

## CONSIDERAZIONI SULLA *TORNATA* DI CANZONE NEL SECONDO TRATTATO DEL *CONVIVIO*

*Thomas Persico*

Dante si occupa del congedo di canzone nel secondo trattato del *Convivio*, nel commento a *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (*Rime* LXXXIX 2), una composizione dottrinale di quattro stanze di endecasillabi con schema ABC BAC CDEEDFF dedicata alla figura della donna consolatrice, identificata dallo stesso Dante con Filosofia, «amistanza a sapienza o vero sapere» (*Conv.* III XI 6).<sup>1</sup> Nel testo, realizzato nella metà dell'ultimo decennio del secolo XIII, il poeta cerca di avvicinare con lo studio il nuovo amore, immaginando la filosofia «fatta come una donna gentile» (*Conv.*, II XII 7).<sup>2</sup> Se le quattro stanze rispecchiano generalmente la

<sup>1</sup> La struttura della canzone è la medesima di *Io son venuto al punto de la rota* (*Rime* C 9) e di *Ai faux ris, pour quoi traï aves* (*Rime* A v 18), per cui si vedano almeno il commento relativo in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, II, 2, pp. 1038-39, e RICCARDO VIEL, “*Ai faux ris*”: tracce del francese di Dante e del suo pubblico, in “*Studij Romanzi*”, n.s., 12 (2016), pp. 91-136: 95. Si sciolgono di séguito le abbreviazioni ricorrenti che rinviano alle opere dantesche citate: *Conv.* = D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, in ID., *Opere*, ed. dir. da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011-2014: II. *Convivio*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloge*, 2014; *Dive* = ID., *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, in ID., *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, ed. dir. da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2012- [d'ora in poi *NECOD*]: III, 2012; *Inf.*, *Purg.*, *Par.* = ID., *La Divina Commedia*, a cura di E. Malato, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2018; *Mon.* = ID., *Monarchia*, a cura di Andrea Tabarroni, in *NECOD*, IV, 2013; *Rime* = ID., *Le Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Marco Grimaldi, in *NECOD*, I. *Vita nuova - Rime*, a cura di Donato Pirovano e M. Grimaldi, 2 tt., 2015-2019: II, 2019; *Vn* = ID., *Vita nuova*, a cura di D. Pirovano, ivi: II, 2015.

<sup>2</sup> Considerando il fatto che Dante commenta canzoni scritte prima della stesura del trattato, si ritiene valido, come termine *ante quem*, la stesura del primo libro del *Convivio* avvenuta tra il 1303 e il 1304 (si veda a tal proposito l'introduzione di Gianfranco Fioravanti in *Conv.*, p. 9). A seconda dell'interpretazione degli indizi biografici e cronologici danteschi, si può ipotizzare che la composizione risalga a un periodo compreso tra il 1293

struttura tipica delle canzoni dantesche, con un primo appello ai destinatari, una esposizione complessiva della materia e la vera narrazione che prende avvio a partire dalla seconda strofe, la *tornata* diventa luogo di sperimentazione tematica, stilistica e, soprattutto, formale:

Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete,  
udite il ragionar ch'è nel mio core,  
ch'io nol so dire altrui, sì mi par novo.  
El ciel che segue lo vostro valore,  
gentili creature che voi sete,  
mi tragge ne lo stato ov'io mi trovo;  
onde 'l parlar de la vita ch'io provo  
par che si drizzi degnamente a voi:  
però vi priego che lo m'intendiate.  
Io vi dirò del cor la novitate,  
come l'anima trista piange in lui,  
e come un spirto contra lei favella,  
che vien pe' raggi de la vostra stella.  
[...]

Canzone, io credo che saranno radi  
color che tua ragione intendan bene,  
tanto la parli faticosa e forte.  
Onde, se per ventura elli addivene  
che tu dinanzi da persone vada  
che non ti paian d'essa bene accorte,  
allor ti priego che ti riconforte,  
dicendo lor, diletta mia novella:  
«Ponete mente almen com'io son bella!».

Il congedo non è costruito come da norma sulla struttura della sirma, ma è frutto di riadattamento dei primi nove versi della stanza secondo lo schema ABC BAC CDD, in cui si riconoscono i due piedi della strofe con l'aggiunta di un verso chiave, il terzultimo, che concatena fronte e

Fioravanti in *Conv.*, p. 9). A seconda dell'interpretazione degli indizi biografici e cronologici danteschi, si può ipotizzare che la composizione risalga a un periodo compreso tra il 1293 (così in D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in D. ALIGHIERI, *Opere*, I, 2011, p. 195) e il 1296. Data accreditata e discretamente condivisa è il 1294; a tal proposito si vedano: SALVATORE SANTANGELO, *Saggi danteschi*, Padova, CEDAM, 1959, pp. 42-43; D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1993, p. 11; ALBERTO CASADEI, *Dalla "Vita nova" al "Convivio"*, in "Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri", 12 (2015), pp. 29-40; EMILIO PASQUINI, "Voi che 'ntendendo": un teatro dell'anima, ovvero la strategia dell'ambiguità, in GRUPO TENZONE, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, a cura di Natascia Tonelli, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM - Asociación Complutense de Dantología, 2011, pp. 15-26: 17-18. Cfr. inoltre STEFANO CARRAI, *Puntualizzazioni sulla datazione della "Vita nova"*, in "L'Alighieri", 25.2 (2018), pp. 109-115: 113.

sirma delle stanze, e una *combinatio* finale DD.<sup>3</sup> È proprio a proposito della *tornata* che Dante, una volta dichiarata la densità al limite dell’intelligibile del componimento e conclusa la «sentenza letterale di tutto quello che in questa canzone dice parlando a quelle intelligenze celesti» (*Conv.* II XI 1-3), scrive:

Ultimamente, secondo che di sopra disse la littera di questo comento quando partio le parti principali di questa canzone, io mi rivolgo colla faccia del mio sermone alla canzone medesima, e a quella parlo. E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone «tornata», però che li dicatori che prima usaro di farla, feno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciò che altri se n’acorgesse, rade volte la puosi coll’ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario; ma fecila quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire, fuori della sua sentenza, sì come in questa e nell’altre vedere si potrà.

Dopo aver diviso la canzone nelle sue parti costitutive, occupandosi quindi della costruzione allegorica del testo,<sup>4</sup> il poeta si sofferma sugli ultimi versi del componimento, in cui egli si rivolge col discorso alla canzone personificata. In questo frangente, vista la materia «faticosa e forte» (v. 55), convinto del fatto che solo pochi lettori intenderanno il significato dei suoi versi, Dante invita indirettamente il fruitore a coglierne almeno la bellezza.<sup>5</sup> Per far sì che il senso di quest’ultima parte sia più facilmente compreso, egli ricorre a una breve ma efficace illustrazione tecnica sull’utilità pratica del congedo, mostrando l’originalità della propria teoria poetica rispetto a quella precedente e a quella coeva.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Si vedano a tal proposito GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle Origini*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 373-75, e ADRIANA SOLIMENA, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società Filologica Romana, 1980, p. 205, da confrontare con GUGLIELMO GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, F. Cesati, 2008, p. 166, che sceglie di svincolare lo schema rimico del congedo da quello delle strofi, rappresentandolo nel modo seguente: XWYWXYZZ. Rinvio inoltre al commento di Fioravanti in *Conv.*, p. 193, e alla recente edizione di Grimaldi in *Rime*, p. 846.

<sup>4</sup> Sull’allegoria e sulla personificazione dantesca rinvio qui a M. GRIMALDI, *Allegoria in versi. Un’idea sulla poesia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 23-27 e 69-70.

<sup>5</sup> Così in *Conv.* II XI 8: «Ora ammonisco lei e dico: Se per avventura incontra che tu vada là dove persone sieno che dubitare ti paiano nella tua ragione, non ti smarrire, ma di loro: Poi che non vedete la mia bontade, ponete mente almeno la mia bellezza».

<sup>6</sup> A questo già faceva riferimento MARIA SOFIA LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, in “Semicerchio”, 44 (2011), pp. 55-67: 59: «Non penso che Dante abbia formulato la sua *ars cantionis* attingendo

Come segnalava Biadene nel suo storico contributo sul commiato di canzone, il sostantivo *tornata*, tratto dall'occitano *tornada*, non ha significato scontato.<sup>7</sup> Il termine ricorre per tre volte nel *Convivio* per indicare i congedi delle tre canzoni che aprono i libri II, III e IV: in III XV 19-20 si tratta di una vera e propria stanza (l'ultima di *Amor che nella mente mi ragiona*), adottata per argomenti come se fosse una *tornata*,<sup>8</sup> mentre in IV XXX 1 il poeta si riferisce alla chiusa di *Le dolci rime d'amor, ch'i' solia* (*Rime* LXXXII 4), con struttura del tutto indipendente dalla strofe.<sup>9</sup>

*Tornada* significa "popolarmente" 'volta', secondo il significato attribuito al passaggio tra fronte e sirma, nel caso in cui l'*oda* (la melodia) non sia continua; così in *Dve* II X 2 scrivendo della *diesi*: «et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc *voltam* vocamus, cum vulgus alloquimur)».<sup>10</sup> L'estensione del significato di *volta* alla sirma è del resto testimoniata dalla *Summa* di Antonio da Tempo: «Hae autem cantiones ut plurimum fiunt cum quadam parte inferiori, quae est minor aliis partibus, et appellatur vulgariter *retornellus*; alii

passivamente alla terminologia della tradizione, penso invece che la sua trattazione sia profondamente originale».

<sup>7</sup> LEANDRO BIADENE, *La forma metrica del commiato nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV*, in *Miscellanea di Filologia e Linguistica in memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello*, Firenze, Le Monnier, 1886, pp. 357-72.

<sup>8</sup> *Conv.* III XV 19-20: «Veramente l'ultimo verso, che per tornata è posto, per la litterale esposizione assai leggermente qua si può ridurre, salvo in tanto [in] quando dice che io sì chiamai questa donna "fera e disdegnosa"».

<sup>9</sup> *Conv.* IV XXX 1: «della terza parte principale brevemente è da ragionare, la quale per tornata di questa canzone fatta fu [ad] alcuno adornamento, e comincia: *Contra-lierranti mia, tu te n'andrai*». Per la costruzione del congedo di questa canzone, che ripete lo schema della sirma a rime incrociate, si vedano SOLIMENA, *Repertorio metrico*, 137 1, e GORNI, *Repertorio metrico*, p. 287. In più della metà dei commiati danteschi si ripresenta tuttavia la medesima *constructio* della sirma.

<sup>10</sup> *Diesi* è vocabolo che deriva da ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae*, III 20 6: «Diesis est spatia quaedam et deductiones modulandi atque vergentes de uno in altero sono» probabilmente tramite UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, a cura di Enzo Cecchini, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2004, II, p. 236, D 45 26. Sul significato di *oda*, intesa come una particolare melodia specifica per la canzone, «una specie, cioè, ben definita e individuata di *modulatio*» (MARIO PAZZAGLIA, *Modulazione*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani - Istituto per la Enciclopedia Italiana, III, 1971, p. 985 [d'ora in poi *ED*]), oltre alla voce *Oda*, in *ED*, IV, 1973, p. 122, rinvio sinteticamente a ENRICO PAGANUZZI, "Modulatio" e "oda" nel "De vulgari eloquentia", in "Cultura Neolatina", 28.1 (1968), pp. 79-88, e a THOMAS PERSICO, *Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla "Vita nuova" alla "Divina Commedia"*, Roma, Aracne, 2019, pp. 59-67. Sulla questione dell'*oda continua* nel repertorio occitanico e sulla possibile o effettiva conoscenza da parte di Dante delle prassi musicali provenzali (almeno entro gli anni del secondo libro del *Dve*) si vedano i commenti di Mirko Tavoni (D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in *Opere*, I, pp. 1490-94) e di Enrico Fenzi (*Dve*, pp. 212-13).

appellant ipsam *voltam*»,<sup>11</sup> e poi dai *Documenta Amoris* di Francesco da Barberino.<sup>12</sup> Il congedo è tradizionalmente destinato ad accogliere un riferimento più o meno esplicito alla personalità dell'autore, al dedicatario dell'opera o può presentare un augurio affinché la composizione possa essere fortunata e benignamente accolta.<sup>13</sup>

Dante aggiunge però alcuni dettagli: la *tornata* è costruita dai *dicatori* in modo che, «cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse». Per *dicitore* si intende etimologicamente ‘colui che dice o che detta’, secondo il significato mediolatino “vulgato” di «animi conceptionem recta oratione proferre et componere».<sup>14</sup> Questo concetto, che implica l'espressione concreta (*proferre*) e la composizione di un testo, in particolare oratorio, seguendo le norme delle discipline del Trivio, si presenta anche in un altrettanto celebre passo del *De vulgari eloquentia* dedicato nuovamente al lessico tecnico della poesia e della sua esecuzione: «Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata» (II VIII 6). La lezione *dictantis*, ripristinata da Enrico Fenzi in sostituzione di *dicentis*, è trasmessa dai mss. Grenoble, Bibl. Civique, 580 (G) e Milano, Bibl. Trivulziana, 1088 (T) e, oltre a essere maggioritaria, caratterizza entrambi i rami della tradizione manoscritta. Mengaldo aveva invece accolto la lezione *dicentis* trädita dal ms. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, lat. folio 437 (B) e aveva giustificato la scelta considerando il verbo *dictare*

<sup>11</sup> ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1977, pp. 31-33.

<sup>12</sup> FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, a cura di Francesco Egidi, Roma, presso la Società Filologia Romana, III, 1913, p. 145 (rist. anast. Segrate, Archè - Edizioni Pizeta, 2006): «Si autem velis facere cantionem extensam, fac duos pedes invicem correspondentes quorum uterque sit ad similitudinem unius gobule ex gobulis prime partis docilitatis vel ex gobulis III partis discretionis vel ex gobulis tertie constantie. Postea fac duas voltas invicem correspondentes quarum finis prime concordet cum fine ultimi pedis ut melius memorie commendetur».

<sup>13</sup> Così, in merito alla doppia *tornata*, si legge nelle *Leys d'Amors*: «quar la una torna[da] pot paubar et aplicar a so senhal, lo qual senhal cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropiat aquel senhal que saubra que us autres fa; e l'autra tornada pot aplicar a la persona a la qual vol presentar son dictat» (*Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, a cura di Beatrice Fedi, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2019, p. 372); la prima *tornada* è destinata ad accogliere il proprio *senhal*, mentre la seconda può presentare la persona a cui il testo è dedicato. Per altri argomenti dei congedi di canzone si veda IGNAZIO BALDELLI, *Congedo*, in *ED*, II, 1970, pp. 144-46, e LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo*, pp. 59-60.

<sup>14</sup> UGUCCIONE, *Derivationes*, II, p. 329, D 52 3: «Item a supino dicto -tas frequentativum, idest frequenter dicere; dictare est animi conceptionem recta oratione proferre et componere: qui hoc facit frequenter dicit».

pertinente alle *artes dictaminis*, quindi alle norme della prosa.<sup>15</sup> Fenzi, al contrario, riprendendo il testo stabilito da Bertalot, considera quest'ultima una possibile *lectio facilior* di B indotta «dai numerosi (troppi?) *dicimus, dicendum est, dicatur, dicitur* ecc. sparsi a piene mani nel passo».<sup>16</sup>

In questo senso, *dictare* «assume un valore tecnico» che si discosta dalle ben più diffuse occorrenze dei *verba dicendi*.<sup>17</sup> Ancora Uguccione, con le sue fonti, soccorre nell'interpretazione complessiva del passo: «a cuius ultimo supino, scilicet dictatu, a mutata in i et u in o, fit aliud frequentativum dicitio -as, unde Augustinus *De civitate Dei* in quarto “cur ludi scenici ubi hec dicitantur, cantantur actitantur”». <sup>18</sup> Nel passo citato, Agostino, in riferimento alle *Tusculanae Disputationes* di Cicerone, adotta il verbo *dictare* come sinonimo di *dire* trattando dei *ludi scaenici*, composti/raccontati (*dictantur*), cantati ed eseguiti con la voce (*cantantur*) e infine recitati (*actitantur*).<sup>19</sup> Anche nel caso di *Dve* II VIII 6 Dante fa riferimento all'azione del *dictare* in relazione all'elaborazione “attiva” di un testo in versi. Nel già citato luogo delle *Derivationes* è del resto chiarita la differenza tra l'azione del *dire* intesa come *passio dicendi* e il *dictare* con il significato più ampio di ‘comporre’;<sup>20</sup> lo stesso Dante se ne occuperà in *Dve* II VIII 4 scrivendo dell'*actio* e della *passio* della canzone, intese rispettivamente come momento di composizione “attiva” da parte del poeta e

<sup>15</sup> Si vedano la nota relativa in D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano - Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 203-204, nonché le numerose attestazioni in *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, édité par Charles du Fresne, sieur Du Cange, éd. augm., Niort, L. Favre, III, 1883-1887, col. 103b.

<sup>16</sup> Rinvio alla *Nota al testo* e al commento relativo di Fenzi in *Dve*, p. CXIX e poi a p. 203. Cfr. DANTIS ALAGHERII *De vulgari eloquentia libri II*, recensuit Ludovicus Bertalot, Friedrichsdorf apud Francofurtum ad M., 1917, poi Gabennae, in aedibus Leonis S. Olschki, 1920.

<sup>17</sup> Cito nuovamente la *Nota al testo* di Fenzi in *Dve*, p. CXIX.

<sup>18</sup> UGUCCIONE, *Derivationes*, II, p. 329, D 52 4.

<sup>19</sup> *Tusc.* I 65: «Fingebat haec Homerus et humana ad deos transferebat: divina malle ad nos. Quae autem divina? vigere, sapere, invenire, meminisse. ergo animus qui, ut ego dico, divinus est, ut Euripides dicere audeat, deus». La citazione è ripresa e commentata da Agostino in *De civitate Dei* IV 26: «Sed “Fingebat haec Homerus”, ait Tullius, “et humana ad deos transferebat: divina malle ad nos”. Merito displicuit viro gravi divinorum criminum poeta confictor. Cur ergo ludi scaenici, ubi haec dicitantur cantantur actitantur, deorum honoribus exhibentur, inter res divinas a doctissimis conscribuntur? Hic exclamet Cicero non contra figmenta poetarum, sed contra instituta maiorum». Cfr. *Confessiones* I 26 25.

<sup>20</sup> UGUCCIONE, *Derivationes*, II, p. 329, D 52 2: «Dictum est quod dicitur, dictus est actio vel passio legendi» e poco più avanti: «dictare est [...] proferre et componere». In questo caso si intendono *actio* e *passio* in senso strettamente grammaticale.

come istante di esecuzione “passiva” da parte di un lettore (*passio legendi*) o di un cantore (*passio* «cum soni modulatione sive non»<sup>21</sup>).

In area occitanica il verbo *dictar*, in questo senso prossimo semanticamente a *trobar*, indica proprio l'azione del comporre versi.<sup>22</sup> Le *Leys d'Amors*, celeberrima raccolta di precetti poetici redatta in diverse forme al fine di fornire una serie di norme con le quali poter giudicare i vincitori delle competizioni poetiche avviate a Tolosa a seguito dell'istituzione nel 1323 della *Sobregaya companhia dels sept trobadors*, contengono interessanti riflessioni non solo sulla composizione stessa della poesia, affidata proprio ai *dictatores*, ma anche sulle melodie più adatte per ciascuna delle forme liriche trattate. Nel caso della *chanso* si prescrive, come per il *vers*, «lonc so e pauzat e noel», una melodia lenta, non ripetitiva e nuova: «Vers deu haver lonc so e pauzat e noel, am belas e melodiozas e deshendudas et am belas passadas e plazens pauzas [...] Chansos deu haver so pauzat, ayssi quo vers».<sup>23</sup> Se, quindi, *dire* è «verbo dell'esecuzione»,<sup>24</sup> *dictare* rappresenta l'*actio* compositiva puramente poetica che solo in un secondo tempo può essere rivestita con una melodia nuova, almeno nel caso in cui si tratti dei generi più aulici.<sup>25</sup>

La perizia dantesca nella scelta lessicale, che rinvia a una sostrato teorico ampio e complesso, doveva apparire chiara ancora nei primi decenni del Cinquecento: Giovan Giorgio Trissino volgarizza il passo di *Dve II*

<sup>21</sup> *Dve II VIII 4*: «Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ad autore suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio». La duplice natura della *cantio* è frutto di *scientia* e *instinctum* (*actio*), seguita poi dall'esecuzione cantata o recitata (*passio*); vd. almeno M. S. LANNUTTI, “Ars” e “scientia”, “actio” e “passio”. Per l'interpretazione di alcuni passi del “De vulgari eloquentia”, in “Studi Medievali”, 41.1 (2000), pp. 1-38. Per quanto riguarda la superiorità dell'*actio* sulla *passio*, già Marigo menziona *Summa Theologiae* I, q. 25, art. 1 co.: «Duplex est potentia: scilicet passiva, quae nullo modo est in Deo; et activa, quam oportet in Deo summe ponere». Cfr. ARISTIDE MARIGO, *Il testo critico del “De vulgari eloquentia”*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, 86 (1925), pp. 289-338.

<sup>22</sup> Così, ad esempio, nelle *Leys d'Amors*, in merito alla costruzione della rima: «Si per autre orde o per altra maniera son pauzat oz adordenat li rim si no per las manieras sobre dichas, la qual causa se pot far segon la voluntat del dictator, adonx son dig rim desguizat». *Las Leys d'Amors*, p. 260. Riguardo al lessico della poesia e al lessico dell'esecuzione rinvio a LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo*, p. 60.

<sup>23</sup> *Las Leys d'Amors*, pp. 372-73. Si ritrovano simili prescrizioni anche in trattati di poesia provenzale precedenti, come nel caso della *Doctrina de compondre dictatz* attribuita a Jofre de Foixà: sempre in merito alla melodia della *chanso* «dona li so noveyl». Cfr. PAOLO CANETTIERI, *Appunti per la classificazione dei generi trobadorici*, in “Cognitive Philology”, 4 (2011), p. 33.

<sup>24</sup> Cito qui nuovamente LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo*, cit., p. 60.

<sup>25</sup> A tal proposito vd. M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un “excursus” sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, in “Stilistica e Metrica Italiana”, 9 (2009), pp. 21-53.

VIII 6 mantenendo il più possibile il senso letterale originario del testo e traduce *dictans* con 'colui che detta', «E però non pare che la canzone sia altro che una compiuta azione di colui che detta parole harmonizzate et atte al canto».<sup>26</sup> Nella traduzione è modificato il senso del processo di *harmonizatio*: nel testo latino si legge «verba modulationi armonizzata», cioè, cito l'edizione di Mirko Tavoni, «parole armonizzate per la musica», intendendo *modulationi* come un dativo di fine.<sup>27</sup> Per il Trissino, attento ai significati tecnici dei termini danteschi, i versi sono *atti* (con il significato, da *aptus -a -um*, di 'idoneo', 'adatto', 'ben disposto')<sup>28</sup> alla *modulatio*, quindi prevedono, già nel momento della composizione, la possibilità di esecuzione.<sup>29</sup>

Nel *Convivio*, occupandosi di materia volgare, *dicatori* acquisisce lo stesso significato però del latino *dictantes / dictatores*: «però che li dicatori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone...» (II XI 2). La scelta del verbo *fare* (prossimo al latino *fabricare*)<sup>30</sup> è per due volte ripetuta per parafrasare l'azione svolta del poeta: il «dicitore fa», 'compone attivamente', la canzone. Non risultano casi in cui Dante nelle opere volgari abbia fatto ricorso al sostantivo *dittatore* per riferirsi al poeta: in *Purg.* XXIV 58-59, scrivendo di Giacomo da Lentini, Guittone d'Arezzo e Guido Guinizzelli («Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette, / che de le nostre certo non avvenne»),

<sup>26</sup> D. ALIGHIERI, *De la volgare eloquenzia di Dante. Volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino*, a cura di Francesco Montuori, in *NECOD*, III, p. 543.

<sup>27</sup> Per il citato passo di *Dve* II VIII 5 («Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis [ed. Tavoni: *dicentis*] verba modulationi armonizzata») la traduzione moderna semanticamente più vicina all'originale dantesco è quella proposta da Tavoni: «E dunque la canzone non appare essere altro che l'azione compiuta di chi compone parole armonizzate per la musica» (D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, p. 1477). Cfr. il testo proposto da Fenzi in *Dve*, p. 203: «La canzone non è quindi altro che l'azione compiutamente svolta di chi dispone parole armonizzandole in vista della modulazione melodica».

<sup>28</sup> Rinvio alla rispettiva voce in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, I, 1961, p. 825 [d'ora in poi *GDLI*].

<sup>29</sup> Sulla diversa percezione della poesia e della sua esecuzione negli anni del Petrarichismo si vedano almeno CHIARA CAPPUCIO - LUCA ZULIANI, "*Leutum meum bonum*": i silenzi di Petrarca sulla musica, in "Quaderns d'Italia", 11 (2006), pp. 329-58, e LORENZO BIANCONI, *Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, VI. *Teatro, musica e tradizione dei classici*, 1986, pp. 319-63: 328-32.

<sup>30</sup> *Dve* II VIII 4: «Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ad autore suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit» e poi in II VIII 5: «Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio». Si veda T. PERSICO, *Il concetto agostiniano di "modulatio" nel De vulgari eloquentia*, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, a cura di T. Persico e Riccardo Viel, Bergamo, Sestante Edizioni, 2017, pp. 83-110.



il termine è riferito alla “dittatura” di Amore intesa però come l’azione di colui che, esterno al poeta, detta e ispira l’opera;<sup>31</sup> in *Vn* XXV 7, «Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori», *dittatore* è invece il prosatore, secondo una sola delle divisioni, quella prosaica, dell’*ars scribendi* medievale.<sup>32</sup>

Una volta composta, la canzone è poi destinata all’esecuzione secondo le modalità previste dalla *passio*. Come per tutto il lessico tecnico specialistico, anche ‘canto’ è termine polisemico; il suo significato, considerata la teoria poetica dantesca, può essere riassunto fondamentalmente in due modi: propriamente come ‘frutto del canto’, quindi come esecuzione cantata o ‘melodia’, oppure, in senso allegorico traslato, come costruzione proporzionale della poesia predisposta all’intonazione musicale. Entrambi i significati sono ampiamente attestati nel Medioevo:<sup>33</sup>

Cano -nis cecini cantum verbum est polisenum; cano aliquando significat simpliciter cantare, sed aliquando divinare, ut ibi (Verg. *Aen.* 6, 76) «ipsa canas oro», aliquando dicere, ut ibi (Lucan. I, 457-58) «longe, canitis si cognita, vite mors media est», aliquando laudare, ut ibi (Verg. *Aen.* 7, 698) «regemque canebant», idest laudabant, aliquando metrica describere, quomodo accipitur in principiis poetarum, et est poetarum sicut dicere est prosaicorum, et in duabus primis significationibus est neutrum, in aliis activum.

*Cantare* può quindi rinviare all’azione propria del canto, ma eventualmente può assumere significati altri, tra cui ‘lodare’ o ‘divinare’, ‘dire’ e

<sup>31</sup> La lezione *dittatori* è trasmessa in modo pressoché unanime dai manoscritti dell’antica vulgata, pur considerate le varianti registrate nei codici Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 203 (*dictador*); Madrid, Biblioteca Nacional, 10186 (*dittatore*); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2 (*ditador*). Cfr. D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, III. *Purgatorio*, p. 412. Si veda anche *Mon.* III IV 11, in merito ai libri sacri: «Nam quanquam scribae divini eloquii multi sint, unicus tamen dictator est Deus, qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est». Sul significato di *dittare* / *dettare* inteso come ‘dire ripetutamente’ e per estensione ‘prescrivere’ si vedano BRUNO BASILE, *Dittare*, in *ED*, II, 1970, p. 520, e la voce *Dettare* in *GDLI*, IV, p. 289.

<sup>32</sup> Così Donato Pirovano, nel commento al luogo citato: «I poeti hanno dunque una maggiore libertà espressiva [...] rispetto ai prosatori, i “prosaici dittatori”, propriamente i cultori di *ars dictaminis* (eloquenza epistolare e cancelleresca), ma più in generale gli scrittori in prosa d’arte, cioè coloro che scrivono rispettando le regole dei manuali di retorica» (p. 212). Si veda, a tal proposito, anche B. BASILE, *Dittatore*, in *ED*, II, 1970, p. 521 e il commento a *Mon.* III IV 11 in D. ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di Diego Quaglion, in *ID.*, *Opere*, II, p. 1267.

<sup>33</sup> UGUCCIONE, *Derivationes*, II, p. 165, C 28 1-2.

‘descrivere in versi’. Uguccione chiarisce poi come, almeno in latino, *dicere* sia tecnicamente verbo adatto alla prosa, *cantare* alla poesia.<sup>34</sup>

Nel passo citato del *Convivio*, come già pare suggerire Gianfranco Fioravanti, Dante menziona l’atto del *cantare* secondo il suo primo significato.<sup>35</sup> Ne sono prova la giustapposizione del ‘canto’ con l’azione del ‘fare’ (*fabricare*)<sup>36</sup> e la menzione della *passio* musicale: «li dicitori che prima usaro di farla, fenno quella perché...», «rade volte la puosi coll’ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario» (II XI 2). In questo senso, Dante dichiara di aver raramente composto la *tornata* con la stessa intenzione dei suoi illustri predecessori (i poeti italiani e provenzali), ponendola solo «in adornamento della canzone», «fuori della sua sentenza», estranea cioè dal fluire ritmico e semantico delle strofi. Come già segnalato, nello specifico caso della canzone *Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete*, il congedo è addirittura strutturato secondo schemi che non permettono la ripresa della melodia della sirma («acciò che altri se n’accorgesse»).

L’innovazione dichiarata dallo stesso Dante non riguarda però l’intera canzone: in «Ma io rade volte a quella intenzione la feci», «rade volte la puosi», «ma fecila» (II XI 3), il pronome complemento *la* è riferito alla sola *tornata*, ‘fatta’ o ‘fabbricata’ attivamente del poeta: «dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone “tornata”, però che li dicitori che prima usaro di farla...» (II XI 2). Sarà quindi il solo congedo a essere un’aggiunta quando sia necessario ‘dire’, nella conclusione del componimento, qualcosa sulla canzone stessa; in tal caso il poeta si rivolgerà direttamente «colla faccia del sermone» (II XI 1) al testo stesso, senza che sia necessaria la melodia.

Ciò che precede è costruito regolarmente secondo le norme già esposte nel *De vulgari eloquentia*: la composizione attiva della poesia, come è stato detto, è seguita dall’esecuzione che può svolgersi secondo diverse modalità, nella lettura o nel canto.<sup>37</sup> La poesia è, del resto, «fictio

<sup>34</sup> La costruzione metrica è, in fin dei conti, prima via di predisposizione del testo alla nota. Cfr. CLEMENTE TERNI, *Musica e versificazione nelle lingue romanze*, in “Studi Medievali”, 16.1 (1975), pp. 1-41.

<sup>35</sup> Così commenta Fioravanti nell’edizione del *Conv.*, p. 295: «Dante dice che raramente [...] ha composto la tornata delle sue canzoni con questa intenzione, e per farlo capire meglio [...] altrettanto raramente l’ha composta rispettando quella caratteristica della canzone [...] per cui, nella tornata, il verso usato [...] dovrebbe essere necessariamente in funzione della linea musicale [...] da riprendere (bisogna ancora una volta ricordare che la musica era un elemento intrinseco delle canzoni e che, come Dante stesso dice, ogni stanza era costruita per una determinata linea musicale».

<sup>36</sup> Così nel già citato passo di *Dve* II VIII 5 in cui la *cantio*, intesa come azione compositiva del poeta, è detta «fabricatio verborum armonizatorum», mentre la melodia è detta propriamente *modulatio*.

<sup>37</sup> Per la distinzione grammaticale tra *actio* e *passio legendi* si veda *Dve* II VIII 3.

rethorica musicaque poita» (*Dve* II IV 2), frutto delle norme della retorica e della musica, quest’ultima intesa o come disciplina liberale necessaria al poeta affinché il testo risulti armonico e sia predisposto proporzionalmente alla melodia o come *ars* a cui è demandata l’esecuzione.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> «Canzoni e ballate suggerirono spesso ai poeti dello stil novo l’immagine di trepide creature novelle in attesa di ricevere dal musicista il completa mento e ornamento di una veste musicale»: NINO PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, p. 42.

