⁴ A proposito del «vario stile», dopo aver ricordato come nel *Simposio* platonico l'amore fosse definito quale mescolanza di dolcezza e «amaritudine», Camillo cita Catullo («Quae dulcem curis miscet amaritatem», *Carm.*, LXVIII 18), commentando:

Adunque segue che anchor le composition sue siano varie et che talhor pianga, che talhor, in parte consolato, quantunque non rida, almeno habbia gran tregua con gli affanni che possa ragionare [...].⁵

Piú precisamente, sulla base di *Rvf*, LXXII 58-60 («et gli occhi, onde di et notte si rinversa / il gran desio per isfogare il petto, / che forma tien dal variato aspetto»), Camillo sostiene che le variazioni dell'animo del poeta dipendono dall'aspetto mutevole di Laura: «imperoché il petto del Petrarca variavan le qualità di dolcezza et di amaritudine da gli occhi di Laura».⁶

per omnem Italian ac longius manavit, apud Grecorum olim ac Latinorum vetustissimos celebratum; siquidem et Athicos et Romanos vulgares ritmico tantum carmine uti solitos accepimus. Hec itaque variarum rerum tanta colluvio aliquot me diebus occupatum habuit [...]» (*Fam.*, I I 6-7: «Ed erano in parte libera prosa, parte regolati dal metro d'Omero [...] e ce n'erano anche di rivolti a lusingare l'orecchio del volgo, posti sotto il vincolo di leggi loro proprie. Un genere questo che, risorto come è noto non molto tempo fa presso i Siciliani, si è rapidamente diffuso per tutta Italia e oltre, comune una volta presso le antichissime popolazioni greche e latine, giacché sappiamo che i poeti volgari attici e romani usarono comporre soltanto poesia ritmica. Tanta farragine di scritti così disparati mi tenne occupato per piú giorni [...]; trad. Petrarca (Dotti 2004): 20-1. Si veda pure la lettera al fratello Gherardo dove tra i peccati di gioventú Petrarca menziona anche la pratica della poesia erotica (*Fam.*, X 3 21).

³ *Canzoniere* (Bettarini), I: 6. Si veda anche la chiosa alla sestina CCCXXXII: «la *varietas* tra speranza e dolore, vita e morte, modo *tristo* e *lieto* [...] annunciata dalle “rime sparse” [...] ora spinta all'estremo della divaricazione, come in nessun altro poeta d'amore [...]» [*Canzoniere* (Bettarini), II: 1472]. S'intende invece, in modo piú vago, «stile vario, molteplice, “diviso” come l'Io del personaggio-poeta», in *Canzoniere* (Vecchi Galli): 96.

⁴ Giulio Camillo (*Zaja*): 5.

⁵ Giulio Camillo (*Grohovaz*): 219.

⁶ *Ibì*: 220.

A riscontro del «vario stile» i commenti moderni segnalano inoltre due passi dell'epistolario petrarchesco nei quali è esplicito il valore retorico e morale della *varietas*. Petrarca chiarisce infatti il legame tra i due tipi di varietà nella lettera proemiale delle *Familiari*:

Alioquin, nisi supervacuo nosmet ipsos favore decipimus, quonam modo amicum licet, nisi sit idem alter ego, lecturum hec sine fastidio arbitremur; diversa invicem et adversa, in quibus non idem stilus, non una scribentis intentio, quippe cum pro varietate rerum varie affectus animus illa dictaverit, raro quidem letus, mestus sepe?⁷

Il 4 gennaio 1373, inviando una copia delle rime a Pandolfo Malatesta (la forma del *Canzoniere* detta appunto “Malatesta”), Petrarca torna a spiegare il motivo della «varietà cui allude con la mutevolezza della passione amorosa, così come la rozzezza stilistica con l'età giovanile della composizione»: ⁸ «Ante omnia opuscoli varietatem vagus furor amantium de quo statim in principio agitur; ruditatem stili etas excuset, nam que leges magna ex parte adolescens scripsi». ⁹ Il «vario stile» di *Voi ch'ascoltate* è quindi l'equivalente retorico della frammentazione dell'animo.

L'originalità del nesso tra varietà morale e stilistica è stata più volte evidenziata. Secondo Capovilla, Petrarca esprime «la consapevolezza della assoluta originalità della propria scrittura lirica, laboriosamente modellata e calibrata nella sua varietà stilistica, e in tale asserzione si rapporta alla tradizione cortese nel suo complesso». ¹⁰ Il poeta, nonostante la professione di modestia, sarebbe stato interessato prima di tutto a «rilevare e accreditare il complesso gioco dei toni e dei registri che

⁷ *Fam.*, I 1 19: 'D'altronde, se non ci si vuole ingannare dalle illusioni, chi mai, se non proprio un amico che sia come un altro noi stessi, vorrà leggere senza noia cose tra loro contraddittorie e disparate, stese in stili diversi e sotto la spinta di diverse emozioni, dettate da un animo raramente lieto e spesso invece melanconico?'. Trad. in Petrarca (Dotti 2004): 26-7.

⁸ Sapegno 1999: 89. Secondo Noferi 1974: 171: «Si riferisce alla doppia e concatenata “varietà” a livello tematico (riso e pianto, speranza e angoscia, vita e morte, ecc.) e a livello di stile (grave e umile, aspro e dolce)».

⁹ *Sen.*, XIII 11 3 (*Var.*, IX 58-61). Cito da Petrarca (Nota): 177. Sulla forma “Malatesta” risultano ancora fondamentali gli studi di Foresti 1931, Wilkins 1951: 170-83 e Santagata 1992: 267-82, da aggiornare con Feo 2001, Pulsoni 2007, Pancheri 2008 e Savoca 2008: 91-3.

¹⁰ Capovilla 1998: 7.

danno voce alle oscillazioni dell'“io” e all'atteggiamento autocritico perennemente sotteso alla presentazione della materia lirica». ¹¹ Tuttavia, se non sbaglio, solo Mercuri ha indicato una possibile fonte del concetto di «vario stile». Dopo aver rimandato alla *Fam.*, I 1, lo studioso nota come Petrarca si riferisca sia alla molteplicità e alla varietà degli ipotesti sia allo stile lirico, «secondo la suggestione di Isidoro per il quale lo stile lirico è caratterizzato dalla varietà», ¹² rimandando alla definizione di lirica contenuta nel capitolo *De poetis* dell'ottavo libro delle *Etimologie*: «Lyrici poetae ἀπὸ τοῦ ληρεῖν, id est a varietate carminum. Unde et lyra dicta». ¹³

A mio parere questa indicazione non è stata finora messa a frutto, con l'importante eccezione di un contributo di Speranza Cerullo. ¹⁴ In questo saggio mi propongo quindi di illustrare la diffusione capillare della definizione isidoriana nel Medioevo, di dimostrare che Petrarca possa averla conosciuta e che, sulla base o comunque in relazione con l'idea di lirica delle *Etimologie*, possa aver modellato la propria produzione poetica in volgare.

2. DA ISIDORO DI SIVIGLIA A GUIDO DA PISA

I dizionari delle maggiori lingue moderne assegnano tre significati principali al termine *lirica* (non tengo conto della “musica lirica”). Il *Grande dizionario italiano dell'uso* distingue ad esempio tra: 1) nell'antica Grecia, la poesia cantata o recitata al suono della lira; 2) nel Medioevo, poesia accompagnata dalla musica, di argomento prevalentemente amoroso; 3)

¹¹ *Ibi.* 8.

¹² Mercuri 2003: 70 (cf. anche Mercuri 1987: 361). Riprende lo spunto, senza approfondimenti, Mastrocola, secondo la quale con Petrarca si affermerebbe una «Poesia lirica sulla base di una potenza distraente: il trionfo della libertà dell'occhio e della mente, il vagare (guidato, certo). È una rivoluzione; ma non poi così tanto, se si pensa che la definizione di “poesia lirica” presente nelle *Etimologie* di Isidoro è la seguente [...], cioè i poeti lirici sono così detti perché il loro canto è “vario”» (Mastrocola 1991: 195).

¹³ *Etym.*, VIII 7 4: ‘I poeti *lirici* hanno tratto nome *apò tu lerein*, cioè dal verbo *delirare* riferito alla varietà dei carmi, verbo da cui ha preso il nome anche la lira’. Cito da Isidoro di Siviglia (Valastro Canale), I: 658. Cf. Maltby 1991, ss.vv. *lyra* e *lyricus*.

¹⁴ Cf. Cerullo 2009.

nell'Età moderna, un genere di poesia incentrato sulla soggettività.¹⁵ Il primo e il terzo significato corrispondono a due diverse idee di lirica che propongo di definire rispettivamente *paradigma classico* e *paradigma moderno*. Il primo fu elaborato in epoca alessandrina per descrivere il canone dei nove poeti arcaici (Alcmane, Saffo, Ibico, Anacreonte, Bacchilide, Pindaro, Stesicoro, Alceo e Simonide), che vennero chiamati *λυρικοί* e le cui opere furono classificate come 'poesia cantata al suono della lira'.¹⁶ Questa definizione, che ritroviamo nei grammatici greci e in alcuni di quelli latini, sarà recuperata integralmente e consapevolmente solo alla fine del Medioevo. La terza definizione del *GRADIT* corrisponde invece al paradigma moderno sistematizzato in epoca romantica e impostosi soprattutto per influenza dall'estetica hegeliana:

nella nostra cultura, la lirica è uno dei tre grandi generi teorici in cui la letteratura si divide, quello che accorpa i testi dove un io espone, in uno stile molto lontano dal grado zero della prosa, dei contenuti fortemente soggettivi: passioni, stati d'animo, riflessioni personali.¹⁷

Le definizioni 1 e 3 vanno tenute distinte: la poesia greca era ad esempio cantata, ma non è detto che fosse lirica nel senso di "soggettiva".¹⁸ Il secondo significato è meno preciso. Si ritiene infatti comunemente che nel Medioevo non esistesse una definizione condivisa di lirica e che il termine utilizzato ancora oggi per classificare tanto le poesie dei trovatori quanto quelle di Dante o di Petrarca sia del tutto convenzionale. La convenzione non è però rigorosa. Nel Medioevo non tutta la poesia

¹⁵ Cf. *GRADIT*, s.v. *lirica*.

¹⁶ Cf. Gentili 1991: 23 e Gentili-Catenacci 2010: 17-21. Sul canone alessandrino, cf. Gallo 1974 e Barbantani 1993.

¹⁷ Cf. Mazzoni 2005: 43.

¹⁸ Cf. Rösler 1985, Bonanno 1995 e Antonelli 2002. Per la lirica romanza, cf. Bec 1977-1978, I: 17. Secondo Perugi 2011, la poesia dei trovatori sarebbe però lirica in entrambi i sensi moderni del termine, cioè di "poesia dell'interiorità" e di "poesia cantata". Per alcuni studiosi l'idea moderna di lirica nascerebbe nel momento in cui venne affermandosi un particolare rapporto tra la poesia e il libro, cioè quando la poesia greca prima e poi quella dei trovatori cominciò a essere scritta o raccolta in canzonieri: in tal modo, lirica medievale e moderna sarebbero unificate dalla centralità del libro e dalla rinuncia alla musica (per la lirica greca, cf. Miller 1994; per quella occitana Leonard 2009; sulla poesia inglese medievale, cf. Boffey 2005 e Spearing 2005: 174-210). Per Jeffreys 1994 la lirica è caratterizzata dalla brevità. Sulla nascita dell'io lirico moderno è intervenuto più volte Roberto Antonelli (cf. almeno Antonelli 2013). Per altre recenti idee di lirica, cf. Tomiche 2010, Fajardo-Acosta 2010.

che oggi chiamiamo lirica era cantata e non tutta era poesia d'amore: si parla difatti normalmente di lirica anche in riferimento ai sirventesi politici dei trovatori e alle canzoni dottrinali di Dante. Per verificare la conoscenza da parte di Petrarca del concetto di lirica contenuto nelle *Etimologie* di Isidoro è dunque prima di tutto necessario documentare l'esistenza di un paradigma medievale. Se la dimostrazione è corretta, occorrerebbe prima di tutto inserire tra i significati di *lirica* anche quello di 'poesia metricamente e stilisticamente varia'. La messa a punto di un paradigma medievale contribuisce inoltre a spiegare perché definiamo "lirica" un insieme molto eterogeneo di poesie di autori medievali.

Per circoscrivere tale paradigma occorre partire da quello classico. Nel mondo romano la definizione alessandrina era nota, ma non particolarmente diffusa. Nell'*Ars poetica*, Orazio elenca i temi principali della poesia lirica:

Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equom certamine primum
et iuuenum curas et libera uina referre.¹⁹

Questa idea di lirica avrà grande fortuna. I retori latini offrono tuttavia anche una definizione parzialmente diversa. Quintiliano riprende il canone alessandrino e pone Pindaro al primo posto per ispirazione, magnificenza, uso delle sentenze e delle figure e per la «beatissima rerum verborumque» copia;²⁰ passa poi a trattare della poesia a Roma e si occupa anche della lirica:

¹⁹ Hor., *Ars poet.*, 83-85: «La musa volle affidare alla lira / gli dèi e i loro figli, le vittorie / dei pugili, i cavalli trionfatori, / nelle corse, gli affari giovanili / e i liberi discorsi in mezzo ai vini», trad. Orazio (Fedeli); *fidibus* indica le corde della lira. Il poeta latino, come precisa Fedeli, «all'interno della suddivisione alessandrina della poesia lirica [...], seleziona gli inni, gli encomi, gli epicini, i carmi erotici e gli scolii. I molteplici metri della poesia lirica vengono unificati nello strumento che ne è il simbolo» (Orazio [Fedeli]: 1498). Cf. anche *Epist.*, I 19-21 sgg. In *Carm.*, III 30-13-14, Orazio esplicita i modelli (Alceo e Saffo).

²⁰ *Inst. or.*, X 61. Si tratta di un tipo di varietà spesso ricordata nella trattatistica, anche più tardi, ad esempio in Sidonio Apollinare (*Epist.*, CXXXXII, citato da Mari 1901: 40).

At lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus: nam et insurgit aliquando et plenus est iucunditatis et gratiae et varius figuris et verbis felicissime audax.²¹

Ma il genere lirico non ottiene fino in fondo il suo plauso:

Vtiles tragoediae; alunt et lyriçi, si tamen in iis non auctores modo, sed etiam partes operis elegeris; nam et Graeci licenter multa et Horatium in quibusdam nolim interpretari.²²

Tacito, nel *Dialogus de oratoribus*, dopo una severa critica dei poeti, ritiene comunque di dover elogiare l'eloquenza in generale (cioè la letteratura):

Ego vero omnem eloquentiam omnisque eius partis sacras et venerabilis puto, nec solum cothurnum vestrum aut heroici carminis sonum, sed lyricorum quoque iucunditatem et elegorum lascivias et iamborum amaritudinem [et] epigrammatum lusus et quamcumque aliam speciem eloquentia habeat, anteponendam ceteris aliarum artium studiis credo.²³

L'idea della *iucunditas* della poesia lirica sarà ripresa frequentemente tra Medioevo ed Età moderna. In epoca tardoantica ritroviamo ancora episodicamente la definizione oraziana, ad esempio negli *Scholium in Horatium* del V sec.²⁴ Fra l'età classica e il Rinascimento le attestazioni medievali dei termini *lirica*, *lirico* e *poeti lirici* sono tuttavia relativamente rare e non sono parse coerentemente inquadrabili in una più ampia riflessione sul sistema dei generi. Chi riflette sulla poesia latina e romanza medievale o ne spiega le regole di composizione accenna di rado alla lirica;²⁵ anche

²¹ *Inst. or.*, X 1 96: 'Tra i nostri lirici, Orazio è quasi il solo che meriti di essere letto: poiché egli si eleva talvolta ed è pieno di piacevolezza e di grazia, è vario nelle sue figure e le sue parole sono di una così felice audacia'.

²² *Inst. or.*, I 8 6: 'Utile è la tragedia e anche i poeti lirici nutrono lo spirito ammeso che si selezionino non solo gli autori ma anche i passaggi delle loro opere; infatti i greci sono spesso licenziosi e anche in Orazio ci sono dei testi che non vorrei veder esplicitati'.

²³ *De orat.*, X 4: 'Ritengo che tutta la letteratura e tutte le sue branche siano egualmente sacre e venerabili: non solo la vostra cara tragedia o i nobili accenti del poema epico, ma anche la piacevolezza della poesia lirica, la lascivia delle elegie, l'amarezza dei giambi, lo spirito dell'epigramma e tutti gli altri aspetti della letteratura, i quali, secondo me, devono essere posti al di sopra della pratica delle altre arti.'

²⁴ Cf. Keller 1967.

²⁵ Secondo Bernardelli 2002: 7: «il Medioevo canta molto, ma non ricorre nelle sue teorizzazioni [...] alla nozione di lirica». E ancora: «la nozione di lirica è sostan-

per questo si è potuto parlare di una destrutturazione del sistema dei generi della cultura classica.²⁶ Le eccezioni non sono numerose.²⁷

Nel XII secolo, riprendendo l'*Ars*, Onorio di Autun cita Orazio "lirico" nel *De animae exilio et patria* (cap. II: *De prima civitate, grammatica*) e «dichiara quattro generi letterarî con i relativi rappresentanti, collocati nella città della grammatica»:²⁸

[...] libri poetarum, qui in quatuor species dividuntur, scilicet in tragedias, in comedias, in satyrica, in lyrica. Tragediae sunt quae bella tractant, ut Lucretius. Comediae sunt, quae nuptialia cantant, ut Terentius. Satyrae, quae re-

zialmente assente dalla cultura medievale» (*ibi*: 37). Bernardelli (*ibi*: 37-8 n. 1) è però il primo a studiare brevemente la diffusione del concetto di lirica come "metricamente vario" (pur non giungendo alle mie stesse conclusioni). Non è infatti vero, come vedremo, che la nozione di lirica sia assente nel Medioevo: esisteva semplicemente una nozione diversa da quella moderna. Indicazioni preziose in questa direzione sono fornite dal già ricordato contributo di Cerullo (2009). Isidoro è talvolta citato, ma non è perlopiù percepita la vasta influenza della sua definizione di lirica: «Das Mittelalter kennt so wenig wie die Neuzeit eine allgemein akzeptierte Gattungssystematik, und daher sind die Aussagen der bekannten lateinischen Poetiken des Mittelalters in bezug auf das lyrische Genus im einzelnen seher unterschiedlich. Lyrik nimmt in diesen Traktaten einen ganz unterschiedlichen Stellenwert ein. Die Gattung taucht einmal unter der Bezeichnung *lyrica*, ein anderes Mal als *carmen* und als *elegia* oder unter anderen Termini auf, umfaßt dann aber meist ganz verschiedene einzelne dichterische Formen und verweist außerdem im Kontext dieser Poetiken gemeinhin auf die Antike, kaum einmal auf die nationalsprachige Literatur. Das gleiche gilt, wenn Vinzenz von Beauvais in seinem zu seiner Zeit weithin bekannten *Speculum Doctrinale* (um 1250) in Anlehnung an Isidor von Sevilla den *poeta lyricus* erwähnt» (Bergner 1983: 83).

²⁶ Curtius 1992: 397-8. Così anche Bernardelli 2002: 37: «Il franamento del sistema antico dei generi, sostituito da realtà del tutto nuove, e la perdita del contatto diretto con larga parte della tradizione classica conducono allo scompaginamento dell'apparato nomenclaturale connesso, che viene piegato a funzioni e significati sensibilmente diversi da quelli di origine, nonché amputato, come nel caso della nozione di lirica, di alcuni degli elementi costitutivi». Paden 2000: 61-2 n. 39 rimanda a Switten-Chickering 1988-1989, III: 3, secondo cui «The word 'lyric' is not typically medieval».

²⁷ In alcune fonti si fa riferimento al *lyricus* come suonatore di lira; spesso in maniera dispregiativa, specie negli scritti di teoria musicale, come nell'*Epistola de harmonica institutione* di Reginone di Prüm, dove si spiega che i *corporales artefices* prendono il nome non dalla *musica disciplina* «sed ex ipsis potius instrumentis» (PL 132: 501a; vd. in generale Pirrotta 1984: 1-6).

²⁸ Villa 2009: 27.

prehensiva scribunt, ut Persius. Lyrica, quae odas, id est laudes deorum vel regum hymnilega voce resonant, ut Horatius.²⁹

Tra XII e XIII secolo, in un poemetto dedicato all'istruzione dei giovani, Etienne de Tournai († 1203) cita Orazio lirico (*Flaccus*), autore delle odi, senza però caratterizzare in modo più preciso il genere poetico (vv. 113-124)³⁰:

Venit ad Gramaticae Poesis hortatum,
Ut, quem prius fecerat illa litteratum,
Hec, novem Pyeridum trahens comitatum,
Prosa, rithmo, versibus faciat ornatum. 116

Poetarum varias excitat camenas.
Flaccus agit lyricas ode cantilenas,
Plautus et Terrentius comedie scenas,
Tytiri Virgilius tenues avenas. 120

Recitat Ovidius elegos amorum,
Juvenalis satyras, hostes viciorum.
Fratrum movet acies Stacius duorum,
Et Homeri pagina casum Trojanorum. 124

Secondo Villa, questo passo dimostrerebbe «quanto il problema della poesia lirica si imponga in un tempo in cui il volgare si applica alla poesia amorosa». ³¹ Come vedremo, nella definizione del canone lirico della poesia amorosa occorre tenere presente anche il concetto di varietà metrico-stilistica: è quindi degno di nota che in Etienne la varietà sembri caratterizzare non il genere lirico in particolare quanto il macro-genere

²⁹ *PL*, vol. CLXXII: col. 1243d (citato da Villa 2009: 27): «[...] i libri dei poeti che si dividono in quattro specie: tragedia, commedia, satira, lirica. Le tragedie parlano di guerra, come Lucano. Le commedie di occasioni nuziali, come Terenzio. Le satire trattano della condanna dei vizi, come Persio. La lirica, che canta con la voce dell'inno le odi, cioè le lodi degli dei o dei sovrani, come Orazio».

³⁰ Cf. Auvray 1902: 288: «Giunge la poesia a esortazione della grammatica, in modo che colui che quella [la grammatica] aveva reso dapprima edotto nelle lettere, questa [la poesia], conducendo il corteo delle nove muse, lo renda ornato con la prosa, col ritmo e con i versi. Desta [la poesia] le varie Camene dei poeti. Flacco con l'ode si occupa dei canti lirici, Plauto e Terenzio delle scene della commedia, Virgilio delle semplici avene di Tiro. Ovidio recita le elegie amoroze, Giovenale le satire, nemiche dei vizi. Stazio muove la battaglia dei due fratelli e la pagina di Omero gli eventi di Troia».

³¹ Villa 2009: 27.

della poesia («Poetarum varias excitat camenas») che contiene in sé la lirica, la commedia, la tragedia e così via.

Nella *Parisiana poetria* di Giovanni di Garlandia (ca. 1220), la lirica è ancora definita sulla base dell'*Ars* oraziana; nella sezione sulla «res ficta que tamen fieri potuit» è censito anche il *carmen lyricum*, «quod est de potatione et comestione vel commestatione et amore deorum» («che parla del bere, del mangiare, delle feste e dell'amore degli dei»).³² L'opera è strettamente legata (e forse in parte ne dipende) al *Documentum* di Geoffrey di Vinsauf, nel quale la definizione è molto più sintetica: «Liricum quod agit de comitate deorum et amore».³³ Orazio è fonte anche del *Fabularius* di Corrado di Mure (ca. 1270):

Et nota, quod materia lyricorum est et esse debet, sicut dicit Oratius in poetria: 'Musa dedit fidibus diuos pueros que deorum. Et iuuenum curas et libera uina referre. Et pugilem uictorem et equum certamine primum'.³⁴

Al di là dalle varie riprese delle classificazioni classiche, nel Medioevo è possibile individuare una diffusa idea di lirica che corrisponde al concetto di varietà presente nelle *Etimologie* di Isidoro. Questa definizione è capillarmente diffusa e sembra applicabile in maniera abbastanza precisa alla prassi poetica di alcune tra le più importanti tradizioni poetiche volgari del Medioevo occidentale (cf. oltre: § II).³⁵ Ripartiamo quindi da Isidoro.³⁶

Nelle *Etimologie*, la grande enciclopedia realizzata all'inizio del VII secolo che ebbe una vasta diffusione manoscritta in tutta Europa e che fu una delle fonti più importanti delle conoscenze degli uomini dell'età media, si trova la già citata definizione che propongo di classificare come «varietà lirica»; definizione che è alla base di quello che chiamo paradigma medievale della lirica e che a mio parere andrebbe collocato accanto a quello classico e a quello moderno. Alla voce *lyra*, Isidoro con-

³² Giovanni di Garlandia (Lawler): 102 (V 348-50).

³³ *Ibid.* 332.

³⁴ Corrado di Mure (van de Loo): 13: 'Prendi nota di quel che la materia del poeta lirico è e deve essere, come dice Orazio nell'arte poetica [...]']

³⁵ Sulla varietà metrica della poesia medievale, cf. anche Stotz 2005.

³⁶ «S'il est banal de rappeler l'importance d'Isidore de Séville au Moyen Âge, sa réception médiévale a été relativement peu étudiée, probablement parce que les philologues et les historiens ont été découragés devant l'ampleur de la tâche» (Elfassi-Ribémont 2008: 1).

ferma l'etimologia da $\lambda\eta\rho\epsilon\acute{\iota}\nu$ (precisando: «quod diuersos sonos efficiat») e offre poi una descrizione dell'origine dello strumento musicale che avrà anch'essa vasta fortuna nel Medioevo.³⁷ Le etimologie di Isidoro sono spesso erronee; tuttavia, quel che conta non è se Isidoro avesse ragione o torto, se cioè *lyricus* provenga dal verbo $\lambda\eta\rho\epsilon\acute{\iota}\nu$ o, come sostenevano i più abili e dotti grammatici alessandrini, dal nome della lira. D'altronde, poiché lo scopo delle *Etimologie* non è quello di identificare in maniera scientifica (in senso moderno) l'etimo delle parole quanto spiegare attraverso di esso il senso profondo delle cose, ritengo plausibile che in questo come in molti altri casi Isidoro si sia limitato a elaborare una teoria semplice per spiegare i fenomeni (benché essa sia dal nostro punto di vista scorretta): il concetto di varietà poteva infatti sembrargli adeguato a rendere conto dell'effettiva varietà metrica e stilistica dei poeti greci e latini.³⁸

Tracce dell'idea di varietà lirica sono tuttavia identificabili già prima di Isidoro. Nel trattato sullo stile di Dionigi di Alicarnasso (60 a.C.-7 d.C.) è ad esempio possibile individuare una descrizione della poesia lirica che potrebbe aver influenzato le *Etimologie*.³⁹ Secondo Dionigi, per poter comporre un discorso che risulti piacevole per l'ascoltatore, occorre rispettare quattro criteri: la melodia dei suoni, il giusto rapporto dei ritmi, la varietà delle modulazioni e la convenienza del soggetto trattato (XI 26).⁴⁰ Dionigi utilizza il concetto di varietà per spiegare in che modo si possano differenziare i suoni prodotti dai diversi elementi del linguaggio: occorre evitare troppe parole corte, troppi polisillabi o la giustapposizione di parole che abbiano gli stessi accenti o la stessa

³⁷ «Lyra dicta ἀπὸ τοῦ ληρεῖν, id est a uarietate uocum, quod diuersos sonos efficiat. Lynam primum a Mercurio inuentam fuisse dicunt, hoc modo. Cum regrediens Nilus in suos meatus uaria in campis reliquisset animalia, relicta etiam testudo est. Quae cum putrefacta esset, et nerui eius remansissent extenti intra corium, percussa a Mercurio sonitum dedit; ad cuius speciem Mercurius lynam fecit et Orpheo tradidit, qui eius rei maxime erat studiosus. Vnde existimatur eadem arte non feras tantum, sed et saxa atque siluas cantus modulatione adplicuisse. Hanc musici propter studii amorem et carminis laudem etiam inter sidera suarum fabularum conmentis conlocatam esse finxerunt» (*Ety.*, III 22 8).

³⁸ Ribémont 2001: 39-81, spiega l'interesse di Isidoro per l'ontologia piuttosto che per l'etimologia in senso moderno.

³⁹ Cf. Dionigi di Alicarnasso (Aujac–Lebel), e Drijepontd 1979: 83-8.

⁴⁰ Secondo de Jonge 2008: 39-40, alla base di questa distinzione potrebbero esserci categorie musicali.

quantità; cambiare il caso dei sostantivi, rompere la monotonia di una serie di nomi, verbi o altri elementi; mutare le formule; variare i procedimenti ed evitare di cominciare o terminare sempre con le stesse espressioni (XII 1-4). Più avanti, dopo aver trattato la questione del ritmo, si occupa nello specifico della varietà, terzo elemento per ottenere il bello stile. Fin qui Dionigi discute in generale della *varietas*; posto però che la varietà evita la monotonia, non tutti i poeti possono essere vari allo stesso modo: agli epici non è ad esempio consentito variare né il metro né il ritmo (XIX 3). I lirici, una volta scelto il modo melodico, non devono alterare le strofe e le antistrofe per conservare la stessa progressione melodica; nell'epodo possono invece variare sia il modo melodico sia il ritmo. Una maggior libertà è concessa invece per quanto riguarda i *còla* che compongono ciascun periodo: possono essere divisi in mille modi, con lunghezze e strutture molto diverse a patto che rientrino nella strofa (XIX 5-6). Secondo Dionigi, se i lirici più antichi come Alceo o Saffo componevano strofe corte avendo quindi la possibilità di introdurre una minor varietà nei *còla* e utilizzando raramente l'epodo, Stesicoro e Pindaro avrebbero invece adottato un periodare più ampio, diviso in metri e *còla* più numerosi, e lo avrebbero fatto «unicamente per amore della varietà» (XIX 7). Il discorso di Dionigi si estende in séguito alla varietà nella prosa (§§ 9-12) e più in là si occupa ancora, in generale, delle varietà dello stile (VI 21), ma ritorna a trattare della varietà propria dei poeti lirici alla fine del trattato, dove spiega nuovamente come, a differenza di quel che è prescritto ai poeti epici e giambici (che non hanno la libertà di utilizzare metri e ritmi diversi), i poeti lirici possano far rientrare in un solo periodo molti metri e ritmi, spiegando altresì come, utilizzando *còla* costantemente diversi, i lirici ottengano un risultato molto simile alla prosa (XXV 5).⁴¹

⁴¹ Cicerone, nell'*Oratore*, considerando del tutto ovvia la presenza del ritmo nella prosa, in quanto il ritmo sarebbe un fenomeno di per sé naturale, spiega: «Sed in uersibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse uidetur oratio maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυρικοὶ a Graecis nominantur, quos com cantu spoliaueris, nuda paene remanet oratio» (*Orat.*, LV 183). Anche un passo delle *Istitutiones* va probabilmente messo in rapporto con l'analogia tra lirica e prosa; nel libro IX, cap. IV (*De compositione*), Quintiliano, discutendo della disposizione delle parole in poesia e in prosa, osserva che in prosa è necessaria una misura stabile dei piedi metrici, benché sia possibile che di tanto in tanto l'oratore sia portato a creare vari tipi di versi: «et contra nihil quod est prosa scriptum non redigi possit in quaedam uersiculorum genera uel in membra, sicut in molestos incidimos

Anche nel mondo latino troviamo traccia, prima di Isidoro, della varietà del genere lirico (come anche del comico). Per Terenziano Mauro (*fl.* II d.C.): «nam lyrici quotiens sua volunt / carmina per varios dare sonos, / pluribus illa modis ita novant».⁴² Nel *De metris omnibus* attribuito ad Aftonio, un grammatico romano del IV sec., sebbene sia ritenuta ancora esplicita la derivazione della lirica dalla lira, viene sancita la varietà metrica del poeta lirico:

Melicum autem sive lyricum, quod ad modulationem lyrae citharae ve componitur, sicut fecit Alcaeus et Sappho, quos plurimum est secutus Horatius. Carmen autem lyricum, quamvis metro subsistat, potest tamen videri extra legem metri esse, quia libero scribentis arbitrio per rhythmos exigitur. Tragicum autem, quod trimetro magis versu componitur, quo usi sunt Sophocles et Euripides. Comicum vero varia versuum et modulorum lege compositum reperitur, sicut plerumque apud Menandrum, sed et alios, cognoscimus.⁴³

Nel valutare la genesi e la diffusione dell'idea di varietà lirica occorre inoltre tenere presente il legame con il più ampio concetto di *varietas* o *variatio* (termini che traducono nel mondo latino il greco μεταβολή) che

grammaticos qui lyricorum quorundam carmina in varias mensuras coegerunt» (*Ist. orat.*, IX 4 53 [è inoltre, di quello che è scritto in prosa, non c'è nulla che non possa essere ridotto in qualche tipo di versetti o in gruppi metrici; ci siamo infatti imbattuti in fastidiosi grammatici che a forza hanno fatto rientrare i poemi lirici in forme metriche differenti]). Questo parallelo con l'eloquenza si ritrova anche altrove e, benché marginale nel nostro discorso sulla varietà, è fondamentale per comprendere l'idea (o piuttosto le idee) di lirica di Giacomo Leopardi (sulla centralità di Leopardi nella storia del concetto moderno di lirica, vd. Mazzoni 2005: *passim*, e Grimaldi in c. s.).

⁴² Terenziano Mauro (Cignolo): 385 (v. 1988). Si può ricordare anche la consuetudine liturgica, ricordata da Cassiodoro nel commento al salmo CIV, di variare l'alleluia nelle diverse festività: «Hoc ecclesiis dei votivum, hoc sanctis festivitatis decenter accomodatum. Hinc ornatur lingua cantorum, istud aula domini laeta respondet et tanquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur» (Cassiodoro: 942). Cf. Dyer 1998. Tornerò più avanti sull'idea che anche i *Salmi* siano classificabili come poesia lirica poiché metricamente vari.

⁴³ *De metris* (Keil), VI: 50: «Abbiamo notizia del [genere] melico o lirico, composto secondo la modulazione della lira o della citara, come fecero Alceo e Saffo, seguiti soprattutto da Orazio; ma il carme lirico, benché sia composto secondo la metrica può sembrare essere al di fuori della legge del metro, giacché è condotto per mezzo dei ritmi col libero arbitrio di chi scrive; il [genere] tragico invece, che è composto per lo più con il verso trimetro, che utilizzavano Sofocle e Euripide; il comico inoltre si trova composto con varia regola di versi e di moduli, come soprattutto presso Menandro, ma anche altri». Sul testo del *De metris*, cf. Morelli 1990.

nella cultura greco-romana era applicato a tutti generi letterari, dall'oratoria al teatro e all'epica, era diffuso nella trattatistica a partire da Isocrate e si era imposto poi nel mondo latino, in particolare con Cicerone.⁴⁴ Nella cultura ellenistica la *variatio* è un principio di organizzazione generale che produce la commistione dei generi letterari nonché la varietà dei motivi, dei metri e degli stili nei libri di poesia (l'esempio più importante sono forse i *Giambi* di Callimaco).⁴⁵ Premesso ciò, recenti sintesi storiografiche riconoscono come già nel mondo latino la poesia lirica in particolare fosse «intesa come espressione personale variegata e mutevole per realizzazione e forma».⁴⁶ Il principio della varietà lirica appare rispettato nelle raccolte oraziane, dove:

Evidente è la presenza del principio della sequenzialità e del parallelismo sia in ambito tematico che metrico: proprio la varietà e la ricchezza metrica dei *carmina* sono infatti senza pari nella letteratura latina e appare voluta la disposizione tesa a evitare la contiguità di metri simili (con l'eccezione delle cosiddette *Odi Romane*, tutte in strofe alcaiche a sottolinearne l'unità tematica e ideologica).⁴⁷

Tematicamente e metricamente vario è ad esempio anche il libro I delle elegie di Propertio, ed è stato sostenuto che l'interesse dei lettori delle raccolte poetiche derivasse appunto dalla varietà di struttura.⁴⁸ E occorre notare fin d'ora come nel *Canzoniere* di Petrarca sia possibile riscontrare questa stessa dialettica tra varietà metrica complessiva e uniformità dei cicli tematici. Tra Cinque e Seicento, quando il paradigma medievale della varietà lirica sarà ancora attivo e sarà intanto tornato in auge il più ampio precetto della *varietas* stilistica, si verificherà quindi una situazione analoga a quella che possiamo osservare nella cultura alessandrina. Ciò che qui mi interessa è però prima di tutto l'idea che la *varietas* sia, come sancisce Isidoro di Siviglia, una caratteristica distintiva della lirica.

Ho identificato sinora una dozzina di fonti medievali, dall'VIII secolo alla prima metà del Trecento, nelle quali la ripresa della definizione isidoriana è più o meno esplicita; ma è probabile che l'elenco debba es-

⁴⁴ Sul concetto retorico di *varietas*, cf. in generale Drijepontd 1979; su Cicerone, cf. Fantham 1987; in relazione a Orazio: Bornmann 1998.

⁴⁵ Cf. Fedeli 1989: 379-80.

⁴⁶ Fusi 2009: 419 (*Nota introduttiva* alla sezione *La lirica*).

⁴⁷ *Ibi*: 464 (*Le raccolte liriche oraziane*, *ibi*: 464-7).

⁴⁸ Cf. Kroll 1924: 226, citato da Fedeli 1989: 380.

sere ampliato.⁴⁹ La definizione isidoriana fu tuttavia interpretata in modi diversi. In estrema sintesi, e tenendo presente che è spesso difficile distinguere concretamente le diverse accezioni, la varietà lirica può essere intesa: 1) come varietà all'interno di un singolo componimento; 2) all'interno del *corpus* di un autore; 3) in rapporto a una tradizione poetica. Per ciascuna di queste tre modalità, essa può essere declinata in senso: a) formale (metrico e musicale); b) stilistico (lingua, *topoi* e altri aspetti prettamente retorici); c) tematico.

È inoltre essenziale sottolineare che si tratta nella maggior parte dei casi di opere molto diffuse e spesso a carattere enciclopedico che attestano una propagazione capillare dell'idea di varietà lirica soprattutto a partire dall'XI secolo, dunque in parallelo con la nascita delle prime tradizioni poetiche volgari.

1) La fonte *post*-isidoriana più antica sembra essere il *De universo* di Rabano Mauro (ca. 780-856), una compilazione enciclopedica nella quale si riprende alla lettera la definizione delle *Etimologie*: «Lyrici poete *apoutou lyrein*, id est, a varietate carminum: unde et lyra dicta».⁵⁰

2) La definizione si ritrova poi nell'*Elementarium doctrinae rudimentum* di Papia, un lessicografo dell'undicesimo secolo (forse italiano), le cui opere furono largamente in uso nelle scuole:

Lyrici poetae dicti a varietate carminum. Lyricum carmen erat in quo arri-
dent laudes puerosque deorum et pugiles et equi iuvenes et vina referri.⁵¹

Papia sintetizza le *Etimologie* con l'*Ars poetica* di Orazio: la lirica è varia e canta gli dei, gli eroi e i banchetti. In maniera perfettamente speculare, la *lyra* è «dicta a varietate vocum que diversos sonos efficiat [...]».⁵²

3) Nel capitolo XV del *Micrologus (De commoda vel componenda modulatione)*, Guido d'Arezzo (ca. 990-1033) sembra utilizzare la definizione isidoriana della lirica per spiegare come si devono comporre i neumi; la

⁴⁹ Rimando a Grimaldi in c. s. per un'analisi dettagliata della ricezione della varietà lirica isidoriana tra Cinquecento e Ottocento, in particolare nel *Trattato della poesia lirica* (1594) di Pomponio Torelli e nei dialoghi di Gabriello Chiabrera.

⁵⁰ Rabano Mauro: col. 419b.

⁵¹ Papia: 184 (s.v. *lyrici*).

⁵² *Ibid.*: 184 (s.v. *lyra*).

struttura musicale, secondo Guido, deve essere modellata sui ‘canti metrici’:⁵³

Metricos autem cantus dico, quia sepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus in quibus cavendum est ne superfluae continentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim lyrici poetae nunc hos nunc alios iunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas neumas componant. Rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est sit similitudo dissimilis, more praedulcis Ambrosii.⁵⁴

Assieme alla *concordia sonorum*, la *variatio* è in Guido d’Arezzo un principio generale che non può essere riferito a un determinato genere poetico; in questo passaggio si spiega per esempio come ottenere una varietà ben ordinata all’interno di una singola composizione e nel capitolo successivo si tratta invece *De multiplici varietate sonorum et neumarum*. Ma il passo dimostra che il concetto di varietà lirica doveva essere quasi un luogo comune se lo si poteva utilizzare in una similitudine per spiegare un’idea ben più complessa nonché centrale nell’architettura del *Micrologus*.

⁵³ Così anche secondo Ubaldo, attivo tra il IX e il X secolo (cf. Bonvin 1929).

⁵⁴ Guido d’Arezzo (Rusconi): 36-7 (XV 38-43): ‘Chiamo invece metrici i canti a cui mi riferisco, poiché spesso li eseguiamo in modo tale che sembrano suddivisi in piedi come se fossero versi; così accade quando cantiamo quei testi poetici, nei quali bisogna badare a che non si susseguano troppi incisi musicali di due *syllabae* senza alternanza con incisi trisillabi e quadrisillabi. Come infatti i poeti lirici univano ora questi ora altri piedi, così anche i musicisti accostino in un ordinamento razionale neumi distinti e diversi. E razionale è quella diversificazione che dà luogo a una moderata varietà di neumi e di *distinctiones*, in maniera tale, tuttavia, che i neumi rispondano gli uni agli altri sempre armonicamente, e così le *distinctiones* alle *distinctiones*, mediante qualche elemento di somiglianza: una somiglianza nella differenza, come nei dolcissimi canti di Ambrogio’ (trad. Rusconi, con modifiche). Secondo Rusconi: «Si deve tener presente che una certa alternanza di durate è comunque presente anche nel canto gregoriano, sia pur secondo criteri mensuralistici e proporzionali; inoltre, in generi particolari come gl’inni, è possibile che si adottassero scansioni ritmiche regolari, almeno limitatamente a certe melodie» (*ibid.*: 79). Nota Pazzaglia 1967: 56, a proposito del passo citato: «Tralasciando le implicazioni musicologiche, basti qui sottolineare l’ideale di una piena consonanza fra la struttura verbale e metrica dell’inno e la musica», il che condurrebbe Guido ad affermare il valore dell’eufonia poetica. Su questo passo cf. anche Pirrotta 1984: 15-6.

4 e 5) All'inizio del *Dialogus super auctores* di Corrado di Hirsau (ca. 1070-1150), il *magister* illustra al *discipulus* i diversi tipi di componimenti poetici, «quia magna distinguntur diversitate», ed elenca il *carmen bucolicum*, *tragicum* e *satyricum* per giungere poi al *liricum carmen*:

liricum carmen est a quo commessiones et ebrietates cum ludis dicuntur, tractum apo to lirin id est a varietate, inde delirus qui variatur ab eo quod fuerat.⁵⁵

Corrado riprende quasi alla lettera una delle sue fonti principali, il *Commentum in Theodolum* di Bernard d'Utrecht (un commento all'*Ecloga Theoduli* composto tra il 1076 e il 1099), che, nell'elenco delle forme posto in apertura dell'opera, definisce allo stesso modo la poesia lirica:

Est liricum, quo ludi et potationes exprimuntur, flexum apo to lirin id est varietate. Unde lira et delirus qui ab hoc quod fuerit variatur.⁵⁶

La caratterizzazione tematica della lirica come poesia delle gare e dei banchetti è modellata su Orazio (nel *Dialogus* definito 'lirico e arguto satirico'),⁵⁷ non saprei dire invece se possa essere ritenuta significativa, in rapporto a Petrarca, l'esplicitazione del significato di *lirin*: il poeta lirico è infatti collocato in stretto rapporto con il folle (*delirus*), cioè colui che muta, si trasforma, 'diventa un altro da ciò che era'.⁵⁸ Questa idea non sembrerebbe distante da quella espressa nel sonetto proemiale del *Canzoniere*, dove Petrarca afferma di essere divenuto «altr'uom da quel ch'ï sono» (*Voi ch'ascoltate*, 4). Ma il rapporto tra questi due passi non è dimostrabile.

⁵⁵ Corrado di Hirsau (Marchionni): 42 (rr. 145-146): 'La poesia lirica è quella che canta i banchetti, l'ebbrezza ed i piaceri, ed è tratta *apo to lirin* cioè dalla varietà, da cui [viene] delirante, colui cioè che muta rispetto a quello che era'.

⁵⁶ Bernard d'Utrecht (Huygens): 62 (rr. 106-108).

⁵⁷ «De Oratio ut fertur lirico et acutissimo <satyrico> non subtrahas quod novisti [...].», chiede il discepolo al maestro [Corrado di Hirsau: 94 (rr. 1116-1117)].

⁵⁸ Si veda anche l'*Opus synonymorum* di Giovanni di Garlandia: «Testudo, cithare, chelys, et lyra dic unum. / A cithara cithariso venit, simul et citharaedus. / Hinc lyricum carmen, lyricen, lyra cum cano formati. / Pollice tango lyram, facio cum vomere lyram / Deliros inde fatuos censere solemus, / Et delirare discordes inde feruntur» (Giovanni di Garlandia: 1584b).

6) La concezione isidoriana della lirica è riutilizzata anche nel *De grammatica* di Ugo di San Vittore (morto a Parigi nel 1141):

Lyricum carmen ex multa uarietate metrorum ut sunt *Ode* Horatii et *Epodon*; hymni laudes; threni lamenta que funeribus et lamentis adhiberi consueuerunt; epitaphia supra tumulos fuerunt enim huiusmodi superscriptiones super tumulos mortuorum; epigrammata superscriptiones id est tituli *epi* enim grece latine dicitur super gramma littera uel scriptio dicitur; poesis opus multorum librorum; poema opus unius; epodon clausula breuis in poemate ubi premissa longiore uersu alter breuior subiungitur sicut in elegis; clausula apud lyricos precisi uersus integris subiecti ut *Beatus ille qui procul negotiis ut prisca gens mortalium*; cento quando ex diuersis auctoribus more centonario hinc inde compositis unum compilatur opus; monostichon opus unius uersus; distichon duorum uersuum; odillion paucorum uersuum.⁵⁹

Anche Ugo illustra il concetto di varietà lirica aggiungendo il riferimento a Orazio. È inoltre particolarmente interessante che la definizione isidoriana della lirica sia seguita da un elenco che può essere interpretato come esemplificazione di quella varietà stessa e nel quale troviamo una serie di generi metrici e tematici già molto diffusi in ambito mediolatino, alcuni dei quali avranno successo anche nelle letterature romanze (come il lamento funebre, il centone e altri).

7) Nelle *Derivationes* di Ugucione da Pisa († 1210) l'argomento è trattato ampiamente:

[1] LIRIN grece, latine dicitur diversitas vel varietas; [2] unde hec lira -e, quoddam instrumentum canendi, quasi a varietate uocum quia diversos sonos efficit, et hinc lyricus -a -um, ad liram pertinens vel dulcis et suavis; unde carmina Oratii dicuntur lirica quia cum lira decantabantur; [3] vel a lirin lyricus -a -um, idest diversus vel varius, et hinc carmina Oratii dicuntur lirica a varietate carminum que in eis continentur, et lirici poete qui lirica scribunt. [4] Liricus componitur yperliricus -a -um, idest dulcis et delectabilis super alios vel super cantum lire. [5] Item lira componitur cum cano et dicitur hic lircen -nis, idest cum lira canens, et inde hec lircina -e, que cum lira canit. [6] Item liras grece, latine dicitur sulcus et proprie aratri, unde hec lira -e apud nos dicitur sulcus; [7] et inde liro -as, idest arare, sulcare, et componitur deliro -as, desulcare, a sulco deviare, exorbitare, sicut boves discordantes faciunt, unde et sepe ponitur pro discordare; unde Oratius (*epist.* 1, 2, 14) 'quicquid delirant reges plectuntur Achivi'; [8] et hinc delirus -a -um, idest

⁵⁹ Ugo di San Vittore (Baron): 137 (75-156, XIII). Il passo è un centone di luoghi isidoriani (cf. *Etym.*, I 39 10 e ss.).

stultus et fatuus et discordiosus. Et nota quod delirare proprie est senum, unde et senes proprie dicuntur deliri quia propter senectutem insaniunt et rectum tramitem tenere non possunt.⁶⁰

In questo passo ci sono diversi elementi notevoli a cominciare dall'esplicita sovrapposizione delle definizioni isodoriane di *lirica* e *lira*: la lira si chiama così per la varietà dei suoni; lirica è la poesia di Orazio che si cantava con la lira; ma essa è poesia lirica anche in quanto varia. Gli aspetti forse più importanti sono tuttavia la sintesi dell'idea di lirica come *dulcedo* con quella della lirica come varietà e il rapporto esplicito tra *lirica*, *lira* e il *delirare* che compare in Corrado di Hirsau.

8) L'idea isidoriana viene ripresa da Vincenzo di Beauvais (ca. 1190-1265), autore dello *Speculum maius*, la più importante enciclopedia del basso Medioevo, dove, in un dizionarietto premesso al primo libro dello *Speculum doctrinale*, leggiamo: «Lyrici, poetae, dicti a varietate carminum».⁶¹

9) Più tardi ritroviamo questo stesso pensiero nel *Catholicon* del genovese Giovanni Balbi, che sappiamo concluso nel 1286, un'altra opera di vasta diffusione forse già accessibile a Dante e poi senz'altro a Petrarca e a Boccaccio, dove alla voce *lyricus* si legge:

Liricus: a lira dicitur *lyricus, ca, um* ad lira pertinens uel dulcis et suavis. Unde carmina Oracii dicuntur lirica que cum lira cantabantur. Vel a *lirin* dicitur *lyricus, ca, cum, i*, uarius uel diuersus. Et hinc carmina Oracii dicuntur lirica a uarietate carminum que in eis continentur et lirici poetae qui lirica scribunt. Liricus componitur *perlyricus, ca, cum, i*, dulcis et delectabilis super alios uel super cantum lire.⁶²

10) Nicholas Trevet, un inglese nato verso la metà del Duecento e formatosi a Parigi, nella sua *Esposizione* sulla tragedia *Hercules Furens* di Seneca, afferma:

⁶⁰ Ugucione (Cecchini): II 695 (s.v. *lirin*).

⁶¹ Vincenzo di Beauvais, I: 58.

⁶² Cito da Giovanni Balbi: s.v. *lyricus*. Balbi riporta subito dopo anche l'etimologia di *lirin* («latine diuertitas uel uarietas») e poco prima definisce la *lira* «quoddam instrumentum canendi qui a uarietate uocum que diuersos sonos efficiat». Su Dante e Balbi, cf. Martina 1984; sulla possibilità che Dante conoscesse il *Catholicon*, cf. Schück 1865.

Quia [...] ad poetam tragicum pertinet describere luctuosos casus magnorum virorum, solent autem de talibus multi esse rumores in populo et diversa ferri iudicia, ideo Seneca in suis tragediis, ad representandum tales rumores et talia iudicia populi, interpolatim introducit chorum de talibus canentem. Et accipitur hic chorus pro chorea, cuius carmen describitur metro pindarico dimetro anapestico, et sicut mos est poetis lyricis interponit quandoque versus precisos, id est non completos, qui compleant sensum versus longioris. Scribit enim Seneca tragedias variatis metris, quod est proprium poetarum lyricorum.⁶³

Seneca non è solo un “tragico”: è anche un poeta lirico per aver utilizzato metri e versi differenti all’interno di uno stesso componimento.

11) Al tempo di Dante va probabilmente collocata anche la testimonianza del trattato *De versibus faciendis*, attribuito a un *magister* Tebaldo dal manoscritto Marciano lat. XIII 49 (3993), nel quale si legge, all’inizio di un elenco delle principali forme metriche latine:

Lyrice carmina dicuntur quae ex multa varietate metrorum constant, ut sunt ode Oratii et epodon.⁶⁴

È forse possibile identificare questo Tebaldo con il *magister* senese, autore di alcune diffusissime *Regule* d’insegnamento grammaticale, definito nel *Chartularium studii senensis* «fons vivus gramatice facultatis», che lascia Siena per riscuotere un salario dagli aretini e che a Siena viene poi richiamato, per il quale è stato fatto il nome di Tebaldo di Orlandino.⁶⁵ Se così fosse, si avrebbe una prova ulteriore della possibilità che nella Toscana della seconda metà del Duecento l’idea di lirica come varietà fosse diffusa già a livello d’insegnamento elementare.

⁶³ Nicola Trivet (Ussani): (I 2): ‘Poiché al poeta tragico spetta descrivere gli eventi luttuosi degli uomini eccellenti e poiché d’altra parte ci sono tra il popolo molte voci su costoro e si narrano opinioni diverse, per questo motivo Seneca, nelle sue tragedie, per rappresentare tali voci e opinioni del popolo, introdusse un coro che le cantasse. E si intende con questo coro la danza in coro, il cui verso si rappresenta con metro pindarico dimetro anapestico, e, come è abitudine dei poeti lirici, interpone di tanto in tanto dei versi brevi [*precisos*], cioè non completi, che completano il senso del verso più lungo. Scrisse infatti Seneca le sue tragedie in vari metri, il che è proprio dei poeti lirici’.

⁶⁴ Citato da Mari 1901: 43-4 n. 4.

⁶⁵ Vd. Cecchini–Prunai 1942: 11 (e *passim* su Tebaldo), Nardi 1996: 67, 265 (per Tebaldo di Orlandino), e Nardi 1983. Cf. inoltre Black 2001: 379-85, e Black 2007, I: 67-8 ss. Alcuni dei mss. delle *Regulae* sono descritti da Gehl 1989.

12) Il paradigma medievale della varietà lirica è esplicito in Guido da Pisa, le cui *Esposizioni* sulla *Commedia* risalgono certamente a prima del 1333. Guido riprende Isidoro (forse mediato da una delle fonti fin qui analizzate), ma aggiunge varie considerazioni particolarmente interessanti, specie sui *Salmi* che come vedremo risultano cruciali in prospettiva petrarchesca.⁶⁶ Il prologo di Guido si configura come un *accessus* al poema e premette all'esposizione dei canti una discussione sui generi poetici nella quale viene ripresa la definizione isidoriana:

Ad cuius maiorem et clariorem evidentiam te volo scire [...] quod III^{or} sunt genera poetarum, quorum quodlibet genus propriam habet scientiam. Quidam enim dicuntur poete lirici, qui in operibus suis omnes carminum varietates includunt. Et dicuntur lirici *apo tu lirin* greco, id est a varietate carminum; unde et lira dicta que habet varias cordas. Hoc genere carminum usus est David in componendo Psalterium. Unde Arator, Sancte Romane Ecclesie cardinalis, super *Actus Apostolorum* ait: «*Psalterium* lirici composuere pedes».⁶⁷

Guido la applica poi al caso di Dante:

Inter poetas liricos Boetius et Symonides obtinent principatum; inter satyros, Oratius et Persius; inter tragedos, Homerus et Virgilius; inter comicos

⁶⁶ Isidoro è la fonte più utilizzata da Guido; cf. Guido da Pisa (Rinaldi–Locatin), I: 20. Ma Guido conosceva anche Vincent de Beauvais, Ugucione da Pisa e Giovanni Balbi: la definizione di lirica doveva essere per lui del tutto scontata.

⁶⁷ Guido da Pisa (Rinaldi–Locatin), I: 243 (*Prologus*, XII). Per la traduzione si veda il volgarizzamento citato oltre. Benvenuto da Imola riprende lo stesso passo di Aratore: «Et dicit: a verso a verso. Ad quod nota quod David scripsit psalmos suos sub lege metri, sicut et Jeremias planctus. Unde Arator poeta dicit: *Metrica vis sacris non est incognita libris Psalterium lirici composuere modi*. Nota etiam quod David fecit centum quinquaginta psalmos, et versus duo millia sexcentos sex. Unde versus: *Ter quinquagenos David canit ordine psalmos, Versus bis mille sexcentos sex canit ille*. De quibus psalmis septem appellantur spirituales, sive poenitentiales; ad quorum similitudinem Petrarca noster fecit alios septem; et unus devotissimus, qui magis videtur vocare Deum ad misericordiam, est iste psalmus: *Miserere*. Ideo bene isti tendentes ad poenitentiam cantant istum psalmum poenitentialem, et isti similiter admirati sunt de Dante vivo» [Benvenuto (Lacaita): *ad Pg*, V 22-27]. Pietro Camaldolese (XII sec.), nella sezione sul genere eroico delle *Introductiones de notitia versificandi*, scrive: «Hoc primum Moyses Deuteronomium cecinisse probatur. Vnde apparet apud Hebraeos studium carminum fuisse priusquam apud gentiles; siquidem et Iob Moysi temporibus adaequatus est metro, dactilo spondeoque decurrit. Et sicut quidam sapiens ait: *Psalterium* lirici composuere pedes; unde probatur quoniam metrica uis sacris non est incognita libris» (VI 668-674; cito da Pietro Camaldolese [Sivo]).

autem Plautus et Terrentius. Dantes autem potest dici non solum comicus propter suam *Comediam*, sed etiam poeta lyricus, propter diversitatem rithimorum et propter dulcissimum et mellifluum quem reddunt sonum; et satiricus, propter reprehensionem vitiorum et commendationem virtutum quas facit; et tragedus, propter magnalia gesta que narrat sublimium personarum.⁶⁸

L'importanza di questo passaggio è confermata dall'epitaffio che Guido dichiara subito dopo di aver composto in memoria di Dante e che ebbe una diffusione autonoma rispetto alle chiose:

Et hoc demonstrant duo versus sui epytafi, quos ad suam memoriam fabricavi: *Hic iacet excelsus poeta comicus Dantes / necnon et satirus et lyricus atque tragedus.*⁶⁹

L'Alighieri è definito esplicitamente poeta lirico, sebbene non sia del tutto chiaro in che senso debba essere interpretato il riferimento alla *diversitatas rithimorum*. Poco prima, Guido descrive i tre tipi di endecasillabi nella *Commedia* (quelli di dieci, undici e dodici sillabe):

Est autem rithimus quoddam genus versuum quorum fines ad invicem copulantur, et concordibus sillabis concorditer colligantur. Et iste est unus ex tribus dulcissimis sonis qui magis delectant et mulcent animum auditoris. Et oritur ex musica, cuius partes sunt tres: scilicet armonica, rithimica et metrica, sicut dicit beatus Ysidorus tertio Ethimologiarum libro. Tria sunt vero, quantum ad presentem Comediam, genera rithimorum [...].⁷⁰

È quindi ragionevole pensare che la varietà in ragione della quale Dante è definito *lyricus* sia quella interna alla *Commedia*;⁷¹ tuttavia non credo si possa escludere che Guido da Pisa tenesse qui conto anche delle rime sparse dantesche, presumibilmente già note in Toscana all'epoca dell'ultima redazione del trattato (1335-1340). In ogni caso, mi pare significativo che il poeta della *Commedia* sia definito "lirico" in ragione della varietà (probabilmente da intendere come varietà metrica) dei suoi versi. Di un certo interesse è anche l'anonimo *Prologo sopra la prima cantica della Comedia di Dante Alighieri cittadino fiorentino* (noto anche, dall'*incipit*, come

⁶⁸ Guido da Pisa (Rinaldi–Locatin), I: 244-5 (*Prologus*, XII).

⁶⁹ *Ibid.* Cf. anche *ibi*: 13-14. Sulla circolazione dell'epitaffio, cf. Mazzucchi 2002, I: 44-5.

⁷⁰ Guido da Pisa (Rinaldi–Locatin), I: 241 (*Prologus*, VI).

⁷¹ Ringrazio Andrea Mazzucchi per questa precisazione.

Dante poeta sovrano), che traduce alla lettera alcuni passi delle esposizioni di Guido da Pisa:

Li primi sono chiamati e [ms.: y] detti poeti lirici; questi nelle loro opere e nelli loro libri rachiudono tucte le varietadi [ms.: loro virtudi] et modi de' versi [ms.: divisi]; et sono detti lirici d'uno vocabulo greco che ssi chiama 'potulerim', che in nostra linghua suona 'varietà di versi', onde lo strumento musico è detto lira perché à diverse corde. Questa prima spetie di poesia tenne David propheta in comporre lo Saltero, lo quale scripse per versi lirici in lingua ebrayca, secondo che dice Aratore, cardinale della Chiesa di Roma, sopra gli *Atti degli Appostoli*.⁷²

Dopo aver parlato dei «satiri», dei «tragedii» e dei «comici», l'anonimo torna a discutere dei poeti lirici e traduce ancora, abbreviandolo, il passo citato di Guido da Pisa:

Tra li poeti lirici Boetio e Simonide tengono principato, tra lli satiri Oratio et Persio, tra lli tragedii Omero et Virgilio, tra lli comici et Pla[u]to et Terrenzio. Ma questo magnifico et excelso poeta, non solamente fu poeta comico [ms.: poetando cominciò] per la materia della quale volea tractare, ma eziandio poeta lirico «et eziandio» per le diverse rime ch'egli sí fece, ché non fu huomo che sí dolcemente parlasse et trovasse come fece egli.⁷³

L'anonimo riporta quindi – in volgare – l'epitaffio di Guido da Pisa e passa a trattare dell'*Inferno*. Il *Prologo* è importante sia perché relativamente diffuso e quindi accessibile a diversi lettori della *Commedia* sia perché aggiunge alcune informazioni preziose rispetto al commento del frate carmelitano. In primo luogo, il volgarizzamento chiarisce che *carminum* è una categoria metrico-formale ('versi'); inoltre, precisando che i poeti lirici «nelle loro opere e nelli loro libri rachiudono tucte le varietadi [ms.: loro virtudi] et modi de' versi» (e non solo «in operibus suis omnes carminum varietates includunt»), l'anonimo sembra distinguere tra la varietà all'interno di una singola opera e la varietà all'interno dei libri degli autori, espressione che forse possiamo intendere come 'raccolte poetiche'.⁷⁴ Verso la metà del Trecento era quindi possibile per un

⁷² Cito da Abardo 2003: 347. Sul *Prologo*, cf. Franceschini 2011: 270, 277.

⁷³ Abardo 2003: 348.

⁷⁴ Più fedele e al tempo stesso meno corretto (e quindi per noi meno interessante) è invece il volgarizzamento fiorentino della prima redazione del trattato di Guido, dove si legge: «Quatro sono le generazioni de' poeti. Alcuni sono chiamati poeti lirici, i quali nella loro operazione trattano della diversità d'i versi; e sono detti lirici a *potulerin*,

lettore volgare della *Commedia* considerare Dante poeta lirico tanto per la varietà quanto per la dolcezza dei suoi versi (come spiegherò meglio tra poco, nel *corpus* delle canzoni la varietà metrica è una costante: Dante non utilizza mai due volte lo stesso metro). E non è forse solo una curiosità che in due testimoni il *Prologo* sia attribuito, ma senza alcun fondamento, a Petrarca.⁷⁵

Inoltre, riprendendo Papia o Ugucione, Guido mette assieme i due passi isidoriani sulla lirica e sulla lira: la lira stessa sarebbe detta tale perché ha ‘varie corde’. Ancora nel Trecento la connessione tra lirica e varietà era quindi data talmente per scontata da richiedere un tentativo di connessione tra il concetto di varietà e l’architettura dello strumento musicale. Si noti infine come per Guido, che qui si ricollega a una vasta tradizione che risale probabilmente all’*Historia Apostolica* di Aratore, anche i *Salmi* sono da ritenere poesia lirica (affermazione ripresa in vari commenti biblici).⁷⁶ Come spiega Astell:

Ignorant of parallelism as the inner principle of Hebraic *poesis*, Isidore of Seville, Rabanus Maurus, and others bowed to the authority of Josephus and Jerome and accepted the thesis that Salomon, like the great classical poets, used hexameter and pentameter.⁷⁷

ch’è nome greco, ch’è tanto a dire quanto ‘varietà di versi’, onde questo nome greco è derivata ‘lira’, che è a dire la cetera, ed è detta lira per la varietà delle corde. David usò questo genere di versi nel *Saltero* quando il compuose, secondo che disse alcuno poeta: “Iϰ piedi lirici”, cioè nella varietà di versi, “è fatto il *Saltero*”» [Guido da Pisa (Rinaldi-Locatin), II: 1281].

⁷⁵ Si tratta del Riccardiano 1036, databile al primo quarto del XV secolo, e del Riccardiano 1038, seconda metà del XV (cf. Bellomo 2004: 376). L’attribuzione è tradizionalmente repertoriata sotto l’etichetta del *Falso Petrarca*. La traccia più interessante è contenuta nel Riccardiano 1036, compilato attorno al 1431 da Bartolomeo Ceffoni, che inserisce Petrarca in un elenco di commentatori della *Commedia* (a f. 5r) e gli attribuisce il *Prologo* (cf. Rossi 1988: 310-1, secondo il quale questa e altre sparse testimonianze del rapporto tra Dante e Petrarca avrebbero «almeno un barlume di verisimiglianza», *ibi*: 312).

⁷⁶ «Metrica vis sacris non est incognita libris; / Psalterium lyrici composuere pedes. / Hexametris cantare sonis in origine linguae / Cantica Hieremiae, Iob quoque dicta ferunt» (Aratore [McKinlay]: 4). Aratore si riferisce propriamente agli esametri. Cf. Curtius 1992: 498. Guido riprende la stessa citazione commentando *If*, XVI 128: «Hoc genere carminum usus est David in componendo Psalterium iuxta illud Aratoris: “Psalterium lyrici composere pedes”».

⁷⁷ Astell 1990: 47 n. 15. Cf. anche Kugel 1981: 167.

La *cithara* di Davide nella *Vulgata* era infatti spesso assimilata alla lira. È d'altronde questo lo strumento con il quale il salmista è frequentemente rappresentato, dalle miniature medievali fino almeno a Rembrandt.⁷⁸ L'opinione secondo la quale l'autore dei *Salmi* fosse il lirico per eccellenza della cristianità e che fosse tale in quanto stilisticamente vario e dolce era diffusa e giocò probabilmente un ruolo decisivo nello sviluppo dell'idea di poeta di Petrarca.⁷⁹

Alla luce del paradigma medievale della lirica possiamo provare a rileggere anche un passo del *De vulgari eloquentia*.⁸⁰ Dopo aver illustrato gli argomenti degni di essere trattati in poesia, Dante si occupa nello specifico della forma metrica (il termine *modus*, che nel *De vulgari* designa con tutta probabilità la forma metrico-ritmica, potrebbe corrispondere alla *maneyra* delle *Regles* di Jofre de Foixà, a sua volta legato al *maneries* dei teorici latini duecenteschi):⁸¹

[...] primo dicimus esse ad memoria reduendum quod vulgariter poetantes sua poemata multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios inlegitimos et irregulares modus, ut inferius ostendetur.⁸²

⁷⁸ Si legga anche l'*Epistola* 53 di san Girolamo: «Dauid, Simonides noster, Pindarus et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus et Serenus, Christum lyra personat et in decacordo Psalterio ab inferis excitat resurgentem» (Girolamo: 460).

⁷⁹ La dolcezza dei *Salmi* è ricordata da Dante in *Conv.*, I 7 15.

⁸⁰ Ho cercato di mettere in rapporto il concetto di varietà lirica con la nozione di “sperimentalismo dantesco” in una comunicazione dal titolo *Dante lirico e non lirico* presentata al convegno internazionale *Anomalie, residui e riusi nelle tradizioni liriche romanze medievali* (Milano, 16-17 giugno 2014).

⁸¹ «Maneyra es que d'aytantes rimes co faras la primera [...]» (Marshall 1972: 56). Nel *Tractat de poètica* del canzoniere di Ripoll, «manera» significa ‘modo’ e indica sia il genere sia il metro (*ibi*: 103, 105).

⁸² *D.v.e.*, II 3 2. Cito testo e traduzione da Dante (Fenzi): 157: ‘come prima cosa dico che occorre ricordare che i poeti volgari hanno concepito le loro creazioni in molte forme diverse: alcune come canzoni, altre come ballate, altre come sonetti, e infine altre in forme irregolari, senza leggi, come mostrerò più avanti.’ Vedi anche la trad. in Dante (Tavoni): 1399-401: ‘per prima cosa occorre richiamare alla memoria che quanti hanno poetato in volgare hanno prodotto le loro poesie in varie forme: alcuni in forma di canzoni, altri di ballate, altri di sonetti, altri in forme senza leggi né regole’. Dante accenna più avanti anche alla varietà dei tipi di versi: «[...] predecessores nostri diversis carminibus usi sunt in cantionibus suis, quod et moderni faciunt» (*D.v.e.*, II 5 2: ‘i nostri predecessori utilizzano diversi tipi di versi nelle loro canzoni, come fanno anche i moderni’), dove *carmen* è propriamente il verso. Marigo traduce

Dante non parla mai espressamente di lirica, e non è chiaro se il suo *multimode* (che tradurrei ‘in varie forme metriche’) possa essere sovrapposto alla *varietas carminum* della tradizione isidoriana. In questa sezione del trattato si interessa in primo luogo delle tre forme principali della tradizione poetica italiana, la canzone, la ballata e il sonetto (di questi due ultimi metri, di quelli minori o «senza leggi né regole» avrebbe trattato nella parte rimasta incompiuta del *De vulgari*). Con tutta probabilità, Dante deve essere considerato semplicemente un buon osservatore: nei trovatori e nei poeti italiani del Duecento la varietà metrica era la norma ed egli potrebbe essersi limitato a descrivere quel che conosceva, senza dover necessariamente postulare un rapporto diretto o mediato con la definizione isidoriana (che Dante potrebbe aver letto ad esempio in Ugucione).⁸³ D'altronde, nel trattato riprende una tripartizione stilistica abbastanza diffusa nel Medioevo, che ritroviamo nella *Parisiana poetria* di Giovanni di Garlandia, nella quale, accanto alla classificazione consueta degli stili (*magnus, mediocris, umilis*), si offriva una tripartizione in *carmen tragicum, elegiacum e comedia*, senza mai fare riferimento al genere lirico.⁸⁴ È inoltre possibile rilevare una differenza tra un uso di *carmen* nel senso di ‘verso’ nel *De vulgari eloquentia* e di *carne* come ‘componimento’ in *Pd*, XVII 111 e *Pg*, XXII 57; differenza che si può spiegare considerando che nel trattato Dante ha bisogno di un lessico abbastanza rigoroso. Altrove, in linea con i suoi contemporanei, sembra usare *carmen* più o meno come oggi utilizziamo ‘verso’, cioè sia nel senso proprio di ‘verso’ sia in quello più ampio di ‘componimento’. Tuttavia, se il poeta conosceva Ugucione, Isidoro o un'altra delle fonti medievali che gli erano quasi tutte potenzialmente accessibili, potrebbe aver inteso in due modi la definizione di lirica: come varietà di versi all'interno di uno stesso testo o in più componimenti o come varietà di tipologie di componimenti.⁸⁵ Nel trattato affiorano entrambe le idee di varietà come “forma metrica” e come “verso”; Dante sembra infatti applicare il concetto di varietà anche alle rime (i *rithimi*). Ritroviamo inoltre nel *De vulgari* l'idea di un legame tra la varietà dei versi e l'armonia complessiva del componimento

così il passo di *D.v.e.*, II 3 2: ‘chi ha poetato in volgare ha espresso le sue poesie in molte varietà metriche’ [Dante (Marigo): 183]. In Dante (Mengaldo): 157, si traduce invece ‘hanno dato alle loro creazioni forme molteplici’.

⁸³ Su Dante e Ugucione, cf. Giola 2011.

⁸⁴ Cf. Folena 2002.

⁸⁵ Su Dante e Ugucione, vd. Picone 2006 e Ferretti Cuomo 2008.

che abbiamo esaminato in Dionigi di Alicarnasso; quando discute della relazione tra le rime, dopo aver censito due casi particolari (quello della stanza senza rima e quello della stanza con una sola rima), Dante spiega:

Sic proinde restat circa rithimos mixtos tantum debere insisti. [4] Et primo sciendum est quod in hoc amplissimam sibi licentiam fere omnes assumunt, et ex hoc maxime totius armonie dulcedo intenditur.⁸⁶

Secondo Tavoni (seguito da Fenzi) si tratterebbe di una novità. Fino a questo punto, Dante ha sostenuto che l'armonia del componimento proviene dalla mescolanza di vocaboli *yrsuta* e *pexa* e dall'opera di armonizzazione compiuta dal poeta sulle parole o nella stanza: «Ora le rime, poco rilevanti dal punto di vista strutturale, diventano le prime responsabili della *dulcedo* (parola non altrimenti applicata alla metrica) dell'*armonia* complessiva».⁸⁷ Tale novità si spiega tuttavia anche in relazione alla stretta connessione tra *varietas* metrico-formale e *dulcedo* che era probabilmente implicita nella definizione medievale di lirica e che potrebbe essere quindi una delle chiavi per comprendere anche la genesi dello Stilnovo. Come abbiamo visto, dal punto di vista di Guido da Pisa Dante è infatti lirico sia perché «vario» sia perché «dolce». Le *Expositiones* sembrano sintetizzare le due immagini del poeta lirico individuate nelle fonti classiche: da un lato, è il poeta della *dulcedo* (che corrisponde, se non erro, alla *incunditas* di Quintiliano e Tacito), dall'altro è il poeta della *varietas* (già nei trovatori i concetti di novità e originalità appaiono frequentemente sovrapponibili a quello di varietà metrica e stilistica). Si può ipotizzare che i caratteri principali del concetto storiografico di «dolce stil novo» (la novità e la dolcezza) corrispondano all'idea di Dante come poeta lirico leggibile già in Guido da Pisa, un'idea elaborata sulla base della concezione isidoriana di varietà lirica che in Ugucione e in Giovanni Balbi è strettamente connessa all'idea di soavità e di dolcezza? Un canto lirico, per il Dante dello Stilnovo, era forse al tempo stesso dolce, soave e metricamente vario.⁸⁸

⁸⁶ *D.v.e.*, II 13 3-4: 'Resta dunque che ci si debba fermare sulla commistione di rime diverse. Prima di tutto si deve sapere che su questo punto quasi tutti si prendono i più ampi margini di libertà, e che soprattutto da ciò si cerca di raggiungere la dolcezza dell'armonia complessiva'.

⁸⁷ Dante (Tavoni): *ad l.*

⁸⁸ È una questione complessa, sulla quale mi riservo di tornare in altra sede. Si noti comunque che, sebbene il riconoscimento dell'eccellenza della canzone nel *De*

È quindi possibile che Dante abbia posseduto un concetto di lirica non troppo dissimile da quello delle *Etimologie*, di Ugo di San Vittore, Ugucione, Giovanni Balbi e di uno dei suoi primi lettori e interpreti, Guido da Pisa. Inoltre, come vedremo nel paragrafo successivo, nella produzione poetica di Dante e di Petrarca così come nei trovatori e nei rimatori italiani del Duecento, è possibile identificare un alto tasso di variabilità metrica e formale.

3. LA VARIETÀ DELLA POESIA ROMANZA

Non esiste alcuna prova diretta che i trovatori, Dante e Petrarca conoscessero la definizione isidoriana della lirica e soprattutto che avessero deciso di rispettarla.⁸⁹ Alla luce delle fonti esaminate è tuttavia innegabile che il concetto fosse diffuso in tutto il Medioevo occidentale e che al tempo di Dante apparisse come una nozione quasi elementare. Ulteriori conferme sembrano provenire dalla prassi poetica dei poeti romanzi. Non è ovviamente mia intenzione sostenere che ogni poeta, dai trovatori e Petrarca, fosse sempre rigorosamente vario e originale nel rigido rispetto della definizione isidoriana. Il precetto della varietà lirica potrebbe aver funzionato piuttosto come un ideale di perfezione e di eccellenza stilistica: il tasso di varietà all'interno dei singoli *corpora* poetici

vulgari dipenda principalmente da una gerarchia implicita nella prassi trobadorica e sostanzialmente confermata nella tradizione dei poeti italiani, a questo punto del nostro discorso non potrà essere considerato del tutto casuale che nella prassi poetica dantesca la canzone sia il metro "vario" per eccellenza, laddove il sonetto, ritenuto forse anche per questo meno nobile, è invece strutturalmente più ripetitivo. Secondo Zuliani 2009: 101, in Dante «l'inferiore "nobiltà di metro" (*nobilitas modi*) dei sonetti è spiegabile appunto attraverso il punto di vista, per così dire, arcaico: il rimatore era chiamato a comporre su uno schema metrico non banale, che avrebbe poi fornito al musicista la struttura ritmica e quindi la conformazione della melodia. Il sonetto rinuncia in partenza a un simile esito, finendo per assomigliare ad altri testi di registro umile su strutture standardizzate». Per le fonti della definizione di «dolce stil novo», cf. almeno Favati 1975: 132-3, e Pasquini 1995: 650. Dante tratta della «totius armoniae dulcedo» in *D.v.e.*, II 13 3. Sul rapporto tra lo Stilnovo e Orazio, cf. soprattutto Paolazzi 1998: 103-257; secondo Baranski 2011: 105, la dimensione lirica della *Vita nuova* sarebbe «saldata a Orazio, il *lyricus* per eccellenza, e alla poesia erotica del *magister Amoris*», cioè Ovidio.

⁸⁹ Nel *grand chant courtois* sono ad es. relativamente rari i riferimenti alla lira (cf. Fritz 2011: 38-44).

sembra infatti crescere proporzionalmente al grado di abilità compositiva e alla coscienza autoriale.⁹⁰ In altri termini: se interpretati alla luce del paradigma medievale della lirica, la funzione sociale e il sostentamento materiale di un trovatore potrebbero essere stati legati principalmente dalla capacità di saper comporre opere che fossero al tempo stesso stilisticamente e metricamente originali nonché conformi all'orizzonte d'attesa del pubblico.

Nei trovatori è difatti possibile riscontrare un elevato tasso di varietà metrica, intesa innanzitutto come elemento di originalità rispetto ai predecessori:

nella poesia lirica le rime si incrociano e si combinano in tutti i modi possibili, con la sola condizione che le diverse strofe presentino lo stesso schema o che, in alcuni casi, presentino variazioni dello schema giustificate da un progetto strutturato.⁹¹

Come sintetizza Cerullo, dopo aver precisato che la moderna categoria di lirica, «debitrice delle sistemazioni teoriche del primo romanticismo», è «solo esternamente adattabile alla categoria medievale, legata al concetto formale di *varietas* che le *Etymologiae* di Isidoro indicano come sua componente sostanziale»:

Nella produzione provenzale lo stesso concetto [di *varietas*] aderisce al termine *chant*, la tipologia che percorre trasversalmente i generi trobadorici, indicando, al di là dei contenuti – di natura erotica, ideologica o religiosa – e della struttura del discorso – monologica o dialogica –, il prodotto nel quale la componente melodica determina e informa la *varietas* dell'impianto strofico.⁹²

Se si estende l'analisi all'intero *corpus* dei trovatori non si può non restare colpiti dalla varietà metrica: la variazione è infatti la regola e il numero di possibili combinazioni metriche e rimiche è sorprendente.⁹³ Si è potuto parlare per questo motivo di un formalismo “sostanziale” o “ar-

⁹⁰ Con questa espressione intendo il complesso di elementi che fa sì che un autore si riconosca e venga riconosciuto come tale.

⁹¹ Beltrami 1995: 98.

⁹² Cerullo 2009: 155.

⁹³ «L'architecture du *trobar* est aussi variée que magnifique. [...] Cette architecture se dessine aussi bien au niveau de l'espace interstrophique qu'au niveau de la strophe, dans des formes d'une richesse inégalée» (Billy 1989: 19).

chitetturale”.⁹⁴ Questa è d'altronde la situazione fotografata dalle arti poetiche medievali che codificano e descrivono la poesia dei trovatori. Nella *Doctrina de compondre dictats*, composta alla fine del XIII secolo da un anonimo catalano, si prescrive com'è noto di dare *so noveyl* ('suono originale') alla canzone e occasionalmente anche al sirventese. Sembra inoltre essere questa la percezione dei trovatori stessi, che rivendicano frequentemente la novità e l'originalità del canto. Il poeta annuncia spesso di voler comporre una canzone nuova, nel senso di “componimento originale”. In molti dei casi in cui il trovatore annuncia un simile proponimento, lo schema metrico è attestato in maniera esclusiva o comunque per la prima volta in quel testo. Si consideri ad esempio un sirventese di Bernart Marti (una polemica letteraria) che ha struttura sillabica e rimica originale e unica; in questo caso, Bernart sostiene che comporre testi originali è una ‘bella maestria’.⁹⁵ Bernart d'Auriac dice invece che, se ne fosse capace, scriverebbe volentieri una canzone con belle parole e una melodia originale; ma deve rinunciare, perché non ne è in grado (e infatti è stato possibile individuare un possibile modello metrico per questo componimento).⁹⁶ I trovatori e il loro pubblico sembrano quindi ritenere che l'eccellenza di un poeta dipenda dalla capacità di comporre testi metricamente e stilisticamente originali. Il precetto parrebbe attivo dalle prime fino alle ultime generazioni trobadoriche: vi accennano tra gli altri Peire d'Alvernhe («qu'anc chans no fo valens ni bos / que rassembles autruy chansos», *Chantarai, pus vey qu'a far m'er*, 6-7)⁹⁷ e Guilhem de Montanhagol in *Non an tan dig li primier trobador*.⁹⁸ Si tratta di questioni ben note, che tuttavia sembrano assumere un peso differente alla luce dell'idea di varietà lirica. Ben prima dello Stil-

⁹⁴ Cf. Ferrari 1992: 879; il concetto è ripreso da Castano 2001.

⁹⁵ «De far sos novelhs e fres / so es bella maestria / e qui belhs motz lassa e lia / de belh art s'es entremes» (Bernart Marti, *BdT* 63.6, 73-76; cito da Bernart Marti (Beggiato).

⁹⁶ «S'ieu agues tan de saber e de sen / que saubes far bos motz ab novel so / fort voluntiers feira una chanso» (Bernart d'Auriac, *BdT* 57.4, 1-4; tipo metrico derivato). Cito da Bernart d'Auriac (Hershon).

⁹⁷ Cito da Peire d'Alvernhe (Fratta).

⁹⁸ «Non an tan dig li primier trobador / ni fag d'amor, / lai el temps qu'era guays, / qu'enquera nos no fassam apres lor / chans de valor, / nous, plazens e verais. / Quar dir pot hom so qu'estat dig no sia, / qu'estiers non es trobaires bos ni fis / tro fai sos chans guays, nous e gent assis, / ab noels digz de nova maestria» (Guilhem de Montanhagol, *BdT* 225.7, vv. 1-10). Cito da Guilhem de Montanhagol (Ricketts).

novo, il legame tra i concetti di novità, varietà, piacevolezza e dolcezza del canto appare quindi già implicito nella teoria e nella prassi trobadorica.⁹⁹

C'è un dato oggettivo che sembra confermare questa tesi. Si sa che i trovatori erano poeti relativamente colti per la loro epoca e dobbiamo supporre che avessero frequentato scuole nelle quali poter apprendere i complessi rudimenti della dottrina retorica e del *cantus* (che erano tuttavia cosa ben diversa dall'insegnamento teorico della musica).¹⁰⁰ In Aquitania, nella regione di provenienza di Guglielmo IX, il primo trovatore noto, esisteva un particolare tipo di notazione musicale neumatica, detta appunto aquitana. Sono noti i rapporti tra la musica aquitana e la poesia dei trovatori: la nascita del *trobar* potrebbe avere avuto dei rapporti con il *tropus*, un tipo particolare di canto liturgico caratterizzato da una relativa libertà strutturale che secondo alcuni studiosi sarebbe alla base della “rivoluzione” operata dai trovatori scegliendo di cantare in volgare utilizzando una metrica qualitativa e non quantitativa. In Aquitania, all'epoca di Guglielmo IX e della nascita della poesia dei trovatori, ci sono però anche alcune tracce della nozione di lirica come varietà. Le poesie di Orazio, lirico per eccellenza dell'antichità come poi ancora per Petrarca e per Boccaccio, furono infatti trascritte in area occitanica in molti manoscritti, alcuni provvisti di notazione musicale. La musica non era ovviamente originale, ma è possibile che i lettori medievali pensassero che le odi fossero state effettivamente cantate. Tali manoscritti erano probabilmente utilizzati dai maestri di scuola affinché gli allievi apprendessero più facilmente i testi per mezzo dell'accompagnamento musicale. Ciò accadeva anche con altri poeti classici e medievali, come Virgilio e Boezio, ma Orazio era di gran lunga uno degli autori preferiti dai *magistri*: la «varietà metrica dell'Orazio lirico doveva infatti risultare particolarmente funzionale all'istruzione di potenziali cantori».¹⁰¹

Spesso, infatti, la motivazione cogente per la notazione musicale della poesia lirica sembra doversi ascrivere piuttosto a ragioni di forma che non di contenuto. Fornire importanti e inusuali forme metriche di melodie potreb-

⁹⁹ Su questo aspetto è ancora fondamentale De Lollis 1904.

¹⁰⁰ Riché 1989: 236 ss. Poeti colti non vuol dire comunque “intellettuali” (cf. Grimaldi 2013 e Rico 2013).

¹⁰¹ Bernardi 2007: 221.

be essere stato un mezzo per facilitarne il riconoscimento e la comprensione da parte dei lettori.¹⁰²

Alle radici della formazione metrica e musicale dei trovatori sembra esserci quindi anche il poeta latino che piú di tutti corrisponde all'idea di lirica come varietà.

Come si sa, i trovatori erano anche grandi imitatori. Accade abbastanza spesso che riprendano lo schema e le rime di un componimento di un altro poeta e ciò si verifica soprattutto (ma ovviamente non solo) tra testi che sono in qualche modo in rapporto diretto e per i quali si può ipotizzare un dialogo intertestuale; ed è frequente nel caso del sirventese, il genere utilizzato dai trovatori, forse a partire da Bertran de Born, per affrontare argomenti di politica e di attualità, schernire gli avversari o celebrare le imprese dei protettori. Nel sirventese si riutilizza infatti spesso la melodia di una canzone d'amore piú antica ed è probabile che il genere nasca appunto come forma metricamente derivata, ma neanche in questo caso si tratta di una regola fissa, dato che molti sirventesi hanno schema sillabico e rimico non derivato e una melodia originale.¹⁰³

La pratica della *variatio* sembra implicita nei pochi canzonieri d'autore di cui è rimasta traccia. In generale, i libri d'autore e le collezioni mono-autoriali hanno un carattere «spiccatamente polimorfico quanto ai generi rappresentati».¹⁰⁴ Nel *libre* di Guiraut Riquier, trasmesso dai manoscritti siglati C (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856) ed R (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543), con buona probabilità ordinato cronologicamente dall'autore, troviamo alternati due gruppi di testi classificati in rubrica come *vers* e *cansos*.¹⁰⁵ Se si esaminano gli schemi metrici e sillabici, la regola della variabilità metrica appare rigorosamente rispettata; su un totale di cinquantaquattro componimenti, troviamo solo due schemi perfettamente sovrapponibili: in un caso si tratta di testi significativamente consecutivi in entrambi i manoscritti (nn. V e VI dell'ed. Longobardi) e nell'altro di uno degli schemi piú diffusi fra i trovatori, che Guiraut utilizza però solo due volte in forma perfettamente identi-

¹⁰² Ziolkowski 2006.

¹⁰³ Cf. almeno Asperti 2004: 478-80.

¹⁰⁴ Asperti 2002: 538.

¹⁰⁵ Cf. Bertolucci 1978. Vd. anche in generale Bertolucci 1991. I *vers* sono pubblicati in Guiraut Riquier (Longobardi), le canzoni in Guiraut Riquier (Mölk).

ca, una volta nei *vers* (n. XIX) e un'altra nelle *cansos* (n. XIII dell'ed. Mölk).

L'altro caso celebre di canzoniere d'autore della tradizione occitana è il cosiddetto "esemplare del Vidal", una raccolta di sedici componimenti che secondo Avalle risalirebbe direttamente al trovatore Peire Vidal.¹⁰⁶ La silloge – che a differenza del *libre* di Guiraut Riquier è basata su un'ipotesi ricostruttiva – è varia sia dal punto di vista tematico sia metrico:¹⁰⁷ i sedici schemi, intesi come combinazione di schema rimico e metrico, sono infatti tutti diversi tra loro. Anche quando Peire Vidal utilizza lo schema rimico piú diffuso della poesia occitana (*Frank* 577, cioè la strofa di tipo *abbacdd*), varia ogni volta lo schema metrico.¹⁰⁸ Si può quindi supporre che il libro di un trovatore fosse "lirico" anche perché metricamente vario.

Se esaminamo i canzonieri collettivi, il cui ordinamento è dovuto ai copisti e non agli autori, la situazione non è generalmente molto diversa. Le sezioni d'autore dei canzonieri siglati I (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 854) e K (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12473), che dovrebbero risultare divisi in una prima partizione per le canzoni e una seconda per i sirventesi e le tenzoni, sono state ad esempio descritte in questo modo:

[...] vengono copiati l'uno di seguito all'altro 28 testi di Marcabru, dei quali 23 sono senz'altro classificabili come sirventesi, 2 come canzoni-sirventese, 2 come testi di crociata e 2, infine, come pastorelle; dei 31 testi di Peire Vidal trascritti, sempre senza soluzione di continuità in questa sezione, 9 sono canzoni-sirventese e 3 sirventesi; ancora piú significativo il trattamento della serie dei testi di Guiraut de Bornelh: dei 50 componimenti copiati nei due codici, ben 48 sono inseriti nella prima sezione – e fra questi il ventaglio dei generi è amplissimo: oltre alle 32 canzoni, si contano 8 sirventesi, 2 canzoni-sirventese, 2 canzoni di crociata, 1 *planh*, 1 *devinalh*, 1 cosiddetta romanza, i

¹⁰⁶ Cf. Peire Vidal (Avalle): XXXV-XXXIX e Avalle 1993: 36.

¹⁰⁷ Secondo Avalle, «I criteri cui il poeta si è ispirato nella scelta di questa piccola raccolta appaiono caratterizzati da un largo eclettismo»; cf. Peire Vidal (Avalle): XXXVIII).

¹⁰⁸ In un caso la *variatio* è minima: tra *Mout es bona terr'España* (BdT 364.28; *Frank* 577:287) e *Tant an ben dig del marques* (BdT 364.47; *Frank* 577: 274), che hanno lo stesso schema rimico e sono entrambe composte da strofe *unissonans* di otto versi di sette posizioni, varia solo il rapporto tra rime maschili e femminili all'interno di ciascuna strofa. Mutano invece tre rimanti su quattro, nonché il numero delle strofe.

tenzone –, mentre nella seconda sezione appaiono solo 1 tenzone [...] e 1 sirventese del tipo detto *joglaresc*.¹⁰⁹

L'immagine della lirica occitana come varietà appare coerente anche qualora si esamini il *corpus* che tradizionalmente, in ambito trobadorico, si considera “non-lirico”, categoria con la quale si usa indicare tutto ciò che non è organizzato come una canzone, cioè non strutturato in forma strofica: i metri possibili dei testi “non-lirici”, di norma testi narrativi o epistolari, sono infatti molto pochi, appena qualche decina contro le diverse centinaia di possibilità combinatorie della canzone.¹¹⁰ Questo criterio è complementare all'idea che la poesia dei trovatori possa essere considerata lirica solo se organizzata in strofe.¹¹¹ La varietà metrica e tematica della lirica era dunque percepita e praticata in ambito trobadorico. Lo stesso vale per la variazione melodica: benché gli studiosi abbiano messo frequentemente l'accento sulla pratica del *contrafactum* – cioè sulle imitazioni metrico-melodiche – sembrano esistere pochissimi casi di imitazione musicale regolare e perfetta.¹¹² Anche quando riprendono melodie sacre o profane già esistenti, i trovatori rispettano la regola della varietà.

La varietà lirica è la norma anche nella prima tradizione poetica italiana.¹¹³ Sebbene si sia cercato di dimostrare la diffusione di *contrafacta* siciliani di melodie trobadoriche, qualora ci si trovi dinanzi a una struttura metrica originale, circostanza molto frequente nei Siciliani, «il riutilizzo di una melodia preesistente, magari di tradizione trovadorica, non può essersi verificato».¹¹⁴ L'originalità metrica può essere tuttavia considerata una prerogativa dei poeti della *Magna curia* solo per quanto riguarda la canzone e non certo per il sonetto. O meglio: è il sonetto in sé a essere originale, sebbene, una volta “inventato” il genere metrico, si sia prodotta una tendenza all'uniformità e alla ripetitività degli schemi anche e soprattutto per ragioni strutturali: le possibilità combinatorie

¹⁰⁹ Meneghetti 2003: 82-3 n. 9.

¹¹⁰ Cf. in particolare Cerullo 2009.

¹¹¹ Cf. Leonardi 2009: 927-8.

¹¹² Cf. Lannutti 2008. Sul *contrafactum*, cf. Billy 2005.

¹¹³ «L'attenzione dei filologi si è da sempre appuntata sulla estrosa inventiva metrica dei Siciliani, creatori (primo fra tutti il caposcuola Giacomo da Lentini) di schemi strofici innovativi e strutturalmente elaborati rispetto alla tradizione trovadorica» (Carapezza 1999: 327).

¹¹⁴ *Ibid.*

del sonetto sono infatti estremamente piú limitate rispetto a quelle della canzone. La produzione di Giacomo da Lentini, in ogni caso:

reca i contrasegni di un evidente sperimentalismo, che non dipende affatto da un registro tematico esteso oltre l'ordinario, ma piuttosto dall'incessante ricerca artigianale, imparentate sí con quelle occitaniche, come anche dimostra il lessico tecnico con cui talora le si designa, ma non pedissequamente ricalcate su di esse. Alla splendida e fortunata fissità del sonetto corrisponde una morfologia frastagliata della canzone, ripensata in varie figure, mai riutilizzata una volta confezionato il prototipo.¹¹⁵

Come abbiamo visto, Dante nel *De vulgari* potrebbe aver voluto mostrare e lodare la libertà compositiva degli autori di canzoni.¹¹⁶ La prassi dantesca, sebbene gli studiosi abbiano a piú riprese cercato di evidenziarne le costanti e di individuarne i rapporti con la produzione poetica anteriore e coeva, è caratterizzata da una varietà sorprendente. Se consideriamo l'intero *corpus* delle canzoni, comprese quelle del *Convivio* e della *Vita nuova*, la varietà è una regola fissa.¹¹⁷ Benché vi siano alcune analogie tra gli schemi, nessuno è perfettamente uguale all'altro: come autore di canzoni, Dante è un poeta della varietà lirica. Da questo punto di vista, l'eccellenza della canzone nel sistema dei generi due-trecentesco e nell'elaborazione teorica dantesca sembra perfettamente in sintonia con l'idea di lirica come varietà. La canzone è il metro per eccellenza della lirica, la lirica è varietà e la prassi della canzone dimostra, infatti, una straordinaria e forse programmatica variabilità metrico-formale.

¹¹⁵ Gorni 1984: 447-8.

¹¹⁶ Somelli 2002.

¹¹⁷ Riporto di séguito gli schemi metrici (comprese le canzoni monostrofiche): *Ai faus ris* (ABC BAC cDEdeDFF + congedo ABbCC); *Al poco giorno* (ABCDEF, FAEBDC ecc.); *Amor che movi* (AbBC AbBC CDdEFefF); *Amor che nella mente* (ABBC ABBC CDEeDFDFGG); *Amor, da che convien* (AbC AbC CDdECDDDEE); *Amor, tu vedi ben* (ABA ACA ADD AEE); *Così nel mio parlar* (ABbC ABbC CDdEE); *Doglia mi reca* (ABbCd ACcBd DeeFfGHhhGG); *Donna pietosa* (ABC ABC CDdEeCDD); *Donne ch'avete* (ABBC ABBC CDDCEE); *E' m'incresce* (AbC AbC CDEdFFEE); *Io sento sí d'amor* (AbC AbC CDDECDDEFF); *Io son venuto* (ABC ABC CDEeDFF); *La dispietata mente* (ABC ABC CDEeDFF + congedo ABB); *Le dolci rime* (AbBc BaAc CDEeD-dDFfEGG); *Li occhi dolenti* (ABC ABC CDEdDEFF); *Lo doloroso amor* (ABC ABC CDeeFEGG); *Lo meo servente core* (aBbC ABbC Cdd (d)CEE); *Madonna, quel signor* (AbBa BAaB BCcdD BDdEE); *Poscia ch'Amor* (Aa(a)BbcD Aa(a)BbcD dEeFGgF); *Quantunque volte* (AbC AcB BDEeDFF); *Si lungiamente* (ABBA ABBA (a)CDdCEE); *Tre donne* (AbbC AbbC CDdEeFEfGG); *Voi che 'ntendendo* (ABC BAC CDEEDFF).

Diverso è ovviamente il caso del sonetto, strutturalmente meno libero della canzone: se in Dante il numero di schemi metrici è già abbastanza ristretto, su un totale di circa cinquanta componimenti un quinto riprende serie rimiche già attestate nella tradizione o in altri componimenti danteschi. La collocazione del sonetto in posizione subordinata sia rispetto alla canzone sia alla ballata potrebbe essere legata anche al basso grado di varietà metrico-stilistica che era possibile ottenere in questa determinata forma poetica.¹¹⁸

Veniamo infine a Petrarca. I trecentodiciassette sonetti del *Canzoniere* adottano solo quindici strutture, quasi tutte già attestate nella tradizione.¹¹⁹ Il principio della varietà metrica sembra però rispettato nella scelta delle serie rimiche: solo in sei casi Petrarca ripete una stessa serie e ogni volta l'analogia rimica appare studiata e funzionale.¹²⁰ Dal punto di vista metrico, la canzone petrarchesca sembra funzionare invece con le stesse regole stabilite dai trovatori: «Petrarca si attiene alla regola fissata dai trovatori provenzali, cioè che la caratteristica della canzone sta nel fatto che la sua forma metrica deve essere unica e originale per ogni

¹¹⁸ In quest'ottica assume forse una diversa valenza anche il caso del *descort*, un genere metrico caratterizzato dall'eterostrofismo, laddove le singole canzoni trobadoriche – e romanze in generale – per quanto diverse tra loro sono contraddistinte al loro interno da una rigida regolarità strofica. Se la lirica è il genere della varietà metrica e se la canzone trobadorica è l'esempio più perfetto di tale molteplicità di forme, si dovrà forse tornare a riflettere sul posto del discordo nel sistema dei generi. Solitamente descritto come “anti-canzone”, nei manoscritti trobadorici il discordo è spesso raccolto in sezioni specifiche; talvolta, tuttavia, viene inglobato nelle sezioni di canzoni [cf. Marshall 1972: 97 (rr. 81-83) e Canettieri 1995]. Forse è invece possibile considerare il *descort* una canzone ‘al quadrato’, poiché sembra condurre alle estreme conseguenze il criterio della variabilità metrica. La fusione con la canzone è evidente anche nei manoscritti italiani: si pensi al caso di Bonagiunta Orbicciani, la cui sezione di canzoni del manoscritto Vaticano latino 3793 accoglie senza soluzione di continuità anche i discordi [cf. Bonagiunta (Menichetti): XXXV]. F. Saviotti mi fa notare inoltre che la sezione di *descort* del canzoniere M (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12474), contiene anche canzoni, tra cui *Kalenda maia* di Raimbaut de Vaqueiras; e che i casi di *descort* isostrofici, accolti nel *corpus* di Canettieri sulla base della deviazione rispetto allo schema sostanzialmente bipartito della strofe di canzone e in quanto anelli di congiunzione tra il *descort* e la canzone, parrebbero confermare questa tesi.

¹¹⁹ Cf. Pulsoni 1998: 28-9.

¹²⁰ Pulsoni 1998: 93-103. Petrarca avrebbe inoltre evitato di «riprendere le serie rimiche proprie: anche nella struttura formale (come già in quella metrica) dei testi egli deve salvaguardare l'originalità poetica di ogni sua composizione» (Pulsoni 1998: 166).

componimento». ¹²¹ Elwert nota inoltre che: «Fu conseguenza di questa regola la stupenda varietà delle forme escogitate dai provenzali»; tale varietà «caratterizza anche la poesia italiana dei siciliani e dei siculo-toscani», ¹²² benché sia osservabile una restrizione della varietà metrica al passaggio dai siciliani allo Stilnovo e poi a Petrarca. Data tuttavia per acquisita la regola della varietà, secondo Elwert si potrebbe parlare di canzone petrarchesca solo nel senso di un tipo «che consiste in una maggiore limitazione delle varianti dello schema in rapporto a Dante e a Cino». ¹²³ Elwert sottolinea quindi la «stupenda varietà che [Petrarca] ha dato alle 29 canzoni». ¹²⁴ La domanda alla quale lo studioso cerca di rispondere è infatti: «per quali ragioni egli ha introdotto certe variazioni e perché si è anche rifatto a forme della poesia anteriore siculo-toscana e provenzale». L'analisi di Elwert è confermata dai sondaggi più recenti. ¹²⁵ Nei testi diversi dai sonetti e dalle sestine (ventinove canzoni, sette ballate e quattro madrigali, per un totale di quaranta componimenti), Petrarca ripete la struttura metrica solo in due casi: per le *cantilenae oculorum* (Rvf LXXI, LXXII, LXXIII) e per le canzoni CCLXX e CCCXXV. Le differenze tra gli schemi delle canzoni e delle ballate sono spesso microscopiche; tra le canzoni CCCXXXIII (ABC, ABC; cDEeDD) e CCCXXXI (ABC, ABC; CDEeDD) l'unica differenza sta ad esempio nella sostituzione di un settenario con un endecasillabo; alcune hanno invece stessa struttura rimica ma non sillabica. Si manifesterebbe quindi nel *Canzoniere* una sorta di «sovrapposizione imperfetta» o, più precisamente, di *variatio*. ¹²⁶ Tuttavia:

l'attenzione che Petrarca pose nell'evitare il riuso di propri schemi metrici, si manifesta in maniera ancora più esplicita nei riguardi delle forme elaborate dalla tradizione: sono rarissime infatti le ometrie con schemi già utilizzati da poeti precedenti. ¹²⁷

Come spiega Gorni, Petrarca riconosce alla canzone lirica «un'escursione stilistica più estesa di quella ammessa da Dante»; e infatti la canzone

¹²¹ Elwert 1983: 390. Cf. anche Praloran 2013.

¹²² *Ibid.*: 390.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*: 391.

¹²⁵ Sulla metrica del *Canzoniere* cf. Praloran 2003.

¹²⁶ Pulsoni 1998: 40 (per l'elenco degli schemi, *ibid.*: 32-6).

¹²⁷ *Ibid.*: 44.

petrarchesca «rispetto agli esemplari canonici del grande antecessore, si caratterizzerà per una più modulata varietà morfologica di schemi».¹²⁸

Si tratta anche in questo caso di fatti ben noti. Tuttavia, alla luce del paradigma medievale della lirica, la varietà metrica di Petrarca sembra assumere un significato diverso. La risposta alle domande di Elwert appare quasi scontata se si considera la varietà un precetto costitutivo della poesia lirica medievale.¹²⁹ In primo luogo, benché il tasso di variabilità sia differente, Dante e Petrarca sembrano rispettare il precetto della varietà metrica del genere lirico. Petrarca contravviene alla regola solo quando organizza dei cicli tematici; e, come si è visto, questo tipo di variabilità è strutturale sia nelle raccolte poetiche oraziane, dove la regola è infranta solo al fine di organizzare dei piccoli cicli, sia nel *libre* di Guiraut Riquier, dove l'uniformità metrica si riscontra quasi esclusivamente in componimenti contigui o comunque connessi.

L'organizzazione del *Canzoniere* tende all'unità, un'unità *a posteriori* fondata su di una originaria varietà metrica e tematica. Sebbene i *fragmenta* volgari vengano solitamente letti come un'opera chiusa (o che tende verso la chiusura), è legittimo chiedersi se Petrarca abbia inteso invece rappresentare la molteplicità costituzionale del genere lirico.¹³⁰

4. PETRARCA E LA LIRICA

Alla luce delle testimonianze analizzate, mi pare plausibile che il «vario stile» del primo sonetto del *Canzoniere* possa essere ricondotto all'idea isidoriana di poesia lirica come varietà:

Col sonetto proemiale Petrarca avvertiva preliminarmente che il volume non era una semplice raccolta di rime sciolte, bensì un vero e proprio romanzo composto di poesie in metro lirico, orientando altresì l'interpretazione della storia sui binari della morale cristiana.¹³¹

¹²⁸ Gorni 1984: 444.

¹²⁹ Secondo Mercuri 2003: 77 n. 17, il vario stile allude anche alla varietà delle forme metriche «che caratterizzano i *Ryf*, che si differenziano dai canzonieri romanzi basati sull'ordine gerarchico delle forme metriche». Tuttavia, dal punto di vista della varietà, Petrarca si allinea perfettamente alla prassi dei poeti romanzi.

¹³⁰ Cf. Cherchi 2008.

¹³¹ Carrai 2005: 121.

Il “metro lirico” non va inteso né come un’astrazione né come una forma poetica determinata, ma nel senso della pluralità di forme metriche, di generi e di stili presenti nei *fragmenta*. Come si è visto, nel *Canzoniere* è infatti possibile individuare, sia sul piano metrico sia su quello tematico, una decisa tendenza alla *variatio*, «cioè la volontà di individualizzare i testi per poi compagnarli raffinatamente in un macrotesto».¹³² Se si danno per acquisite la diffusione e l'esemplarità del paradigma medievale della varietà lirica, Petrarca appare quindi perfettamente allineato con la tradizione romanza.¹³³

All'interno del quadro complessivo qui descritto, ci sono ancora quattro elementi che mi fanno propendere per tale spiegazione dell'origine del concetto di «vario stile». Innanzitutto, come si sa, Petrarca aveva un'opinione apparentemente piuttosto bassa dei suoi componimenti in volgare, credeva di ottenere la gloria poetica dalle opere latine e considerava le poesie volgari delle *nugae* (“cose di poco conto”).

Con questo giudizio Petrarca imitava Catullo, che definiva tali i suoi componimenti amorosi; ma si può notare come questa idea non sia troppo lontana da quella espressa da Isidoro legando l'etimologia di *lyrici* a un verbo greco che significa ‘parlare di cose senza importanza’. Petrarca non conosceva il greco, ma potrebbe aver interrogato in proposito qualcuno più capace di lui; o, più semplicemente, potrebbe aver letto un passo come quelli sul *lyricum carmen* del *Dialogus super auctores* di Corrado di Hirsau o del *Commentum in Theodolum* di Bernardo di Utrecht, dove è esplicito il rapporto tra il poeta lirico e il *delirus*. Nel verso 4 di *Voi ch'ascoltate* («quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono»), Petrarca riprende inoltre il *topos* della *mutatio animi* che poteva leggere in Agostino o in Orazio (*Carm.*, IV 1 3: «Non sum qualis eram»; *Epist.*, I 1 4: «non eadem est aetas, non mens»);¹³⁴ ma mi chiedo se il poeta non possa aver sovrapposto all'idea di *mutatio* quella di ‘delirare’, ‘allontanarsi da

¹³² Pelosi 2003: 520 (l'osservazione prende spunto dall'analisi dei numerosi *hapax* rimici dei *fragmenta*). Più in generale si veda Santagata 1989.

¹³³ Un discorso diverso andrebbe svolto, anche in prospettiva petrarchesca, per la poesia latina, che sembra tuttavia rispondere ad altre logiche: la varietà lirica è essenzialmente romanza.

¹³⁴ Cf. *Canzoniere* (Santagata 1996): 8. In *Canzoniere* (Bettarini 2005): 5, si rimanda all'oscillazione tra *qualis fuerim* e *qualis sim* delle *Confessioni* agostiniane. Cf. anche *Fam.*, I 1 5: «vix ipse cognoscerem», citato *ad l.* in *Canzoniere* (Stroppa 2011).

sé stessi', che come abbiamo visto faceva parte della definizione medievale della lirica.

C'è poi la testimonianza di Giovanni Boccaccio, che nelle *Esposizioni* sulla *Commedia*, nella chiosa letterale a *If*, IV 89 (dove Dante nomina «Orazio satiro») sostiene che questi:

Usò similmente quella di Virgilio e d'alcuni altri eccellenti uomini; e fu il primero poeta che in Italia recò lo stile de' versi lirici, il quale, come che in Roma conosciuto non fosse, era lungamente davanti da altre nazioni avuto in pregio, e massimamente appo gli Ebrei, per ciò che, secondo che san Geronimo scrive nel proemio *libri Temporum* d'Eusebio cesariense, il quale esso traslatò di greco in latino, in versi lirici fu da' Salmisti composto il *Saltero*, e questo stilo usò esso Orazio in un suo libro, il quale è nominato *Ode*. [...] Negli altri suoi libri, sí come nelle *Pistole* e ne' *Sermoni*, fu accerrimo riprenditore de' vizi, per la qual cosa meritò di essere chiamato poeta satiro.¹³⁵

Per Boccaccio sono quindi “lirici” sia Orazio sia i *Salmi* di Davide, che come sappiamo sono i due autori principali utilizzati nelle fonti medievali per esemplificare la definizione di lirica, da Ugo di San Vittore a Guido da Pisa. Questa immagine lirica dei *Salmi* è centrale anche per Petrarca. Possiamo quindi supporre che la definizione di lirica come varietà metrica fosse implicita sia in Boccaccio sia in Petrarca?

Una prova può essere cercata nell'unico passo in cui Petrarca cita espressamente Isidoro di Siviglia.¹³⁶ Francesco possedeva un codice delle *Etimologie* (il Parigino lat. 7595),¹³⁷ ciononostante, le citazioni dirette da Isidoro sono molto rare e quelle non dichiarate restano dubbie.

¹³⁵ Boccaccio (Padoan): 198. In italiano, l'occorrenza del termine *lirica* in Boccaccio è seconda in ordine di tempo solo a quella del *Prologo* del commento dantesco di Guglielmo Maramauro, che lo applica però alla *Commedia* (come Guido da Pisa, ma senza riprendere Isidoro): «E però non senza cagione Dante intitola questa soa opera *Comedia* e per versi lirici, li quali se solean cantare ne la [piazza] da' poeti» (Guglielmo Maramauro [Pisoni–Bellomo]: 79). Nel passo di Maramauro, che è guasto e quindi dubbio, potrebbe essersi verificata un'interferenza con la caratterizzazione dei versi delle tragedie di Seneca in Nicholas Trevet, secondo cui l'uso dei versi lirici è da mettere in rapporto con la volontà di rappresentare le voci discordanti del popolo (vd. sopra la fonte n. 10).

¹³⁶ Su Petrarca, Isidoro e la diffusione delle *Etimologie* nel '300, cf. Chevalier 2008.

¹³⁷ Si tratta del ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7595 (consultabile in rete su *Gallica*), dove a c. 76r si legge: «Lirici poete apotulirin id (est) a varietate carminu(m) unde & lira dicta». Sul codice, acquistato dal padre a Parigi, smarrito e recuperato da Petrarca nel 1347, cf. Petoletti 2003 e Dotti 2011: 133.

L'unica menzione esplicita è in una lettera indirizzata al fratello Gherardo datata 4 dicembre 1349 (dunque probabilmente a ridosso della composizione di *Voi ch'ascoltate*), dove Petrarca riprende il capitolo *De poetis* che contiene la definizione di lirica come varietà metrica. La lettera è per la maggior parte dedicata all'esplicazione e alla giustificazione allegorica del *Bucolicum carmen*, ma comprende anche una più generale definizione della poesia:

theologie quidem minime adversa poetica est. Miraris? parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo: Cristum modo leonem modo agnum modo vermem dici, quid nisi poeticum est?¹³⁸

Petrarca ricorda quindi l'opinione di Aristotele, secondo il quale i primi teologi furono poeti, e a partire da essa propone una spiegazione del nome "poeta":

Quod ita esse, ipsum nomen indicio est. Quesitum enim est unde poete nomen descendat, et quanquam varia ferantur, illa tamen clarior sententia est, quia cum olim rudes homines, sed noscendi veri precipueque vestigande divinitatis studio – quod naturaliter inest homini – flagrant, cogitare cepissent esse superiorem aliquam potestatem per quam mortalia regerentur, dignum rati sunt illam omni plusquam humano obsequio et cultu augustiore venerari. Itaque et edes amplissimas meditati sunt, que templa dixerunt, et ministros sanctos, quos sacerdotes dici placuit, et magnificas statuas et vasa aurea et marmoreas mensas et purpureos amictus; ac ne mutus honos fieret, visum est et verbis altisonis divinitatem placare et procul ab omni plebeio ac publico loquendi stilo sacras superis inferre blanditias, numeris insuper adhibitibus quibus et amenitas inesset et tedia pellerentur. Id sane non vulgari forma sed artificiosa quadam et exquisita et nova fieri oportuit, que quoniam greco sermone 'poetes' dicta est, eos quoque qui hac utebantur, poetas dixerunt.¹³⁹

¹³⁸ *Fam.*, X 4 1: 'La poesia non è affatto nemica della teologia. Ti meravigli; poco ci manca ch'io non dica che la teologia è la poesia di Dio: chiamare Cristo ora leone, ora agnello, ora verme, che altro è se non poesia?' (trad. Dotti).

¹³⁹ *Fam.*, X 4 3-4: 'E che è proprio così lo rivela il nome stesso. Fu infatti indagato donde derivi il nome di poeta, e sebbene le opinioni siano varie, questa è tuttavia la più probabile: che un bel giorno gli uomini, rozzi sí ma pieni del desiderio di sapere il vero e soprattutto di conoscere la divinità – che è sentimento naturale nell'uomo – avendo cominciato a convincersi dell'esistere un qualche potere superiore, che governasse le cose mortali, stimarono conveniente che esso fosse venerato con un ossequio più che umano e con un culto più degno. E perciò immaginarono per esso sedi magnifiche, che chiamarono templi, e ministri sacri, che nominarono sacerdoti, e statue stupende e vasi d'oro e mense e marmo e vesti di porpora, e perché l'onore non fosse

Petrarca allega le proprie autorità, ma in realtà segue da vicino i primi due paragrafi del capitolo delle *Etimologie* dal quale trae anche i riferimenti a Varrone e al *De poetis* di Svetonio (il *Tranquillus* di Isidoro). Da Isidoro ricava inoltre l'etimologia di «poetas», benché leggesse nel Par. lat. 7595 la lezione *poetes* in luogo del *poioetes* del testo critico, ritenendo dunque il termine legato al concetto di *exquisita locutio* e non a *poieo* nel senso di *finigo*.¹⁴⁰ Petrarca previene a questo punto una possibile obiezione del fratello ed espone quindi la sua concezione del poeta:

'Possum' dices, 'sancto saltem doctori credere, tamen rigori meo carminis tui dulcedo non convenit'. Noli hoc, frater, opinari: et Veteris Testamenti Patres heroyco atque aliis carminum generibus usi sunt: Moyses Iob David Salomon Ieremias; Psalterium ipsum daviticum, quod die noctuque canitis, apud Hebreos metro constat, ut non immerito neque ineleganter hunc Christianorum poetam nuncupare ausim; quippe quod et res ipsa suggerit et, si nichil hodie michi sine teste crediturus es, idem video sensisse Ieronimum, quamvis sacrum illud poema quod beatum virum, scilicet Cristum, canit nascentem morientem descendentem ad inferos resurgentem ascendentem reversurum, in aliam linguam simul sententia numerisque servatis transire nequiverit. Itaque sententie inservitum est, et tamen adhuc nescio quid metricae legis inest et Psalmorum particulas ut sunt, sic versus vulgo dicimus. Et de antiquis hactenus. Novi autem Testamenti duces, Ambrosium Augustinum Ieronimum, carminibus ac rithmis usos ostendere non operosus labor est, ut Prudentium Prosperum atque Sedulium et ceteros pretermittam [...]. Noli itaque, frater, horrere quod Cristo amicissimis ac sanctissimis viris placuisse cognoscis; sensibus intende, qui si veri salubresque sunt, quolibet stilo illos amplectere.¹⁴¹

senza parole, parve opportuno placare la divinità con parole altisonanti e propiziarsela con un linguaggio ben diverso da quello comune e plebeo, usando anche un certo ritmo, che fosse piacevole ed evitasse la noia. Questo non poté farsi in forma volgare, ma in modo artificioso, nuovo e squisito; e poiché un tal modo si chiama greicamente 'poesia', si dissero 'poeti' quelli che se ne servirono' (trad. Dotti).

¹⁴⁰ Cf. Fenzi 2003: 540-1 n. 26.

¹⁴¹ *Fam.*, X 4 6-8: «- Posso credere a un dottore della Chiesa, ma alla mia rigida regola non si addice la dolcezza del tuo carne. - Non crederlo, o fratello; anche i padri del Vecchio Testamento fecero uso di versi eroici o d'altro genere: Mosè, Giobbe, David, Salomone, Geremia; anche i Salmi di David, che giorno e notte voi cantate, in ebraico sono poesia, sí che non a torto né eleganza io potrei chiamare David poeta dei cristiani; perché il fatto stesso è manifesto e, se oggi proprio non mi vuoi credere senza testimoni, leggo che questa stessa opinione ebbe Giordano, sebbene non si sia sentito la forza di tradurre in altre lingue, mantenendo il tempo e il ritmo, quel sacro poema, che canta l'uomo beato, cioè Cristo, il quale nasce, muore, discende nell'infer-

Petrarca “salta” però la definizione di lirica delle *Etimologie*, forse perché al fine di giustificare la varietà metrica della produzione giovanile ritiene di dover ormai evocare come proprio modello principale i *Salmi*, che nelle sue possibili fonti così come in Boccaccio costituiscono il polo sacro della varietà lirica isidoriana.

Di grande interesse è infine l'epistola in versi indirizzata *Ad Horatium Flaccum lyricum poetam* (*Fam.*, XXIV 10).¹⁴² Non datata, ma collocata da Billanovich attorno agli anni 1365-1366, scritta in asclepiadei minori, «ossia nel metro usato dal poeta di Venosa sia nella prima delle sue odi (a Mecenate) sia nell'ultima e conclusiva del terzo libro», secondo Dotti «rappresenta una riscoperta dell'Orazio lirico a fronte del poeta delle satire, delle epistole e dell'*Ars poetica*, ossia di quei tre libri oraziani che nell'età medievale rappresentavano il vero Orazio».¹⁴³ Questo giudizio, molto diffuso negli studi moderni, è solo in parte corretto: come abbiamo visto, Orazio è ricordato frequentemente nel Medioevo in qualità di lirico e non si può dunque parlare di una riscoperta.¹⁴⁴ Comunque sia,

no, risorge, sale al cielo per poi tornare sulla terra. Perciò si accontentò di riprodurne il senso, e tuttavia resta nella sua traduzione un non so che di ritmico e le frasette dei salmi si chiamano anche oggi versetti. E basti degli antichi. Non sarebbe poi gran fatica mostrare che i padri del Nuovo Testamento, Ambrogio, Agostino, Girolamo, fecero uso di carmi e di ritmi, per non parlare di Prudenzio, di Prospero, di Sedulio e d'altri [...]. Non rifiutare dunque, o fratello, ciò che sai essere piaciuto a uomini santissimi, amici di Cristo; guarda al contenuto, e se è vero e salutare, accoglilo, in qualunque stile sia espresso».

¹⁴² Petrarca possedeva un codice con tutto Orazio (il Laurenziano XXXIV 1).

¹⁴³ Petrarca (Dotti 2009): 3565. Per la datazione, cf. Billanovich 1947: 40-1.

¹⁴⁴ Si dovrebbe forse tornare a riflettere sulla presenza di Orazio “lirico” nel Medioevo, considerato di solito in subordine al “satiro” inteso come l'autore delle *Satire*, delle *Epistole* e dell'*Ars*. Secondo Feo: «Nolhac [...] s'accorse subito che l'umanista [Petrarca] abbandonava o piuttosto capovolgeva il giudizio e i gusti degli uomini del Medioevo come espressi intorno al 1280 da Ugo di Trimberg [...] nel *Registrum multorum auctorum*, vv. 116-123» (Feo 1998: 414b; considerazioni analoghe in Brugnoli 1996: 22-4). Dal punto di vista adottato in questo saggio, l'Orazio lirico ricopre un ruolo fondamentale durante tutto il Medioevo e il giudizio di Petrarca non sarebbe per nulla rivoluzionario; è d'altronde improbabile che Orazio fosse conosciuto solo per le *Satire*, poiché la tradizione manoscritta trasmette di solito il *corpus* oraziano completo (cf. Villa 1993: 94-5). Inoltre, come si è visto, anche per san Girolamo Orazio è «satiricus et lyricus poeta» (cf. Friis-Jensen 1988 e Friis-Jensen 1990). Si noti che già secondo Leopardi, nella dissertazione *Della fama di Orazio presso gli antichi* (1816), nei tempi antichi

l'epistola è strutturata come un catalogo o *collage* di luoghi oraziani; Petrarca immagina di seguire il poeta latino nella visita ai luoghi e ai personaggi delle sue opere "liriche" e alla fine lo rappresenta intento a "incantare il cielo" con il suo *vario carmine* (vv. 118-137)¹⁴⁵:

Pronum te viridi cespite, fontium	
Captantem strepitus et volucrum modos,	
Carpentem riguo gramine flosculos,	120
Nectentem facili vimine palmites,	
Tendentem tenui pollice barbiton,	
Miscentem numeros pectine candido,	
Mulcentem vario carmine sidera	
Ut vidi, invidiam mens vaga nobilem	125
Conceptit subito, nec peperit prius	
Quam te per pelagi stagna reciproci,	
Perque omnes scopulos monstraque fluctuum	
Terrarumque sequens limite ab indico	
Vidi Solis equos surgere nitidos,	130
Et serum Oceano mergier ultimo.	
Tecum trans Boream transque Notum vagus,	
Iam seu fortuitas ducis ad insulas,	
Seu me Romuleis arcibus invehis,	
Totis ingenii gressibus insequor.	135
Sic me grata lyre fila trahunt tue,	
Sic mulcet calami dulcis acerbitas.	

Il verso «Mulcentem vario carmine sidera» è reso da Dotti con 'cantare versi capaci d'incantare il cielo'. La traduzione non coglie però a mio giudizio l'elemento forse più importante: Petrarca utilizza infatti l'espressione *vario carmine* – che possiamo a questo punto definire di

Orazio non era «in quella nominanza altissima che per noi si crede» (il testo in Brugnoli 1996: 85).

¹⁴⁵ Petrarca (Dotti 2009): 3572: 'Quand'io ti vidi giacere su una verde zolla intento ad ascoltare il mormorio delle fonti e il canto degli uccelli, a cogliere fiori tra le umide erbe intessendo serti di flessibili vincastri, oppure a trarre suoni melodiosi dalla cetra e a cantare versi capaci d'incantare il cielo, nella mia fantasia concepì subito una nobile invidia, ma non mi produssi prima che seguendoti per le distese del mare che sempre rifluisce, per tutti gli scogli e i mostri marini e della terra, se non avessi visto i nitidi cavalli del Sole sorgere dall'estremo limite orientale e tornare ad immergersi nell'ultimo Oceano. Ormai verrò con te oltre Borea e oltre Noto; sia che tu mi voglia condurre nelle Isole Fortunate o riportarmi ad Anzio dove batte l'onda del mare, o trascinarli sulle rocce di Roma sarò sempre spiritualmente con te, tanto mi attraggono le corde della tua lira e tanto mi lusinga la dolce acerbità del canto'.

ascendenza isidoriana – proprio nel punto in cui riprende i versi conclusivi della prima ode a Mecenate [«Quod si me lyricis uatibus inseres, / sublimi feriam sidera uertice», I 1 35-36 ('Che se tu mi collochi nella schiera dei poeti lirici, leverò il capo fino a toccare le stelle')], dove si tratta appunto della definizione di poeta lirico. Il passo dell'epistola andrebbe quindi tradotto con 'cantare versi varî capaci d'incantare il cielo'. Secondo Petrarca interprete di Orazio, il poeta lirico, come precisa l'intestazione dell'epistola, mescola il dolce all'amaro componendo versi varî con la lira, che nelle fonti medievali dipendenti da Isidoro è varia anche perché produce con le sue corde suoni differenti.¹⁴⁶ Nell'epistola la varietà è probabilmente da intendere prima di tutto in senso tematico, dato che la raccolta di passi oraziani sembra sottolineare l'estrema eterogeneità del *corpus*; ma è anche, nei fatti, metrica, giacché le opere alle quali Petrarca fa più spesso allusione sono diverse tra loro anche dal punto di vista formale. Come spiega Bettarini:

Anche nel *Canzoniere*, il grande Libro che per la prima volta nella letteratura romanza raccoglie le «rime sparse» del 'genere' lirico in un disegno retrospettivamente unitario sotto il segno dell'Eros-frustrazione, la materia non è tutta Amore, mescolandosi nell'eventuale 'racconto' vari e diversi amori, come l'amicizia, la passione civile, il gusto per l'invettiva [...]. *l'amor Sapientiae* [...].¹⁴⁷

Il primo sonetto del *Canzoniere* può essere quindi letto come una rubrica attraverso la quale Petrarca si propone di definire le coordinate del genere letterario che sta raccogliendo, un genere caratterizzato dalla varietà metrica, stilistica e tematica e che riflette le oscillazioni e le trasformazioni dell'animo del poeta (si ricordi che per Corrado di Hirsau dalla *lirica* viene «delirus qui variatur ab eo quod fuerat»). Le rime *sparsae* e lo stile *vario* non sono tuttavia una caratteristica distintiva del *Canzoniere* ma una costante della produzione poetica dei poeti romanzi; la *varietas* dei *fragmenta* non è «naturale»: ¹⁴⁸ probabilmente dipende invece dalla definizione del genere lirico che il Medioevo aveva ereditato dalle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia.

¹⁴⁶ Sull'influenza del modello delle raccolte oraziane e dei poeti elegiaci latini su Petrarca, cf. Rico 1988.

¹⁴⁷ *Canzoniere* (Bettarini), I: X-XI.

¹⁴⁸ *Ibì*: XI.

5. IL DESTINO DELLA VARIETÀ LIRICA

Il concetto di varietà lirica in Petrarca sembrerebbe inoltre costituire il punto di raccordo tra il paradigma classico della lirica come ‘poesia cantata al suono della lira’ e quello moderno di ‘poesia dell’interiorità’. Gli studiosi che tra Cinque e Seicento hanno fondato il paradigma moderno erano infatti interessati principalmente a collocare la produzione volgare petrarchesca nel quadro teorico della poetica aristotelica; ed è allora che cominciano ad affermarsi «la categoria unitaria di lirica e il sistema moderno dei generi».¹⁴⁹ A differenza degli interpreti otto-novecenteschi, che hanno messo l’accento soprattutto sull’uniformità e sul monolinguisimo di Petrarca in opposizione alla varietà tematica e linguistica di Dante, i lettori antichi consideravano Petrarca il campione della varietà metrico-formale e della molteplicità degli affetti. Il paradigma moderno della lirica nasce quindi da una sintesi tra elementi formali e contenutistici. In opposizione a una relativa restrizione delle possibilità metriche determinata dall’imitazione delle forme petrarchesche, lo studio dei classici e la riscoperta delle forme liriche antiche prelude infatti a un rinnovamento delle strutture poetiche, specie nel caso della canzone.¹⁵⁰ Come spiega Mazzoni:

Il concetto moderno [di lirica] ha un’origine e una storia: è infatti coevo alla divisione della letteratura in tre categorie teoriche che si afferma fra la seconda metà del Settecento e l’inizio dell’Ottocento nella cultura tedesca e inglese, sostituendo in pochi decenni le partizioni nate nella cultura antica ma ancora vive nel classicismo settecentesco, e diffondendosi in tutta Europa secondo innumerevoli varianti, diverse nelle sfumature ma simili nella sostanza.¹⁵¹

Tuttavia, negli stessi autori nei quali prende a diffondersi la nozione di lirica come espressione della soggettività riaffiora ancora il paradigma

¹⁴⁹ Mazzoni 2005: 55. Secondo Croce 1958: 108: «Fu opera della Poetica italiana del cinquecento lo stabilimento della lirica come terzo genere di carattere imitativo o rappresentativo al pari degli altri due che soli gli antichi teorici avevano conosciuti o ai quali solamente avevano dato questo risalto». Sulla *Poetica*, cf. Alfano 2001 e Procaccioli 2011. Nel Cinquecento l’aristotelismo s’intreccia con la tradizione platonica (cf. Alfano 2006: 159 ss.). Cf. in generale Vasoli 1968: 390-6, e Javitch 1999.

¹⁵⁰ Cf. Guidolin 2010: 435 ss. Il fenomeno si verifica anche nel caso del riuso di temi della lirica classica.

¹⁵¹ Mazzoni 2005: 43-4.

medievale della varietà lirica.¹⁵² Come accadeva già parzialmente in Petrarca, la varietà metrica e la varietà dei sentimenti tendono a sovrapporsi nella definizione moderna del genere lirico. Tra Quattro e Cinquecento, riprendendo la teorizzazione della retorica classica e in particolare di Cicerone, la *varietas* torna inoltre a essere utilizzata come criterio estetico generale: dalla prassi poetica del *Furioso* e di Francesco Colonna agli scritti teorici di Bembo, Erasmo e di Leon Battista Alberti, la varietà stilistica traduce la molteplicità del mondo e della natura ed è ritenuta una componente fondamentale della pittura, dell'arte teatrale e dell'oratoria.¹⁵³ Ciononostante, la varietà era già percepita nel Medioevo come un elemento imprescindibile della definizione di lirica: è quindi possibile ipotizzare che il paradigma moderno si sia sviluppato in rapporto con la definizione isidoriana quando i teorici cinquecenteschi, che sulla base della *Poetica* di Aristotele si erano posti il problema di definirne l'oggetto dell'imitazione, trovandosi di fronte a un *corpus* obiettivamente eterogeneo e continuando a utilizzare la definizione isidoriana ereditata dal Medioevo, elaborarono un'idea di lirica come imitazione della varietà degli affetti. La varietà, che già in Petrarca rappresentava le oscillazioni dell'animo del poeta, venne quindi utilizzata per collocare il genere lirico all'interno del sistema classificatorio aristotelico: se la poesia è imitazione, la lirica, in quanto costituzionalmente eterogenea sul piano metrico, stilistico e tematico, imita la varietà degli affetti. In tal modo, le caratteristiche oggettive del genere lirico furono reinterpretate in epoca moderna da un punto di vista soggettivo. Il percorso dal paradigma classico a quello moderno passa attraverso l'idea isidoriana di varietà lirica.¹⁵⁴

Marco Grimaldi
(Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

¹⁵² Cf. in generale Frezza 2001.

¹⁵³ Cf. in generale Gardini 2010: 254-70, e de Courcelle 2001. Su Ariosto, cf. Javitch 2005.

¹⁵⁴ Anche l'*Estetica* di Hegel, comunemente ritenuta paradigmatica per la concezione moderna, reca importanti tracce residuali del concetto di varietà lirica [cf. Hegel (Merker): 1504-5]. Per un'analisi più approfondita rimando a Grimaldi in c. s. e alla citata comunicazione *Dante lirico e non lirico*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aratore (McKinlay) = Aratoris Subdiaconi, *De actibus apostolorum*, ex recensione Arturi Patch McKinlay, Vindobonae, Hoelder · Pichler · Tempsky, 1951.
- Benvenuto (Lacaita) = Benvenuti De Rambaldis De Imola, *Comentum super Dantis Aldigberij comoediam*, nunc primum integre in lucem editum curante Jacobo Philippo Lacaita, Florentiae, Barbera, 1887, 5 voll.
- Bernard d'Utrecht (Huygens) = Bernard d'Utrecht, *Commentum in Theodolum*, in *Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau, Dialogus super auctores*, édition critique entièrement revue et augmentée par Robert B.C. Huygens, Leiden, Brill, 1970: 55-69.
- Bernart d'Auriac (Hershon) = *Les troubadours de Béziers*, introductions, textes, notes par Cyril P. Hershon, Béziers, Société Archéologique, scientifique et littéraire de Béziers, 2001.
- Bernart Marti (Beggiato) = *Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica a c. di Fabrizio Beggiato, Modena, Mucchi, 1984.
- Boccaccio (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Comedia» di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in Vittore Branca (a c. di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. VI, 1965.
- Bonagiunta (Menichetti) = Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, ed. critica e commento a c. di Aldo Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012.
- Canzoniere* (Bettarini) = Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.
- Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a c. di Marco Santagata, nuova ed. aggiornata, Milano, Mondadori, 1996.
- Canzoniere* (Stroppa) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Sabrina Stroppa, introduzione di Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2011.
- Canzoniere* (Vecchi Galli) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Paola Vecchi Galli, Milano, BUR, 2012.
- Cassiodoro = Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, *Expositio psalmodum*, Turnhout, Brepols, vol. II, t. 2, 1958.
- Cecchini–Prunai 1942 = *Chartularium studii senensis*, a c. di Guido Cecchini, Giulio Prunai, Siena, R. Università, 1942.
- Mazzucchi 2002 = *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Gerolamini di Napoli*, a c. di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2002, 2 voll.

- Corrado di Hirsau (Marchionni) = Corrado di Hirsau, *Dialogo sugli autori*, introduzione, testo, traduzione e note di commento a c. di Roberta Marchionni, Pisa · Roma, Fabrizio Serra, 2008.
- Corrado di Mure (van de Loo) = Conradi de Mure, *Fabularius*, cura et studio Tom van de Loo, Turnhout, Brepols, 2006.
- Dante (Fenzi) = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano, Francesco Montuori, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Dante (Marigo) = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da Aristide Marigo [...], terza ed. con appendice di aggiornamento a c. di Pier Giorgio Ricci, Firenze, Le Monnier, 1957.
- Dante (Mengaldo) = Dante Alighieri, *Opere minori*, t. II, a c. di Pier Vincenzo Mengaldo *et alii*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1979.
- Dante (Tavoni) = *De vulgari eloquentia*, a c. di Mirko Tavoni, in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I. *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a c. di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Milano, Mondadori, 2010.
- De metris* (Keil) = *Grammatici latini*, ex recensione Henrici Keilii, vol. VI. *Scriptores artis metricae*, Hildesheim, Olms, 1961 (rist. ed. Leipzig, Teubner, 1874).
- Dionigi di Alicarnasso (Aujac–Lebel) = Dionysius Halicarnassensis, *La composition stylistique*, texte établi et traduit par Germaine Aujac, Maurice Lebel, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- Giovanni Balbi = Joannes Balbus, *Catholicon*, Westmead, Gregg International Publishers Limited, 1971 [rist. anast. dell'ed. Mainz, Gutenberg, 1460].
- Giovanni di Garlandia = *Opus synonymorum*, in *Patrologiae Latinae Cursus Completus*, 150. B. Lanfranci Cantuariensis Archiepiscopi, *Opera Omnia* [...] curante Iacobo Paulo Migne, Parisiis, 1844-1855, coll. 1577-90.
- Giovanni di Garlandia (Lawler) = *The «Parisiana Poetria» of John of Garland*, ed. with introduction, translation, and notes by Thomas Lawler, New Haven · London, Yale University Press, 1974.
- Girolamo = Sancti Eusebii Hieronymi, *Epistulae*, recensuit Isidorus Ilberg, New York · London, Johnson Reprint, 1961 (rist. ed. Vindobonae · Lipsiae, F. Tempsky · G. Freytag, 1910-1918).
- Guilhem de Montanhagol (Ricketts) = *Les Poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, éd. par Peter T. Ricketts, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1964.
- Giulio Camillo (Grohovaz) = Valentina Grohovaz, *L'«Esposizione sopra 'l primo et secondo sonetto del Petrarca» di Giulio Camillo Delminio*, «Studi petrarcheschi» 16 (2003): 197-244.
- Giulio Camillo (Zaja) = Giulio Camillo, *Chiose al Petrarca*, a c. di Paolo Zaja, Padova, Antenore, 2009.

- Guglielmo Maramauro (Pisoni–Bellomo) = Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'«Inferno» di Dante Alligieri*, a c. di Pier Giacomo Pisoni, Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1998.
- Guido d'Arezzo (Rusconi) = Guido d'Arezzo, *Le opere*, introduzione, traduzione e commento a c. di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- Guido da Pisa (Rinaldi–Locatin) = Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super «Comediam» Dantis*, a c. di Michele Rinaldi, appendice a c. di Paola Locatin, Roma, Salerno Editrice, 2013, 2 tt.
- Guiraut Riquier (Longobardi) = Monica Longobardi, *I «Vers» del trovatore Guiraut Riquier*, «Studi mediolatini e volgari» 29 (1982-1983): 17-161.
- Guiraut Riquier (Mölk) = Guiraut Riquier, *Las cansos*, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk, Heidelberg, Winter, 1962.
- Hegel (Merker) = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, ed. italiana a c. di Nicolao Merker, trad. di Nicolao Merker, Nicola Vaccaro, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Keller 1967 = *Pseudacronis Scholia in horatium vetustiora* (1902), recensuit Otto Keller, Stutgardiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1967, 2 voll.
- Isidoro di Siviglia (Valastro Canale) = Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a c. di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2008, 2 voll.
- Marshall 1977 = *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal and associated texts*, ed. by John H. Marshall, London, Oxford University Press, 1972.
- Nicola Trivet (Ussani) = Nicholas Trivet, *Expositio Herculis Furentis*, edidit Vincentius Ussani, Romae, in aedibus Athenae, 1969.
- Orazio (Fedeli) = Q. Orazio Flacco, *Le opere*, vol. II, t. 3. *Le epistole, L'arte poetica*, testo critico di Paolo Fedeli, traduzione di Carlo Carena, t. 4. *Le epistole, L'arte poetica*, commento di Paolo Fedeli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato · Libreria dello Stato, 1997.
- Papia = *Papias vocabulista*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966 (rist. ed. Venetiis, Philippus Pincius, 1476).
- Peire d'Alvernhe (Fratta) = Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a c. di Aniello Fratta, Manziana, Vecchiarelli, 1996.
- Peire Vidal (Avalle) = Peire Vidal, *Poesie*, ed. critica e commento a c. di d'Arco Silvio Avalle, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Petrarca (Dotti 2004) = Francesco Petrarca, *Le Familiari. Libri I-V*, a c. di Ugo Dotti, con la coll. di Felicita Audisino, t. 1, Torino, Aragno, 2004.
- Petrarca (Dotti 2009) = Francesco Petrarca, *Le Familiari. Libri XXI-XXIV*, a c. di Ugo Dotti con la coll. di Felicita Audisino, t. 5, Torino, Aragno, 2009.
- Petrarca (Nota) = Pétrarque, *Lettres de la vieillesse. Tome IX. Livres XII-XV*, édition critique d'Elvira Nota, traduction de Jean-Yves Boriaud, présentation, notices et notes de Ugo Dotti mises en français par Frank La Brasca, Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

- Pietro Camaldolese (Sivo) = Vito Sivo, *Le «Introductiones de notitia versificandi» di Paolo Camaldolese (testo inedito del sec. XII ex.)*, «Studi e ricerche» 5 (1982): 119-49.
- Rabano Mauro = *De universo*, in *Patrologiae Latinae Cursus Completus*, 111. B. Rabani Mauri, *Operum secundae partis continuatio* [...] accurante Iacobo Paulo Migne, Parisiis, 1844-1855, coll. 9-614.
- Terenziano Mauro (Cignolo) = Terentianus Maurus, *De litteris, de syllabis, de metris*, a c. di Chiara Cignolo, Hildesheim, Olms, 2002.
- Ugo di San Vittore (Baron) = Hugonis de Sancto Victore, *De grammatica*, in Id., *Opera propaedeutica, Practica geometriae, De grammatica, Epitome Dindimi in philosophiam*, éd. par Roger Baron, Notre Dame, Univ. Notre Dame Press, 1966.
- Ugucione (Cecchini) = Ugucione da Pisa, *Derivationes*, ed. critica princeps a c. di Enzo Cecchini, Guido Arbizzoni *et alii*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004.
- Vincenzo di Beauvais = Vincent de Beauvais, *Speculum quadruplex, sive speculum maius: naturale, doctrinale, morale, historiale*, Douai, ex Officina typographica Baltazaris, 1624 (rist. anast. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1964-1965).

LETTERATURA SECONDARIA

- Abardo 2003 = Rudy Abardo, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, in Aa.Vv., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003: 321-75.
- Alfano 2001 = Giancarlo Alfano, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla «Poetica» di Aristotele*, «Filologia e critica» 26 (2001): 187-209.
- Alfano 2006 = Giancarlo Alfano, «Una filosofia numerosa et ornata». *Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle «Canzoni Sorelle»*, «Quaderns d'Italia» 11 (2006): 147-79.
- Antonelli 2002 = *La lirica classica e noi. Undici domande di Roberto Antonelli a Maria Grazia Bonanno e Luigi Enrico Rossi*, «Critica del testo» 5/1 (2002): 265-96.
- Antonelli 2013 = *L'«invenzione» dell'Io lirico*, in Id., *L'Occidente e l'amore. Corso di linguistica e filologia romanza 2012-2013*, Roma, Bagatto, 2013.
- Asperti 2002 = Stefano Asperti, *La tradizione occitanica*, in Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. I. *La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2002: 521-44.
- Asperti 2004 = Stefano Asperti, *L'eredità lirica di Bertran de Born*, «Cultura neolatina» 64 (2004): 475-525.
- Astell 1990 = Ann W. Astell, *The Song of Songs in the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

- Auvray 1902 = L. Auvray, *Un poème rythmique et une lettre d'Etienne de Tournai*, in *Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (rist. ed. Paris, Picard, 1902): 279-91.
- Avalle 1993 = d'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc* (1961), nuova edizione a c. di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- Baranski 2011 = Zygmunt G. Baranski, *Dante "poeta" e "lector": "poesia" e "riflessione tecnica" (con divagazioni sulla «Vita nova»)*, «Critica del Testo» 15/1 (2011): 81-110.
- Barbantani 1993 = Silvia Barbantani, *I poeti lirici del canone alessandrino nell'epigrammatica*, «Aevum Antiquuum» 3 (1993): 5-97.
- BdT = Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt hrsg. von Henri Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.
- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della «Commedia» da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.
- Bec 1977-1978 = Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen-Âge, XII^e-XIII^e siècles. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux: études et texte*, Paris, Picard, 1977-1978, 2 voll.
- Beltrami 1995 = Pietro G. Beltrami, *Elementi unitari nella metrica romanza medievale. Qualche annotazione in margine ad una «Storia del verso europeo»*, in Francesco Stella (a c. di), *Il verso europeo. Atti del seminario di metrica comparata, 4 maggio 1994*, prefazione di Claudio Leonardi, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana · Fondazione Ezio Franceschini, 1995: 75-101.
- Bergner 1983 = Heinz Bergner, *Einleitung*, in Heinz Bergner (hrsg. von), *Lyrik des Mittelalters. Probleme und Interpretationen*, vol. I/1. *Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die mittelalterliche Lyrik Nordfrankreichs*, Stuttgart, Reclam, 1983.
- Bernardelli 2002 = Giuseppe Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita & Pensiero, 2002.
- Bernardi 2007 = Marco Bernardi, *Orazio e i trovatori: le glosse provenzali del ms. Par. lat. 7979*, «Critica del Testo» 10/3 (2007): 201-34.
- Bertolucci 1978 = Valeria Bertolucci, *Il Canzoniere di un trovatore: il libro di Guiraut Riquier*, «Medioevo romanzo» 5 (1978): 216-57.
- Bertolucci 1991 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali* (1991), in Ead., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009: 151-72.
- Billanovich 1947 = Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato*, vol. I. *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947.
- Billy 1989 = Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, PULM, 1989.

- Billy 2005 = Dominique Billy, *Amour et contrafacture dans la poésie des troubadours*, in Simonetta Bianchini (a c. di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, Roma, Bagatto, 2005: 11-32.
- Black 2001 = Robert Black, *Humanism and Education in medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2001.
- Black 2007 = Robert Black, *Education and Society in Florentine Tuscany*, Leiden, Brill, 2007.
- Boffey 2005 = Julia Boffey, *What to Call a Lyric? Middle English Lyrics and their Manuscript Titles*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 83/3 (2005): 671-83.
- Bonanno 1995 = Maria Grazia Bonanno, *L'io lirico greco e la sua identità (anche biografica?)*, in Italo Gallo, Luciano Nicastrì (a c. di), *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995: 23-39.
- Bonvin 1929 = Ludwig Bonvin, *The "Measure" in Gregorian Music*, «The Musical Quarterly» 15/1 (1929): 16-28.
- Bornmann 1998 = Fritz Bornmann, *variatio*, in *Enciclopedia oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, vol. II: 948-50.
- Brugnoli 1996 = Giorgio Brugnoli, *Da Orazio lirico a Leopardi*, Venosa, Edizioni Osanna, 1996.
- Canettieri 1995 = Paolo Canettieri, «Descortz es dictatz mot divers». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995.
- Capovilla 1998 = Guido Capovilla, «*Sí vario stile*». *Studi sul canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998.
- Carapezza 1990 = Francesco Carapezza, *Un genere "cantato" della Scuola poetica siciliana?*, «Nuova rivista di letteratura italiana» 2 (1999): 321-54.
- Carrai 2005 = Stefano Carrai, *Petrarca e l'invenzione del «Canzoniere»*, in Francesco Bruni (a c. di), «*Vaghe stelle dell'orsa...*». *L'io e il tu nella lirica italiana*, Venezia, Marsilio, 2005: 119-29.
- Castano 2001 = Rossana Castano, *Sulla struttura della canzone trobadorica*, «Rivista di studi testuali» 3 (2001): 113-25.
- Cerullo 2009 = Speranza Cerullo, *Lirica e non-lirica nella poesia dei trovatori: intersezioni generiche e metrico-formali tra "salut" e "canço"*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanzo del Medioevo. Storia, interpretazioni, tradizioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova, Unipress, 2009, vol. I: 155-74.
- Cherchi 2008 = Paolo Cherchi, *Verso la chiusura. Saggio sul «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Chevalier 2008 = Jean Frédéric Chevalier, *Remarques sur la réception des «Étymologies» d'Isidore de Séville au "Trecento"*, «Cahiers de recherches médiévales» 16 (2008), consultabile on line all'indirizzo: <http://crm.revues.org/10692>.

- Croce 1958 = Benedetto Croce, *La teoria della poesia lirica nella poetica del Cinquecento*, in Id., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1958, vol. II: 108-17.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a c. di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- de Courcelle 2001 = Dominique de Courcelle (éd. par), *La "Varietas" à la Renaissance*. Actes de la journée d'étude organisée par l'École Nationale des Chartes, Paris, 27 avril 2000, Paris, l'École Nationale des Chartes, 2001.
- de Jonge 2008 = Casper C. de Jonge, *Between Grammar and Rhetoric. Dionysus of Halicarnassus on Language, Linguistics and Literature*, Leiden · Boston, Brill, 2008.
- De Lollis 1904 = Cesare De Lollis, *Dolce stil novo e «Noel dig de nova maestria»*, «Studi medievali» 1 (1904): 5-23.
- Dotti 2011 = Ugo Dotti, *Le due 'biblioteche' di Francesco Petrarca*, in Frank La Brasca (éd. par), *La bibliothèque de Pétrarque*, Turnhout, Brepols, 2011: 131-41.
- Drijepondt 1979 = Henri Louis Fernand Drijepondt, *Die antike Theorie der "variety". Dynamik und Wechsel im Auf und Ab als Charakteristikum von Stil und Struktur*, Hildesheim · New York, Olms, 1979.
- Dyer 1998 = Joseph Dyer, «*Tropis semper variantibus*». *Compositional Strategies in the Offertories of Old Roman Chant*, «Early Music History» 17 (1998): 1-60.
- Elfassi-Ribémont 2008 = Jacques Elfassi, Bernard Ribémont, *La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge tardif (XII^e-XV^e s.)*, «Cahiers de recherches médiévales» 16 (2008): 1-5.
- Elwert 1983 = Wilhelm Theodor Elwert, *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel «Canzoniere»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I. *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olshki, 1983: 389-409.
- Fajardo-Acosta = Fidel Fajardo-Acosta, *Courty Seductions, Modern Subjections. Troubadour Literature and the medieval Construction of the Modern World*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2010.
- Fantham 1987 = Elaine Fantham, *Varietas and Satietas; «De Oratore» 3.96-103 and the Limits of Ornatus*, «Rhetorica» 6/3 (1987): 275-90.
- Favati 1975 = Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975.
- Fedeli 1989 = Paolo Fedeli, *Le intersezioni dei generi e dei modelli*, in Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina (a c. di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I. *La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1989: 375-7.
- Fenzi 2003 = Enrico Fenzi, *Platone, Agostino, Petrarca* (2001), in Id., *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003: 519-22.
- Ferrari 1992 = Anna Ferrari, *Peire Vidal ou "de la perfection"*, in Gérard Gouiran (éd. par), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. III^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpel-

- lier, 20-26 septembre 1990, Centre d'études occitanes de l'Université de Montpellier, 1992, vol. III: 879-91.
- Ferretti Cuomo 2008 = Luisa Ferretti Cuomo, *Parole di Dante: di alcuni contatti con le «Derivationes» di Ugucione da Pisa*, in Roger Wright (éd. par), *Latin vulgare – latin tardif VIII*. Actes du VIII^e colloque international sur le latin vulgare et tardif, Oxford, 6-9 septembre 2006, Hildesheim · Zürich · New York, Olms · Weidmann, 2008: 570-7.
- Feo 1998 = Michele Feo, s.v. *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, vol. III: 405-25.
- Feo 2001 = Michele Feo, «*In vetustissimis cedulis*». *Il testo del postscriptum della senile XIII 11 y e la "forma Malatesta" dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Quaderni petrarcheschi» 11 (2001): 119-48.
- Folena 2002 = Gianfranco Folena, *Dante e la teoria degli stili* (1991), in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Bologna, Bollati Boringhieri, 2002: 199-228.
- Foresti 1931 = Arnaldo Foresti, *Per il testo della seconda edizione del «Canzoniere» del Petrarca. Nota terza*, «La Bibliofilia» 33 (1931): 433-58.
- Franceschini 2011 = Fabrizio Franceschini, s.v. *Guido da Pisa*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Censimento dei commenti danteschi. I/2. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Roma, Salerno Editrice, 2011: 268-82.
- Frank = István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 voll.
- Frezza 2001 = Guglielmo Frezza, *Sul concetto di "lirica" nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, «Lettere italiane» 53 (2001): 278-94.
- Friis-Jensen 1988 = Karsten Friis-Jensen, «*Horatius lyricus et ethicus*». *Two Twelfth-Century School Texts on Horace's Poems*, «Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin» 57 (1988): 81-147.
- Friis-Jensen 1990 = Karsten Friis-Jensen, *The «Ars Poetica» in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendome, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, «Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin» 60 (1990): 319-88.
- Fritz 2011 = Jean Marie Fritz, *La cloche et la lyre. Pour une poésie médiévale du paysage sonore*, Paris, Droz, 2011.
- Fusi 2009 = *Nota introduttiva* alla sezione *La lirica*, in Piergiorgio Parroni (a c. di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. VI. *I testi*, t. 1. *La poesia*, a c. di A. Fusi et alii, Roma, Salerno Editrice, 2009.
- Gallo 1974 = Italo Gallo, *L'epigramma biografico sui nove lirici greci e il "canone" alexandrino*, «Quaderni urbinati di cultura classica» 17 (1974), 91-112.
- Gardini 1997 = Nicola Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
- Gardini 2010 = Nicola Gardini, *Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.

- Gehl 1989 = Paul F. Gehl, *Latin readers*, «Scrittura e civiltà» 13 (1989): 387-440.
- Gentili 1991 = Bruno Gentili, *Lirica e tragedia: comunicazione e interpretazione*, in Aa.Vv., *La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1991, vol. I: 21-36.
- Gentili-Catenacci 2010 = Bruno Gentili, Carmine Catenacci (a c. di), *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Giola 2011 = Marino Giola, *Dante e la lessicografia mediolatina. Le «Derivationes» di Ugucione da Pisa tra la «Commedia» e i suoi antichi commentatori: un esperimento di spoglio*, «Versants» 58/2 (2011): 189-213.
- Gorni 1984 = Guglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, vol. III. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984: 439-518.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999-2007, 7 voll.
- Grimaldi 2013 = Marco Grimaldi, *La descrizione di Amore dai trovatori a Guittone*, «Romania» 131 (2013): 200-11.
- Grimaldi in c. s. = *La varietà lirica dal Cinquecento a Leopardi*, in c. s.
- Guidolin 2010 = Gaia Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- Jacomuzzi 1977 = Angelo Jacomuzzi, *Il primo sonetto del «Canzoniere»*, in Aa.Vv., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma, 1977, vol. IV: 41-58.
- Javitch 1999 = Daniel Javitch, *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth Century Italy*, in Glyn P. Norton (ed. by), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1999, vol. III: 52-65.
- Javitch 2005 = Daniel Javitch, *The Poetics of "Variatio" in Ariosto's «Orlando Furioso»*, «Modern Language Review» 66 (2005): 1-19.
- Jeffreys 1994 = Mark Jeffreys, *Songs and Inscriptions: Brevity and the Idea of Lyric*, «Texas Studies in Literature and Language» 36 (1994): 117-34.
- Kroll 1924 = Wilhelm Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung, 1924.
- Kugel 1990 = James L. Kugel, *The Idea of biblical Poetry. Parallelism and its History*, London, Yale Univ. Press, 1981.
- Lannutti 2008 = Maria Sofia Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo» 32/1 (2008): 3-28.
- Leonardi 2009 = Lino Leonardi, *Questioni di identità del genere lirico*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, interpretazioni, tradizioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova, Unipress, 2009, vol. II: 921-40.

- Maltby 1991 = Robert Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, Cairns, 1991.
- Mari 1901 = Giovanni Mari, *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale*, «Studj di Filologia Romanza» 8 (1901): 35-88.
- Martina 1984 = Andrea Martina, s.v. *Giovanni Balbi da Genova*, in *Enciclopedia dantesca*, II ed. riveduta, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, vol. III: 184-5.
- Mastrocola 1991 = Paola Mastrocola, *La forma vera. Petrarca e un'idea di poesia*, presentazione di Giorgio Barberi Squarotti, Bari, Laterza, 1991.
- Mazzoni 2005 = Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Meneghetti 2003 = Maria Luisa Meneghetti, *La tradizione della lirica provenzale ed europea*, in Aa.Vv., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003: 77-99.
- Mercuri 1987 = Roberto Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. I. *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987: 229-455.
- Mercuri 2003 = Roberto Mercuri, *Frammenti dell'anima e anima del frammento*, «Critica del Testo» 6/1 (2003): 67-92.
- Miller 1994 = Paul A. Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, London · New York, Routledge, 1994.
- Morelli 1990 = Giuseppe Morelli, *Per una nuova edizione del «De metris» di Afonio*, «Bollettino dei Classici» 11 (1990): 185-203.
- Nardi 1996 = Paolo Nardi, *L'insegnamento superiore a Siena nei secoli XI-XIV. Tentativi e realizzazioni dalle origini alla fondazione dello Studio generale*, Milano, Giuffrè, 1996.
- Nardi 1983 = Paolo Nardi, *Comune, impero, papato*, «Bullettino senese di storia patria» 90 (1983): 78-83.
- Noferi 1974 = Adelia Noferi, *Da un commento al «Canzoniere» del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo*, «Lettere Italiane» 26/2 (1974): 165-79.
- Orelli 1990 = Giorgio Orelli, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990.
- Paden 2000 = William D. Paden, *The System of Genres in Troubadour Lyric*, in William D. Paden (ed. by), *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, Urbana, Chicago, Univ. of Illinois Press, 2000: 21-65.
- Pancheri 2008 = Alessandro Pancheri, *Ramificazioni "malatestiane". 1. Due discendenti del Laurenziano XLI. 17*, «Studi di filologia italiana» 66 (2008): 35-73.
- Paolazzi 1998 = Carlo Paolazzi, *La maniera mutata. Il «dolce stil novo» tra Scrittura e «Ars poetica»*, Milano, Vita & Pensiero, 1998.

- Pasquini 1995 = Emilio Pasquini, *Il «dolce stil novo»*, in Enrico Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, vol. II. *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995: 649-721.
- Pazzaglia 1967 = Mario Pazzaglia, *Il verso e l'arte della canzone nel «De vulgari eloquentia»*, Firenze, Le Lettere, 1967.
- Pelosi 2003 = *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in Praloran 2003: 505-29.
- Perugi 2011 = Maurizio Perugi, *La poésie des troubadours. Un modèle européen de civilisation littéraire*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011.
- Petoletti 2003 = Marco Petoletti, *Petrarca, Isidoro e il Virgilio ambrosiano. Note sul Par. lat. 7595*, «Studi petrarcheschi» 16 (2003): 1-48.
- Picone 2006 = Michelangelo Picone, *Dante e Ugucione*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi (Bulletin du Cange)» 64 (2006): 268-75.
- Pirrotta 1984 = Nino Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- Praloran 2003 = Marco Praloran (a c. di), *La metrica dei «Fragmenta»*, Roma · Padova, Antenore, 2003.
- Praloran 2013 = Marco Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a c. di Arnaldo Soldani, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Procaccioli 2011 = Paolo Procaccioli, *La diffusione della «Poetica» di Aristotele nel Cinquecento*, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a c. di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. II. *Dalla Controriforma alla restaurazione*, a c. di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011: 170-4.
- Pulsoni 1998 = Carlo Pulsoni, *La tecnica compositiva nei «Rerum vulgarium». Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto, 1998.
- Pulsoni 2007 = Carlo Pulsoni, *Appunti sul ms. E 63 della Biblioteca Augusta di Perugia*, «L'Ellisse» 2 (2007): 29-99.
- Ribémont 2001 = Bernard Ribémont, *Les origines des encyclopédies médiévales. D'Isidore de Séville aux Carolingiens*, Paris, Champion, 2001.
- Riché 1989 = Pierre Riché, *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge*, Paris, Picard, 1989.
- Rico 1976 = Francisco Rico, «Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta». *Para el título y el primer soneto del «Canzoniere»*, «Medioevo romanzo» 3/1 (1976): 101-38.
- Rico 1988 = *Prólogos al «Canzoniere»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» 18/3 (1988): 1071-104.
- Rico 2013 = Francisco Rico, «Tant fort gramavi», «Romania» 131 (2013), 452-66.
- Rösler 1985 = Wolfgang Rösler, *Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell'«io» nella lirica greca arcaica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 19/1 (1985): 131-44.
- Rossi 1988 = Luca Carlo Rossi, *Petrarca dantista involontario*, «Studi petrarcheschi» 5 (1988), 301-16.

- Santagata 1989 = Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989.
- Santagata 1992 = Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Sapegno 1999 = Maria Serena Sapegno, *Petrarca e lo «stile» della Poesia*, Roma, Bagatto, 1999.
- Savoca 2008 = Giuseppe Savoca, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed eadotica*, Firenze, Olschki, 2008.
- Schück 1865 = J. Schück, *Dantes classische Studien und Brunetto Latini*, «Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik» 92 (1865): 253-89.
- Somelli 2002 = Lorenzo Somelli, *Teoria e prassi della canzone dantesca*, «Rivista di studi danteschi» 2 (2002): 3-32.
- Spearing 2005 = Anthony C. Spearing, *Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Stotz 2005 = Peter Stotz, «*Quod diversa metro non describuntur eodem*». *Charakter und Ausdruckswert der Versmasse im Lateinischen nach spätantiken und mittelalterlichen Texten*, in Manuel C. Díaz y Díaz, José M. Díaz de Bustamante (ed. por), *Poesía latina medieval (siglos V-XV)*. Actas del IV Congreso del “Internationales Mittellateinerkomitee”, Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005: 917-34.
- Switten–Chickering 1988-1989 = Margaret Switten, Howell Chickering (ed. by), *The Medieval Lyric: Anthologies and Cassettes for Teaching*, a Project Supported by the National Endowment for the Humanities and Mount Holyoke College, 3 Anthologies; Commentary volume; 5 compact discs, South Hadley, MA, Mount Holyoke College, 1988-1989.
- Tomiche 2010 = Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Garnier, 2010.
- Vasoli 1968 = Cesare Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in Aa.Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1968, vol. I: 325-433.
- Villa 1993 = Claudia Villa, *Dante lettore di Orazio*, in Amilcare A. Iannucci (a c. di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993: 87-106.
- Villa 2009 = Claudia Villa, *Il canone poetico mediolatino (e le strutture di Dante, Inf. IV e Purg. XXII)* (2000), in Ead., *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009: 17-37.
- Wilkins 1951 = Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the Canzoniere and other Petrarchan Studies*, Roma, Storia e letteratura, 1951.
- Ziolkowski 2006 = Jan M. Ziolkowski, *Il libro e la nota: il ruolo della musica nei manoscritti medievali (secc. IX-XII) dell'«Orazio lirico»*, in Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (a c. di), «*Liber*», «*fragmenta*», «*libel-*

lus” prima e dopo Petrarca. In ricordo di d’Arco Silvio Avalle, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006: 55-68.
Zuliani 2009 = Luca Zuliani, *Poesia e versi per musica. L’evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009.

RIASSUNTO: Il saggio analizza la diffusione della definizione di lirica contenuta nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, che si fondava sulla varietà formale. Si cerca quindi di dimostrare: a) il legame fra tale “varietà lirica” e il «vario stile» del sonetto proemiale del *Canzoniere*; b) l’esistenza di un paradigma medievale della lirica come ‘poesia metricamente e stilisticamente varia’ da accostare a quello classico di ‘poesia cantata al suono della lira’ e a quello moderno di ‘poesia come espressione dell’interiorità’.

PAROLE CHIAVE: Isidoro di Siviglia; Petrarca; Medioevo; poesia lirica.

ABSTRACT: The paper analyses the circulation of the definition of lyric poetry given by Isidore of Seville in his *Etymologiae*, which was based on formal variety. The author tries to prove: a) the link between this “lyrical variety” and the «vario stile» in the first sonnet of Petrarch’s *Rerum vulgarium fragmenta*; b) the presence of a medieval idea of lyric as ‘poetry characterized by metrical and stylistic variety’ that we propose to add to the classical (‘poetry accompanied by music’) and modern idea (‘genre which expresses personal feelings’).

KEYWORDS: Isidore of Seville; Petrarch; Middle Ages; Lyric Poetry.