

FFUORI COLLANA

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Trento.

Lingue vive, lingue morte

*Atti della Giornata di studi
(Trento, Dipartimento di Lettere
e Filosofia, Palazzo P. Prodi, 22 marzo 2024)*

a cura di
Serenella Baggio e Pietro Taravacci



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2024

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

Sede legale: via Legnano 46 - 15121 Alessandria (Italy)

Sede operativa e amministrativa: Viale Industria, 14/A - 15067 Novi Ligure (AL)

Tel. 0143.513575

e-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione: ARUN MALTESE (www.bibliobear.com)

Grafica della copertina a cura di PAOLO FERRERO (paolo.ferrero@nethouse.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-3613-527-1

Indice

SERENELLA BAGGIO, PIETRO TARAVACCI Presentazione	p. 3
DIEGO POLI Il paradigma della concezione vitalistica delle lingue	5
RITA CAPRINI La lunga vita di una lingua morta: il caso del gotico	23
FRANCESCO ZIMEI Dinamiche dell'oralità: la simbiosi tra musica e poesia e la funzione del canto	31
GLAUCO SANGA La lunga vita del gergo	51
NICOLA DE BLASI Italiano lingua morta? Effetti collaterali e distorsioni storiografiche provocate da un'idea diffusa, ma fraintesa	83
MARTA MADDALON, JOHN TRUMPER Dialecto che va lingua che viene! (Tendenze linguistiche a confronto)	115
EMANUELE BANFI Quando e come una lingua "morta" ha inciso sui destini di una lingua "viva": il peso dell'arcaismo nelle politiche scolastiche della Grecia moderna	135
MASSIMILIANO DE VILLA Da Königsberg a Berlino: l'ebraico moderno in Germania	165
DAVIDE ASTORI Rivivificare una lingua. 'Ivrit e Latino, due casi a confronto	189

GIANGUIDO MANZELLI	
<i>La língua geral</i> (lingua generale) del Brasile è una lingua morta?	203
MAURIZIO GNERRE	
“Morte” o “vive”: i valori “continui”, di due aggettivi, quando riferiti alle “lingue”	257
Profili biobibliografici	295
Indice dei nomi	301

FRANCESCO ZIMEI

Dinamiche dell'oralità: la simbiosi tra musica e poesia e la funzione del canto*

*In memoria di Anna Ferrari,
compagna di appassionante discussioni sul tema*

Riassunto. Ha ancora senso nella storia letteraria e musicale italiana parlare di «divorzio tra musica e poesia»? L'incontrollata evoluzione di un'illusione fatta ottant'anni or sono da Vincenzo De Bartholomaeis riguardo alla fruizione dei testi della Scuola siciliana e poi ripresa da Aurelio Roncaglia fissando sempre al Duecento l'intercorsa autonomia dei ruoli preposti alla parola e al suono senza tuttavia sminuirne la reciproca attrazione e le potenziali sinergie, ha infatti sortito al giorno d'oggi una visione normalmente separativa delle due espressioni, utile forse a corroborare il loro approccio necessariamente differenziato sul piano disciplinare ma del tutto inappropriata rispetto all'evidenza storica del loro secolare interagire. Nuovi elementi, sia di natura documentaria che tecnica, permettono ora di rileggere questo rapporto mettendo in luce le ragioni prettamente funzionali di una simbiosi senza tempo che si conclama ogni volta solo attraverso l'azione del canto.

Parole chiave: divorzio tra musica e poesia, simbiosi, Scuola siciliana, trovatori, giullari, oralità, scrittura, canto, *contrafactio*, lauda, Dante Alighieri, Iacopone da Todi, Francesco Petrarca.



* Funded by the European Union (Horizon Programme for Research and Innovation 2021-2027, ERC Advanced Grant "The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody, 12th-16th centuries", acronym LAUDARE, project no. 101054750). Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

Abstract. Does it still make sense in the context of Italian literary and musical history to speak of a «divorce between music and poetry»? We are dealing with the uncontrolled evolution of a speculation made eighty years ago by Vincenzo De Bartholomaeis about the reception of the texts of the Sicilian School and later taken up by Aurelio Roncaglia. The latter established that an autonomy between the roles assigned to words and music occurred during the 13th century, even without diminishing their mutual attraction and potential synergies. However, today this theory has led to a predominantly separate view of these two expressions. While this perspective might corroborate their necessarily differentiated approach on a disciplinary level, it is entirely inappropriate considering the historical evidence of their centuries-long interaction. New documentary and technical elements now allow us to reinterpret this relationship, highlighting the purely functional reasons for a timeless symbiosis, which manifests itself every time only through the act of singing.

Keywords: divorce between music and poetry, symbiosis, Sicilian School, troubadours, jesters, orality, writing, singing, *contrafactio*, lauda, Dante Alighieri, Iacopone da Todi, Francesco Petrarca.

Restando in tema di lingue vive e lingue morte giunge opportuno richiamare l'attenzione degli addetti ai lavori sul ruolo esercitato dalla musica: non per qualche soverchia velleità di assimilarla ai sistemi linguistici propriamente detti¹, ma per far luce su alcune sue prerogative che rendono peculiare quella simbiosi con le parole messa a frutto per un lungo tratto della storia umana. L'appello è d'obbligo, visto il perdurante stallo degli studi filologici e musicologici italiani su uno *status quaestionis* travisato dal tentativo di rileggere il passato interpretando in chiave positivista i limiti 'fisiologici' della tradizione manoscritta, al punto da equivocare o finanche rinnegare l'importanza storica del fenomeno pensando magari di trarre maggior credito ad ambe le discipline da una conquistata(?) indifferenza reciproca.

Si allude al cosiddetto «divorzio tra musica e poesia» teorizzato alla metà del secolo scorso, oggetto di un dibattito rimasto vivo per qualche decennio prima che il tempo e l'assuefazione all'intercorsa bibliografia – al netto di qualche reazione isolata – ne cristallizzassero i mai precisati confini. La formula, com'è noto, fu coniata nel 1951 da Gianfranco Contini in «Preliminari sulla lingua del Petrarca»² quasi a categorizzare il senso di

¹ Pretesa ormai smontata con dovizia di argomenti da Pagnini 1974 e altri.

² Contini 1951, ripubblicato poi sotto vari titoli.

una recente illazione di Vincenzo De Bartholomaeis sulla produzione della Scuola siciliana, di qualità talmente alta da essere «destinata alla lettura, non al canto o alla recitazione, come quella che andavan portando attorno i giullari; poesia offerta al giudizio di gente di cultura raffinata, esigente: opera, in una parola, di uomini di penna, non da liuto»³.

Quest' assunto, così gravido di conseguenze sull'odierna percezione dei rapporti tra le due espressioni, poggia in realtà su alcuni presupposti a dir poco scivolosi. Il primo, relativo ai giullari, risente molto del trito oleografismo ottocentesco aduso a circoscrivere la categoria alla sola (e tarda) fattispecie del *buffone* e alla sua estetica dei valori rovesciati, cara a noi contemporanei per quel potenziale sovversivo, apparentemente passibile di condanna morale, divenuto sapido ingrediente di tante rivisitazioni del passato. Il termine *ioculator* aveva tuttavia portata assai più ampia e serviva a definire in blocco i professionisti dell'intrattenimento, a prescindere dalla loro abilità individuale o dal successo che potevano ottenere nelle corti o nelle piazze⁴ e che non li avrebbe in ogni caso risparmiati da anatemi per il solo fatto di essere dispensatori di letizia a pagamento, attività equiparabile alla prostituzione⁵. Nessuna barriera sociale o intellettuale avrebbe insomma potuto impedir loro di comporre o divulgare opere di grande poesia: almeno sotto questa angolatura non sarà inutile guardare al mondo provenzale, dove numerosi e importanti trovatori avevano esercitato il mestiere del giullare⁶.

La visione di De Bartholomaeis non si limita peraltro a escludere dall'orizzonte dei "Siciliani" la possibilità di un apporto giullaresco, ma sembra trovare incompatibile *tout court* con le esigenze della «gente di cultura raffinata» anche qualsiasi ricorso al canto «o alla recitazione» – presentata in via disgiunta come se non fosse anch'essa intonata⁷ – per ciò

³ De Bartholomaeis (1943 : 121).

⁴ Uno standard nomenclatorio già lamentato anzi dal trovatore Guiraut Riquier, che non esitava a classificare una serie di sottotipi nell'illuminante *Supplicatio* ad Alfonso X el Sabio del 1274. Se ne veda l'edizione in Bertolucci Pizzorusso 1966. Su caratteri e vicende della giulleria italiana si rinvia invece a Saffioti 1990.

⁵ Geremek (1987 : 329).

⁶ È il caso di Cadenet, di Cercamon, di Peirol, fors'anche di Marcabru, e di varie altre figure le cui *vidas* raccontano l'«anar per cortz» o anche espressamente che «si-s fetz ioglar», come per Raimbaut de Vaqueiras. Proprio questa intercambiabilità tra i due ruoli, almeno nei personaggi di umile estrazione, s'insinua anzi tra i motivi della satira anti giullaresca promossa in ambito trobadorico su aspetti sostanzialmente qualitativi ma sottesa anche a rimarcare la distanza tra i rispettivi modelli sociali, sui quali si veda Marcenaro 2023: un antico stato di cose cui non era estranea neppure la discriminazione dei pratici sostenuta da Boezio nel *De institutione musica*.

che comunque li accomuna: l'uso della voce⁸. L'unica alternativa rimarrebbe a questo punto la mera lettura mentale, condizione teoricamente alla portata d'una ristretta *élite* cortigiana anche se ciò implicherebbe un sistema di valori in cui da un lato la circolazione del sapere avvenisse in forma prevalentemente scritta, dall'altro la sonorizzazione dei testi fosse considerata quasi di ostacolo alla loro intelligibilità: cosa francamente poco credibile persino nei contesti sociali odierni in cui si è più investito sull'alfabetizzazione⁹.

Frattanto la causa 'negazionista' ha trovato un terreno apparentemente più sicuro nella mancanza stessa di documentate analogie con la cultura trobadorica. È quanto rilevato da Aurelio Roncaglia in un celebre saggio del 1978 ove la distanza espressiva tra la scuola provenzale e quella siciliana è debitamente circostanziata assumendo a modello la prima in forza d'una tradizione resa emblematica dalla sopravvivenza di testimoni notati e dalla quantità di riferimenti musicali interni ai componimenti, e attribuendo per converso un valore dirimente al silenzio della seconda. Il tutto a suo avviso dipenderebbe dal fatto che gli occitani – almeno ai primordi – erano stati educati «nelle vecchie scuole chiericali, episcopali o abbaziali» in cui «la musica era disciplina fondamentale», mentre «il nucleo più consistente di poeti della Scuola siciliana» era «costituito da notai, giudici, funzionari di cancelleria: tutti forniti di un'eccellente preparazione retorica e giuridica, non però musicale»¹⁰.

Che se ne condivida o meno la traiettoria, quest'approccio, di grande lucidità sul piano ermeneutico, ha finito tuttavia per indirizzare il dibattito verso questioni di dettaglio legate ad aspetti contingenti come lo *status* intellettuale di singoli autori o le peculiarità redazionali delle fonti che ne

⁷ A scanso di altri equivoci con le moderne categorie di pensiero valga l'osservazione di Huizinga (2012: 595): «Ancora nel secolo XIII, tutto, persino la scienza medica e la storia naturale, poteva esser messo in versi, come l'antica letteratura indiana presentava tutta la scienza in forma metrica. Il discorso legato indica che il mezzo di comunicazione di cui ci si vuoi servire, è la recitazione. Non si tratta di una declamazione personale ed espressiva e piena di sentimento, bensì di una specie di salmodia, perché in epoche letterarie primitive il verso è cantato su un motivo fisso». Come se non bastasse, sappiamo altresì che in ambito liturgico persino la prosa era intonata.

⁸ Sulla cui importanza anche nella «pubblicazione» dei testi si veda Zumthor 1990.

⁹ Anzi, ironia della sorte, come osserva Denicolai (2008 : 1), «Oggi, nella modernità, in piena era tecnologica, momento in cui la parola scritta è ormai accettata nell'inconscio collettivo, segni di ritorno dell'oralità sono sempre più manifesti nelle maggiori manifestazioni della tecnologia: il telefono, la radio, ma anche la televisione e il computer».

¹⁰ Roncaglia (1978 : 383)

trasmettono l'opera. Su tale falsariga alcuni musicologi non hanno avuto a loro volta difficoltà a situarsi per presentare controdeduzioni o indizi di segno opposto: da Nino Pirrotta, che dopo aver chiamato meritoriamente in causa la «tradizione non scritta della musica» – sulla quale si tornerà più avanti – obietta che un *cursus studiorum* laico non precludeva altre vie di formazione musicale¹¹, a Beatrice Pescerelli, che trattando del canzoniere Banco Rari 217 della Biblioteca Nazionale di Firenze osserva che ogni rimatore è introdotto da un'effigie miniata «nella quale si accenna o si allude alla musica, al canto o alla danza»¹², come se l'eventuale assimilazione estetica di una silloge poetica al modello provenzale – siamo sempre lì – si estendesse automaticamente alle modalità di fruizione dei relativi contenuti.

Se il punto fosse questo ci sarebbero da tirare in ballo occorrenze molto più eloquenti come la ballata *Dolce lo mio drudo e vaintende*, attestata nel quattrocentesco ms. Nouv. acq. frç. 6771 della Biblioteca nazionale di Parigi (il c.d. codice Reina), che abbina versi parzialmente tratti da una canzone attribuita a «Re Federigo» a una melodia «per la quale» secondo Pirrotta «l'origine del testo potrebbe giustificare il nome di siciliana»¹³; oppure *Qualesso fu lo malo cristiano*, additata da Boccaccio a conclusione della novella di Lisabetta da Messina come «quella canzone la quale ancora oggi si canta»¹⁴ e un secolo e mezzo più tardi ancora popolare fuori dal territorio d'origine, stante la citazione che ne fa lo *zibaldone* fiorentino a quattro voci *Fortuna disperata* coll'incorporarne il *refrain* «Chi guasta l'altrui cose fa villania»¹⁵. E si potrebbe continuare.

Scavando nella cronachistica di ambito svevo tali reperti trovano anzi utile sponda in notizie non meno suggestive, come quella – riferita da Salimbene da Parma – che Federico II «legere, scribere et cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire»¹⁶, o quella che nell'estate 1258 re

¹¹ Pirrotta (1980 : 9).

¹² Pescerelli (1985 : 197). Una recente rassegna delle opinioni prodotte sull'uno e l'altro versante può leggersi in Ziino 2013.

¹³ Pirrotta (1984 : 153). Il brano è tra i casi-limite adottati da Carapezza 1999 nell'ipotizzare che le "canzonette" isometriche fossero l'unico genere della Scuola siciliana effettivamente cantato. Sulle *siciliane* presenti nel codice Reina si veda invece Fantini 2021.

¹⁴ *Decameron* IV, 5.

¹⁵ Cfr. Zimei (2009 : 199).

¹⁶ Scalia (1966 : 508). Ma Roncaglia (1978 : 387) tiene a precisare che «Federico aveva ricevuto [...] un'educazione di tipo aristocratico-chiericale, in sostanza non troppo diversa da quella che doveva aver avuto un secolo prima Guglielmo IX d'Aquitania, ma diversa certo da quella, di tipo laico-universitario, dei suoi giuristi, notai e cancellieri».

Manfredi «spisso esceva per Barletta, cantando Strambuotti et Canzuni, che iva pigliando lo frisco; et con isso ivano dui Musici Siciliani, ch'erano gran Romanzaturi»: testimonianza illuminante, specie per le competenze assegnate ai suoi compagni¹⁷, se non provenisse dai *Diurnali* di Matteo Spinelli da Giovinazzo¹⁸, da tempo derubricati ad apocrifi di epoca rinascimentale per varie incongruenze di natura toponomastica e cronologica¹⁹ (anche se dinanzi a un passo così innocuo verrebbe da chiedersi quanto incida una datazione foss'anche di due secoli posteriore sulla *vexata quaestio* di cui qui ci occupiamo)²⁰.

Ma il punto è un altro, e concerne l'aspetto sistemico del rapporto tra parole e suoni e le sue ragioni storico-funzionali. Nel redigere la sua ampia fenomenologia lo stesso Roncaglia, pur rivendicando alla poesia italiana fin dagli esordi «la nativa autonomia della creazione letteraria»²¹, si era tenuto ben lontano da pericolose tassonomie come quelle che rifacendosi al suo pensiero ne sono poi scaturite, al punto da rigettare ogni ipotesi di connubio e confinare i generi impossibili da sottrarre a una destinazione sonora (ballate, madrigali, *cacce*) nella residua e meno appetibile categoria della “poesia per musica”²². Ecco cosa scriveva il grande filologo: «La

¹⁷ Basti rammentare che la fonte più importante della poesia pre-stilnovista, il canzoniere Vaticano latino 3793, s'intitola *Libro de varie romanze volgare*.

¹⁸ Edizione in Del Re (1868 : 629-644).

¹⁹ L'autenticità dell'opera, menzionata per la prima volta da Angelo di Costanzo nell'*Historia del Regno di Napoli* (1572), è stata messa in dubbio dalla critica storiografica già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, ma Zazzaretta 1970 ha prodotto nuovi argomenti a favore. Frattanto se ne è continuato a far uso, e proprio riguardo all'episodio citato Sardina 2007 propone d'identificare tra gli accompagnatori del sovrano il conte Manfredi Maletta, gran camerario del Regno, che Salimbene stesso definisce «optimus et perfectus in cantionibus inveniendis et cantilenis excogitandis, et in sonandis instrumentis non creditur habere parem in mundo» (Scalia 1966 : 686).

²⁰ Eppure, scrive Ziino (2013 : 111), «la presenza di termini quali “Strambuotti et Canzuni” mi fa pensare che debba trattarsi di un testo tardivo, già quattrocentesco e quindi poco utile alle problematiche di cui stiamo discutendo». Non si può tuttavia dimenticare che il termine *canzuni* – per giunta un sicilianismo – è pienamente compatibile col periodo in esame, mentre la prima attestazione documentata della parola *strambotto* risale al 1311, come documentato in OVI: [http://tlioweb.ovi.cnr.it/\(S\(q03dpxhldzluqxco2wihd0da\)\)/CatForm21.aspx](http://tlioweb.ovi.cnr.it/(S(q03dpxhldzluqxco2wihd0da))/CatForm21.aspx) [consultato il 27 giugno 2024].

²¹ Roncaglia (1978 : 378).

²² Locuzione ormai recepita anche dai musicologi, come si legge ancora nel capitolo inaugurale di Jennings 2014 malgrado le parole indelebili di Pirrotta (1989 : 11) forniscano tutt'altro punto di vista: «Non di poesia per musica si dovrà parlare, ma di musica per poesia, frenata nei suoi slanci dalla necessità di lasciare piena evidenza alla parola, concepita, come si dirà in secoli più recenti, per essere “seguace e non signora dell'orazione”».

stragrande maggioranza dei nostri antichi lirici, siciliani e toscani, sembrano essersi assicurati solo di verseggiare, trascurando o devolvendo a musicisti specialisti il compito di un eventuale rivestimento melodico dei testi letterari»²³; posizione molto più equilibrata di quelle dei predecessori e sottesa anzi alla necessità di riformulare l'affrettato concetto di «divorzio» raddrizzandone il senso da scioglimento di un vincolo per disaffezione a semplice specializzazione dei ruoli.

Di qui la sua comprensibile attenzione alle collaborazioni tra poeta e intonatore, necessariamente dislocate sul versante dell'opzionale: un interesse maturato grazie alla perspicuità della tradizione toscana, esplicita nel rappresentare tali fenomeni da un lato apponendo locuzioni del tipo «(N.) *sonum dedit*» a margine dei componimenti, dall'altro codificandone la vigenza nella nota dicotomia dantesca tra *actio* e *passio*, previo avviso che la *cantio* «sive cum soni modulatione proferatur, sive non»²⁴. Tuttavia – tenendo per ora da parte ogni riferimento ai processi creativi – anche in circostanze del genere più che inseguire la casistica delle collaborazioni bisognerebbe domandarsi perché avvenivano.

Un documento emblematico se analizzato in profondità²⁵ giunge al riguardo proprio dall'Alighieri, che nella sirma del doppio sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, indirizzato all'amico giullare per chiedergli di musicare la prima stanza della sua nuova canzone *Lo mio servoente core*, con brillante metafora gliene presenta il testo come una «pulcella nuda» e quindi «vergognosa», pregandolo di conferirle una veste melodica affinché possa prendere la sua strada e farsi conoscere dovunque vorrà andare:

Lo qual ti guido esta pulcella nuda,
che vèn di dietro a me sì vergognosa,
ch'a torno gir non osa,
perch'ella non ha vesta in che si chiuda:
e priego il cor gentil che 'n te riposa
che la rivesta e tengala per druda,
sì che sia cognosciuda
e possa andar là 'vunque è disiosa²⁶.

²³ Roncaglia (1978 : 379).

²⁴ *De vulgari eloquentia* II, viii, 4. Sulla questione si vedano in ogni caso le pertinenti osservazioni di Di Santo 2019.

²⁵ Spesso ci si limita infatti a computarlo nel novero delle poesie che «di piacevole e maestrevole nota a questi cotali [*scil.* a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore] faceva rivestire», come rammenta Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*, XX; oppure gli si dà un significato del tutto diverso: cfr. *infra*, nota 32.

²⁶ *Rime*, XLVIII (31), 13-20. L'edizione citata è quella di Marco Grimaldi in Pirovano – Grimaldi (2015: 638-641).

A ben vedere questi versi raccontano molto più di una normale ripartizione di competenze: la dotazione di un abito musicale, a prescindere dal possibile «riconoscimento alla qualità» del lavoro svolto dal poeta²⁷, marca infatti in modo netto il confine tra la dimensione privata di un testo ancora nella disponibilità del suo autore («vèn di dietro a me») e la volontà di metterlo in circolazione. Ora, in una società formata in massima parte da analfabeti o da persone comunque non in grado di permettersi l'acquisto o la copiatura di libri, questo era possibile attraverso l'oralità. Il meccanismo che ne attivava il funzionamento era di solito l'esecuzione cantata: associare un poema a una melodia era cioè la via più efficace per dare sostegno alla sua memorizzazione e favorirne così la diffusione. Sappiamo del resto – e lo vedremo anche a seguire – quanto la grande poesia italiana sia stata patrimonio anche di una certa cultura popolare e non solo appannaggio dei pochi, fortunati possessori di codici.

Quale eccellente strumento mnemotecnico – proprietà confermata anche dalle moderne neuroscienze²⁸ – il canto può a sua volta stimolare la vena poetica del rimatore fornendogli modelli prosodici e strutturali cui adattare versi e concetti tratti dal proprio archivio mentale. Sulla stessa linea d'onda si collocano d'altronde anche l'etimologia dell'occitano *trobar*, denominale del latino *tropus* relativo alla creazione di parole da aggiungere a un canto liturgico preesistente 'riempiendone' i melismi²⁹; la poesia italiana "a braccio", tuttora coltivata in alcune aree rurali della Penisola improvvisando i brani su *pattern* melodici ricorrenti³⁰; e persino le strategie artistiche dell'odierna cultura *rap*, dove i testi sono plasmati su uno standard ritmico precostituito³¹ facendo ottima presa sugli ascoltatori, messi anche così in condizione di ricordarne agevolmente le parole.

²⁷ Così Lannutti (2017 : viii) nel parlare in genere della collaborazione dei musicisti (ammesso e non concesso che avvenisse sempre in regime di gratuità).

²⁸ Con una vasta gamma di applicazioni anche in campo terapeutico: si veda al riguardo Overy – Peretz – Zatorre – Lopez – Manjo 2012.

²⁹ Cfr. von Wartburg 1922, *s.v.*

³⁰ Su questa gloriosa e secolare pratica e sui suoi luoghi, protagonisti e archivi sonori si consiglia di visitare il sito *Aporie. Per un archivio della poesia estemporanea in ottava rima*: <https://www.aporie.it> [consultato il 27 giugno 2024]. Sulle sue radici storiche si veda invece Agamennone 2017.

³¹ Ecco al riguardo quanto suggerisce il sito *Power Poetry*, specializzato nel genere, per comporre una canzone *rap*: «Use the brainstorming you did along with your chorus as a guide for what you are writing about and to build onto your ideas. Keep in mind that you have to maintain a rhythm since rap is music as well as poetry, and both follow a beat. Some lyricists listen to a beat as they write to help keep their rhythm». <https://www.powerpoetry.org/actions/7-tips-writing-rap> [consultato il 27 giugno 2024].

Seguendo quest'ordine di idee non si può nemmeno escludere che la scelta di Dante di presentare a Lippo *Lo mio servente core* solo in uno *specimen* celasse l'aspettativa che cucirle addosso un'aggraziata «vesta» gli avrebbe fornito il modello sonoro e le giuste motivazioni per dar vita all'intera canzone³². Stando così le cose, l'eventuale silenzio dell'amico potrebbe anzi spiegare come mai l'opera sia pervenuta allo stato originario. Ove invece la collaborazione fosse andata a buon fine, il Poeta avrebbe potuto servirsi della *contrafactio*, cioè della tecnica, in uso da tempo immemore, di creare appunto versi a partire da una melodia già fatta³³.

Tale metodo è fra l'altro all'origine, almeno in parte, del *corpus* laudistico di Iacopone da Todi, autore di cui la critica ha faticato a comprendere la statura prima di accoglierlo nel novero dei maggiori poeti medievali: una *ascensio ad astra* che non ha tuttavia impedito alla sua immagine di rimanere a lungo impigliata in un epiteto tanto pittoresco quanto inadeguato quale «giullare di Dio»³⁴; donde l'equivoco che si trattasse di un musicista a tutti gli effetti³⁵ fin quando la critica più aggiornata non ha deciso di “gettare il bambino con l'acqua sporca” rifiutando *ab imis* l'idea che la sua produzione, per il fatto di essere di carattere mistico e personale, potesse mai aver avuto a che fare col canto³⁶ (come se un mistico fosse un'entità astratta, aliena da ogni gesto quotidiano).

Una più attenta disamina del repertorio di comprovata attribuzione ha permesso invece di cogliere la sua forte attitudine a procedere per calchi, generando testi con identico *incipit*, struttura e schema metrico attraverso la *contrafactio*³⁷. Ciò implica che avesse confidenza con un certo numero di melodie alle quali conformare efficacemente le proprie rime, a prescindere dal cantarle o meno (ma non si vede perché non avrebbe dovuto farlo,

³² Quest'ipotesi autorizza già a proiettare lo sguardo oltre la diversa interpretazione del passo proposta da Gorni (1981 : 83-85), il quale sulla scia di Contini e a monte di Bembo sostiene che «una rima “vestita” non sarebbe da intendere nel senso di “rima intonata”, ma di “rima pluristrofica”. L'azione del “rivestire” consisterebbe, per questa via, nella realizzazione di più strofi sul modello metrico e ritmico della prima». Oltretutto l'accezione musicale di «vesta» trova in Dante piena conferma nel testo della ballata *Per una ghirlandetta*, sulla quale si vedano le chiare argomentazioni di Persico 2017a.

³³ Lo stesso Dante nel definire la creazione poetica una «actio completa modulationi dicentis organizzata» (*De vulgari eloquentia* II, viii, 6) lascia aperta questa possibilità, «avendo in mente almeno la struttura musicale, se non la melodia», come ben argomentato da Persico (2017b : 12).

³⁴ D'Ancona 1884.

³⁵ È il caso di Liuzzi (1935 : 145-164).

³⁶ Cfr. Lannutti (2001 : 337) e relativa bibliografia.

³⁷ Cfr. Zimei 2020a.

considerando oltretutto che alcune sue laude si sono propagate *ab antiquo* proprio attraverso la musica³⁸). Che ne fosse poi anche il compositore o avesse perlomeno sufficienti conoscenze notazionali per porle su carta – come suggerirebbe il suo *status* ecclesiastico più che la precedente attività di notaio³⁹ – sono questioni impossibili da definire e peraltro del tutto irrilevanti rispetto alla sua vocazione letteraria: la quale pur partendo da una traccia melodica non sarebbe stata in alcun modo compromessa nella sua «autonomia»⁴⁰.

Occorre a questo punto domandarsi quanto contasse davvero per un poeta di quei tempi avere competenze musicali non solo al fine di verseggiare, ma anche di divulgare i propri testi in forma cantata. Non troppo diversamente, proiettandoci per un attimo nell'attualità, sarà utile guardare ai cantautori o alle *popstar*: il loro stile, la loro abilità pratica, il loro carisma, non riflettono in alcun modo l'eventuale frequentazione di un conservatorio, e i loro brani – malgrado l'invadenza dei mezzi di "riproducibilità tecnica" – circolano di regola oralmente, guadagnando la forma scritta solo in rare occasioni e limitatamente al testo, che resta la parte caratterizzante.

Sotto questa angolatura, anche a sgombrare il campo dal mito che la figura del "poeta-musico" costituisse originariamente la regola⁴¹, il differente percorso formativo di Provenzali e Siciliani caro a Roncaglia potrebbe dunque aver influito più sulla *mise en page* dei rispettivi componimenti – nel primo caso indubbiamente ispirata ai libri liturgici – che sulle loro reali modalità espressive⁴². Non è d'altronde possibile

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Potrebbe ad esempio dare quest'impressione la terminologia musicale impiegata nel testo di *O novo canto*, della quale Ferrari Barassi 2010 offre un convincente inquadramento teorico.

⁴⁰ Un procedimento uguale e contrario si osserva talvolta sul versante musicale, dove insigni compositori non hanno esitato ad avvalersi di veri e propri testi-guida sui quali esercitare la loro arte: uno dei casi più eclatanti è quello di Gioachino Rossini, che sui versi di «Mi lagnerà tacendo», un'aria di Metastasio per *Siroe, re di Persia*, creò circa cinquanta melodie.

⁴¹ Figure di questo tipo hanno attraversato tutte le epoche, a prescindere dalla qualità delle loro rime ma col vantaggio ad esempio di poter intervenire in tempo reale su un impianto metrico e renderlo fluido alle necessità dell'eloquenza: basti pensare alle ripetizioni interne di sillabe invalse dal periodo tardogotico spesso al fine di ampliare l'orizzonte semantico dei testi (un virtuoso nell'impiego di questi artifici fu Antonio di Berardo da Teramo detto Zaccara), o a certi *equivoci* menzionati da Antonio da Tempo in cui l'ascolto dei versi – opportunamente condizionato dall'intonazione – sortiva effetti polisensu. Su quest'ultimo tipo di espedienti si veda Memelsdorff 2009.

⁴² Di *contrafactio* aveva parlato anche Schulze 1989 ipotizzando che le canzoni della

determinare oggi sulla base di un'astratta rappresentazione grafica quante poesie giunte 'nude' dal medioevo ai nostri giorni fossero o meno frutto di *contrafactio*, destinate esclusivamente all'intelligenza dei *litterati* oppure dotate *ex post* di una veste sonora divenuta poi vittima della falce del tempo e delle convenzioni scritte.

Restando in tema di nudità, seppure una poesia, per volontà del suo autore o per motivi contingenti, fosse rimasta svincolata da specifici rivestimenti, il modo più semplice e diretto per farla circolare sarebbe stato ugualmente quello di cantarla. Esistevano a tal fine quantità di formule melodiche, del tutto fungibili, da adattare meccanicamente ai testi per favorirne la memorizzazione o come base per improvvisarne di nuovi: si allude agli *aeri*, patrimonio di *prolatores* e cantimpanca e oggetto di un'ampia condivisione sociale⁴³. Le fonti musicali tra Quattro e Cinquecento ne trasmettono numerosi esemplari⁴⁴: la loro peculiarità, puramente funzionale, era appunto quella di far viaggiare le parole.

Un esempio assai calzante giunge da due gustose novelle di Franco Sacchetti ambientate a Firenze – assai verosimili, al netto dell'anacronismo situazionale – e aventi per protagonista ancora l'Alighieri. Nella prima, mentre questi passava «per porta San Piero, battendo ferro uno fabbro su la 'ncudine, cantava il *Dante* come si canta uno cantare, e tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccando, che pareva a Dante ricever di quello grandissima ingiuria», finché alle rimostranze dell'autore «cantò di Tristano e di Lancelotto e lasciò stare il *Dante*»⁴⁵. Sarà qui utile notare come il riferimento tecnico alla modalità esecutiva prescelta («come si canta uno cantare») non implicasse affatto che reiterando un modulo distico le concatenazioni di terzine si sarebbero – chissà poi come – convertite in ottave, ma solo che l'esigenza era quella di conformare il più possibile la melodia alla struttura dell'opera e a tal fine occorreva ripeterne ogni volta la seconda frase (ab+b)⁴⁶. Il disappunto del Poeta non era

Scuola siciliana ricavassero l'intonazione da corrispondenti modelli provenzali, ma Antonelli (1994 : 321) ha giustamente osservato come la loro struttura metrica sia radicalmente diversa «sia nella formula rimica che in quella sillabica». Il che tuttavia non sarebbe stato di ostacolo alla presenza di un rivestimento musicale, sia pure con altre caratteristiche.

⁴³ Sulle varie figure d'intrattenitori e sul contesto in cui agivano si veda Wilson 2019.

⁴⁴ Un repertorio delle occorrenze è tra le peculiarità della tesi di dottorato di Patrizia Bovi *The Absent Muse: Between Oral and Written in Early Modern Italian Music, The Art of Singing Poetry*, in corso di preparazione presso l'Academy of Creative and Performing Arts dell'Università di Leida.

⁴⁵ *Il Trecentonovelle*, CXIV (nostri i corsivi).

⁴⁶ Tale procedimento si riscontra spesso anche nella parallela tradizione laudistica riguardo all'applicazione dei "cantasi come". Cfr. Zimei 2015 e 2019.

dovuto d'altronde al fatto che i suoi versi fossero cantati, ma allo scarso controllo del testo mostrato dal fabbro nel farlo, «smozzicando e appiccando» con effetti analoghi a quelli sortiti dall'asinaio della novella successiva, il quale raccogliendo la spazzatura «andava drieto agli asini cantando il libro di Dante, e quando avea cantato un pezzo, toccava l'asino e diceva: "Arri!"», donde la reazione dell'Aligheri: «Cotesto *arri* non vi miss'io»⁴⁷.

Al di là della dimensione aneddotica e dei suoi ingredienti reali, i due racconti offrono inoltre lo spunto per qualche considerazione in termini di mentalità: la prima è che cantare un poema di proporzioni monumentali come la *Commedia* alla stregua dei cicli epico-cavallereschi⁴⁸ rispondeva bene all'esigenza di renderne sostenibile lo svolgimento, tanto davanti a un uditorio quanto nella sfera privata (magari proprio per scandire meglio i ritmi del lavoro); tuttavia, anche a prescindere dalla portata del testo, è verosimile che ai poeti più autorevoli il fatto di sapere che le loro opere circolassero con modalità precarie, abbinate a melodie occasionali da parte d'intrattenitori senza scrupoli, fosse abbastanza indigesto. Di qui la scelta di affidarle talora a esperti musicisti e riceverne un'intonazione personalizzata (il suddetto «*sonum dedit*»), evitando spiacevoli sorprese.

Una testimonianza importante su questi meccanismi è stata argutamente evidenziata da Elena Abramov van Rijk⁴⁹, la quale nel rileggere un'epistola inviata da Petrarca a Boccaccio per consolarlo del fatto di aver dato alle fiamme buona parte delle sue rime si sofferma sulle parole che egli usa per metterlo in guardia dalla circolazione incontrollata delle poesie, narrandogli del fastidio che provava nell'apprendere in quali mani fossero finite spesso le proprie:

Nostri quidem hoc vulgare ac vulgatum genus vitam verbis agentium, nec suis, quod, apud nos, usque ad fastidium percrebuit. Sunt homines non magni ingenii, magne vero memorie magneque diligentie sed maioris audacie. Regum ac potentum aulas frequentant, de proprio nudi, vestiti autem carminibus alienis, dumque quid ab hoc aut ab illo exquisitius, materno presertim caractere, dictum sit ingenti expressione pronuntiant, gratiam sibi nobilium et pecunias querunt et vestes et munera⁵⁰.

⁴⁷ *Il Trecentonovelle*, CXV. Chissà che quest'intercalare non avesse funzione anche di *zeppa* per meglio adattare i versi a una melodia poco calzante.

⁴⁸ Su questi ultimi sono illuminanti le testimonianze raccolte in Degl'Innocenti (2016: 79-99).

⁴⁹ Abramov van Rijk (2016 : 68-73).

⁵⁰ *Seniles*, V, 2 (Venezia, 28 agosto 1366). Da notare come Petrarca impieghi qui in modo esattamente uguale e contrario rispetto a Dante la metafora della nudità.

La studiosa coglie perfettamente il riferimento, sinora sottovalutato, al *network* giullaresco e alla ben remunerata consuetudine di eseguire poesie in pubblico, con una spiccata preferenza per gli autori più illustri e per le loro ultime creazioni. E sebbene tale attività fosse, anche agli occhi dei rimatori «più bravi e famosi», «un modo opportuno ed efficace di divulgare la propria produzione poetica», ella osserva giustamente che

Petrarca non era affatto felice di quella pratica. Infatti, in seguito egli menziona l'idea di comporre in volgare un grande poema eroico, idea poi abbandonata proprio a causa del modo inadeguato di eseguire versi da parte di questi recitatori: «*Quamvis sparsa illa et brevia, iuvenilia atque vulgaria, iam, ut dixi, non mea amplius sed vulgi potius facta essent, maiora ne lanient providebo*»⁵¹.

Anche se il passo viene qui riferito a dei «recitatori», il timore del Poeta che nelle loro esecuzioni questi potessero *dilaniare* i suoi *maiora* si attaglia molto meglio all'uso della forma cantata. Lo scempio poteva peraltro dipendere non solo dall'improprio adattamento dei versi a una melodia già pronta, ma anche da un rivestimento d'autore appositamente concepito: basti pensare ai vari artifici tecnici che pervadevano il repertorio *arsnovistico* allora in voga, dai ritmi spezzati ai prolungati melismi, dalle pause intersillabiche agli *hoqueti*; espedienti mirabili, ma idonei a stravolgere la naturale fluenza dell'eloquio, cui non rinunciò nemmeno Iacopo da Bologna nel musicare *Non al suo amante più Diana piacque*, unico testo dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* pervenuto con un'intonazione d'epoca⁵².

Guardando agli sviluppi successivi del rapporto tra parole e suoni, chissà allora come avrebbe reagito Petrarca di fronte al trattamento riservato ai suoi sonetti da un Marenzio o da un Monteverdi, capaci con i loro *madrigalismi* di enfatizzare frasi e situazioni attraverso un linguaggio così potente e pervasivo da soverchiarne l'impatto semantico fin sul piano delle ricadute emozionali.

A conti fatti non si può d'altronde negare che l'evoluzione del pensiero musicale, al pari di quello poetico, abbia ripetutamente "alzato l'asticella" delle risorse espressive per assecondare la propria ambizione a una sempre maggiore autonomia. Questo non ha comunque impedito alle due arti di continuare a rincorrersi ancora a lungo nell'intatta prospettiva di

⁵¹ Abramov van Rijk (2016 : 72), ma con il passo della *Senilis* in traduzione italiana (la versione originale qui integrata è tratta invece dalla relativa nota).

⁵² Per un'accurata esegesi del brano sotto la duplice angolatura letteraria e musicale si veda Gozzi 2004.

dar luogo a nuove forme di convivenza, magari senza pestarsi troppo i piedi: una naturale propensione alla simbiosi⁵³ che potrà godere della meritata collocazione storica solo quando gli esegeti dell'una e dell'altra disciplina usciranno in massa dalle rispettive torri d'avorio e cominceranno anch'essi a interagire. Ciò consentirà ad esempio di affiancare alla valutazione – indubbiamente precipua – di un'opera in termini assoluti e specialistici lo studio della sua vicenda culturale e ricettiva, degna d'interesse anche dopo l'inevitabile evaporazione di certi significati contingenti o del nome stesso di chi l'ha creata⁵⁴.

Sulle aporie della tradizione una delle posizioni più lucide rimane quella di Maria Luisa Meneghetti, la quale nell'ammettere senza eccezioni che la diffusione della letteratura medievale era «affidata ai mezzi dell'oralità in misura almeno equivalente rispetto a quelli della scrittura», osserva che se i primi, «per loro stessa natura, tendono [...] sempre a produrre un tipo di trasmissione meno stabile di quella scritta», gli altri «cooperavano a rendere fluttuante la tradizione delle opere letterarie, dato lo scarso rispetto di cui godeva la loro integrità testuale»⁵⁵. Verrebbe a questo punto da chiedersi quali aspettative riponessero effettivamente gli uomini del passato nell'uno e nell'altro canale. Verosimilmente erano ben consapevoli che mentre affidare dei versi al canto era un modo per farli vivere nel presente, metterli su carta li avrebbe in qualche modo 'sacralizzati', alla stregua dei testi religiosi e giuridici; prospettiva, rispetto all'inalterabilità di una *Lettera* di san Paolo o di un *rescritto* di Giustiniano, esposta tuttavia a compromessi anche più di una *performance* dovendo soggiacere a un processo di *formalizzazione* basato – specie in presenza della notazione – su rifiniture 'editoriali' generalmente estranee alla volontà dell'autore ma non alle congiunture di una *mise en page*. Tutto questo non ci esime ovviamente dall'essere molto grati a chi si è fatto a suo tempo carico di lasciare traccia scritta dei propri o altrui componimenti: a patto di non incorrere nell'equivoco che la materializzazione di un'opera coincidesse per forza con la sua creazione o divulgazione.

⁵³ A soppiantare l'ormai obsoleto concetto di 'divorzio' valga il termine mutuato dalla biologia di cui si è fatto uso in queste pagine a partire dal titolo. La definizione che se ne trova nell'*Enciclopedia Treccani* di «associazione intima» tra «specie diverse, che generalmente comporta fenomeni di coevoluzione» definisce infatti perfettamente il connubio funzionale tra le due espressioni senza che ciò ne pregiudichi l'indipendenza. Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/simbiosi> [consultato il 27 giugno 2024].

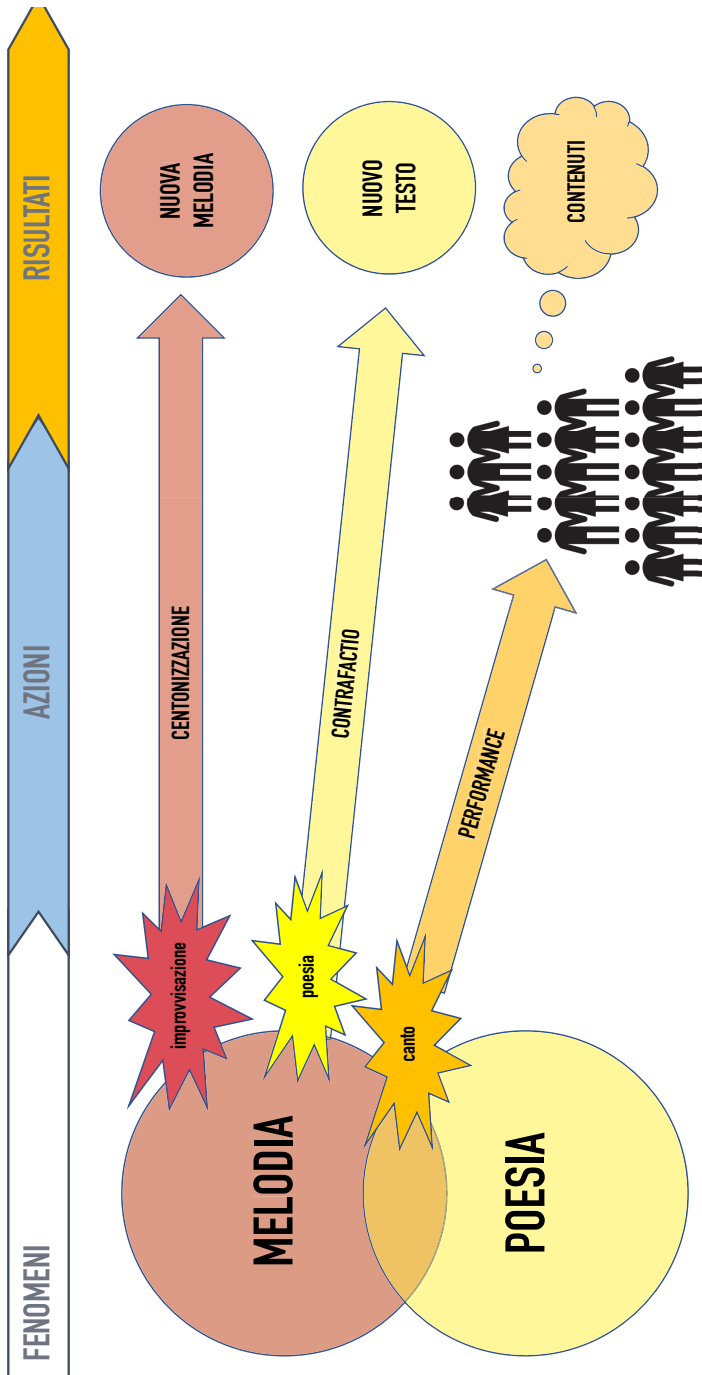
⁵⁴ Se n'è fatto cenno anni fa parlando di adespota nelle fonti musicali e letterarie dell'*ars nova*. Cfr. Zimei (2018 : 280-283).

⁵⁵ Meneghetti (1992 : 25).

Frattanto interessanti novità stanno emergendo dall'analisi comparata dell'intero *corpus* laudistico medievale e rinascimentale condotta nell'ambito del progetto ERC Advanced *The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th centuries)*, in corso di svolgimento con acronimo LAUDARE presso l'Università di Trento e il Gran Sasso Science Institute dell'Aquila. Sebbene, per evidenti ragioni di completezza, la ricerca si stia concentrando sulla quota minoritaria di occorrenze provviste di un'intonazione, sia essa contestualmente notata o evocata in rubrica (i cosiddetti "cantasi come"), detto materiale offre uno spaccato altamente rappresentativo della fortuna goduta in ambito popolare da tutte le maggiori forme della coeva lirica italiana, incluse le canzoni e i sonetti⁵⁶: la loro assimilazione, spesso estesa alle melodie originarie e alle connesse modalità esecutive, gode oltretutto nelle fonti pervenute di una documentazione più schietta, priva di quei filtri intellettuali che hanno finito per cristallizzare tante opere nella loro tradizione 'ufficiale'.

Anche l'alternativa tra i due 'canali' in questo repertorio appare tracciata in modo molto più netto, con la forma scritta impiegata per finalità conservative o rituali (i laudari erano a tutti gli effetti i libri sacri delle confraternite) e quella orale nella quotidiana dimensione pratica e divulgativa storicamente appropriata al rapporto tra testo e musica e alla sua nativa intermedialità. Donde l'importanza di rimettere al centro di questa simbiosi il canto e il suo inderogabile valore funzionale sia sul piano mnemotecnico, sia su quello specificamente attuativo in quanto manifestazione della parola, sia – attraverso la *contrafactio* – come strumento generatore di poesia.

⁵⁶ Riguardo alle prime, i laudari cortonesi trasmettono ad esempio il testo di una canzone in decima rima, *Un piangere amoroso lamentando*, che si eseguiva in tempo di Quaresima ancora nei primi decenni del quindicesimo secolo. Cfr. Zimei (2020b : 178). Quanto ai sonetti, basti considerare *Ave del ciel et del mondo Regina*, testo inaugurale dell'*Ordo festi Assumptionis* di Pietro Edo, letterato e compositore, trasmesso dal quattrocentesco laudario di Santa Maria dei Battuti di Pordenone e introdotto da una rubrica in cui «primo angelus de coelo cantat sequentes versus». Ringrazio Matteo Leonardi per la segnalazione.



Le principali dinamiche dell'oralità nel rapporto tra testo e musica

Riferimenti bibliografici

- Abramov van Rijk 2016 = E. Abramov van Rijk, «"In canto senza suono": Giovanni Boccaccio e la destinazione musicale della sua lirica», *Cultura Neolatina*, 75 (2016), 1-2, pp. 67-88.
- Agamennone 2017 = M. Agamennone (a cura di), *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017.
- Antonelli 1994 = R. Antonelli, «La scuola poetica alla corte di Federico II», in *Federico II e le scienze*, P. Tourbet - A. Paravicini Bagliani (eds.), Palermo, Sellerio, 1994, vol. III, pp. 309-323.
- Bertolucci Pizzorusso 1966 = V. Bertolucci Pizzorusso, «La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», *Studi mediolatini e volgari*, 14 (1966), pp. 9-136.
- Carapezza 1999 = F. Carapezza, «Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana?», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 2 (1999), 2, pp. 321-254.
- Contini 1951 = G. Contini, «Preliminari sulla lingua del Petrarca», *Paragone*, n.s., 2 (1951), 16, pp. 3-26.
- D'Ancona 1884 = A. D'Ancona, «Jacopone da Todi. Il Giullare di Dio del Secolo XIII», in Id., *Studj sulla letteratura italiana de' primi secoli*, Ancona, Gustavo Morelli, 1884, pp. 2-101.
- De Bartholomaeis 1943 = V. De Bartholomaeis, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1943.
- Degl'Innocenti 2016 = L. Degl'Innocenti, «*Al suon di questa cetra*». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016 (*Studi*, 21).
- Del Re 1868 = «I Diurnali di Matteo Spinelli da Giovinazzo (1247-1268)» in *Cronisti e scrittori sincroni Napoletani dalla fondazione della monarchia fino alla venuta di Carlo di Borbone*, G. Del Re (ed.), II, Napoli, Stamperia dell'Iride, 1868, pp. 629-644.
- Denicolai 2008 = L. Denicolai, «L'oralità tecnologica e la sua religione: il caso della televisione e le sue declinazioni», *Turin D@ms Review*, 3 (2008), 20, pp. 1-10.
- Di Santo 2019 = F. Di Santo, «La rima fra testo e melodia nel "De vulgari eloquentia" e la questione del 'divorzio' fra poesia e musica», in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Firenze, 6-9 settembre 2017), F. Castellano - I. Gambacorti - I. Macera - G. Tellini (eds.), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 244-256.
- Fantini 2021 = S. M. Fantini, *Il codice F-Pn6771 (Reina): contenuto, struttura, generi*, tesi di dottorato, Università di Siena, 2021.
- Ferrari Barassi 2010 = E. Ferrari Barassi, «Strutture, simboli grafici e riferimenti organologici nell'evoluzione della scala musicale medievale», in *Philomusica on-line*, 9 (2010), 3 («*Deo è lo scrivano ch'el canto à insegnato*». *Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone*, Atti del convegno internazionale, Collazzone, 7-8 luglio 2006), E. S. Mainoldi - S. Vitale (eds.), pp. 1-95.

- Geremek 1987 = B. Geremek, *L'emarginato*, in *L'uomo medievale*, J. Le Goff (ed.), Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 304-327.
- Gorni 1981 = G. Gorni, «Lippo amico», in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-98.
- Gozzi 2004 = M. Gozzi, «Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco *Non al so amante* intonato da Jacopo da Bologna», *Polifonie*, 4 (2004), 3, pp. 165-195.
- Huizinga 2012 = J. Huizinga, *Autunno del medioevo*, introduzione di E. Garin, Milano, Rizzoli, 2012.
- Jennings 2016 = L. McG. Jennings, *Senza Vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song*, Ashgate, Farnham-Burlington, 2014.
- Lannutti 2001 = M. S. Lannutti, «Iacopone musicista e Garzo doctore. Nuove ipotesi di interpretazione», in *Iacopone da Todi*, Atti del XXXVII Convegno storico internazionale (Todi, 8-11 ottobre 2000), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2001, pp. 337-362.
- Lannutti 2017 = M. S. Lannutti, «Premessa», in Nicolò del Preposito, *Opera Completa*, edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche a cura di A. Calvia, Firenze-Venezia, Edizioni del Galluzzo – Fondazione Ugo e Olga Levi, 2017 (*La Tradizione Musicale*, 18), pp. vii-viii.
- Liuzzi 1935 = F. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, La Libreria dello Stato, 1935, vol. I.
- Marcenaro 2023 = S. Marcenaro, *La società dei poeti: Per una nuova sociologia dei trovatori*, Milano, Mimesis, 2023.
- Memelsdorff 2009 = P. Memelsdorff, «Equivocus», in *L'Ars nova italiana del Trecento*, VII: «Dolci e nuove note», Atti del Quinto convegno internazionale, (Certaldo, 17-18 dicembre 2015), F. Zimei (ed.), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009, pp. 147-186.
- Meneghetti 1992 = M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992 (*Saggi*, 759).
- Overy – Peretz – Zatorre – Lopez – Manjo 2012 = K. Overy - I. Peretz - R. J. Zatorre - L. Lopez - M. Manjo (eds.), *The Neurosciences and Music IV: Learning and Memory*, New York, Wiley Blackwell, 2012 (*Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252).
- Pagnini 1974 = M. Pagnini, *Lingua e Musica: proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, Il Mulino, 1974.
- Persico 2017a = Th. Persico, «“Una vesta ch'altrui fu data”: imitazione metrica e architestualità in una giovanile ballata dantesca. Con un'introduzione su *contrafacta* e *cantasi come*», *Rivista di studi danteschi*, 17 (2017), pp. 317-351.
- Persico 2017b = Th. Persico, «“Contrefact”, “contrafact”, “contrafactum” (secoli XIV-XV): falsificazione, imitazione, parodia», *Elefant & Castle*, 11 (2017), 17, pp. 5-29;
- Pescerelli 1985 = B. Pescerelli, «Le miniature musicali del Ms. B.R. 217 della Biblioteca Nazionale di Firenze», in *L'Ars nova italiana del Trecento*, V, A. Ziino (ed.), Palermo, Enchiridion, 1985, pp. 169-199;
- Pirovano – Grimaldi 2015 = Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di D.

- Pirovano e M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015 (*Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, 1), pp. 638-641.
- Pirrotta 1980 = N. Pirrotta, «I poeti della Scuola siciliana e la musica», *Yearbook of Italian Studies*, 4 (1980), pp. 5-12.
- Pirrotta 1984 = N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- Pirrotta 1989 = N. Pirrotta, «Poesia e musica», *Lecture classensi*, 16 (1989), pp. 1-11.
- Roncaglia 1978 = A. Roncaglia, «Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano», in *L'Ars nova italiana del Trecento*, IV, Atti del Quarto congresso internazionale “La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura” (Siena – Certaldo, 19-22 Luglio 1975), A. Ziino (ed.), Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397.
- Saffioti 1990 = T. Saffioti, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Pavia, Xenia, 1990.
- Sardina 2007 = P. Sardina, *Maletta, Manfredi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007, s.v.
- Scalia 1966 = Salimbene de Adam, *Cronica*, nuova edizione critica a cura di G. Scalia, Bari, Laterza, 1966.
- Schulze 1989 = J. Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1989.
- von Wartburg 1922 = W. von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1922.
- Wilson 2019 = B. Wilson, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- Zazzaretta 1970 = A. Zazzaretta, «Sui Diurnali di Matteo Spinelli. Premessa per un riesame della questione spinelliana», *Archivio storico pugliese*, 23 (1979), pp. 199-214.
- Ziino 2013 = A. Ziino, «Il “divorzio” dopo Roncaglia», in *Aurelio Roncaglia e la filologia romanza*, Atti del convegno internazionale (Roma, 8 Marzo 2012), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2013 (*Atti dei Convegni Lincei*, 273), pp. 85-122.
- Zimei 2009 = F. Zimei, «Riflessi musicali nella novellistica toscana del Trecento (statistiche e osservazioni)», in *L'Ars nova italiana del Trecento*, VII: «Dolci e nuove note», Atti del Quinto convegno internazionale, (Certaldo, 17-18 dicembre 2015), F. Zimei (ed.), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009, pp. 189-208.
- Zimei 2015 = F. Zimei, *I «cantici» del Perdono. Laude e 'soni' nella devozione aquilana a san Pietro Celestino*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015 («*Civitatis aures*». *Musica e contesto urbano*, 1).
- Zimei 2018 = F. Zimei, «“Verso una nuova edizione critica dell'“Ars nova””: in margine all'Opera Completa di Nicolò del Preposto, passando per una raccolta di saggi», *Cultura Neolatina*, 78 (2018), 3-4, pp. 277-302.
- Zimei 2019 = F. Zimei, «Forma vs performance. (Tras)mutazioni della lauda-ballata», *Il Saggiatore musicale*, 26 (2016), 1, pp. 5-22.

- Zimei 2020a = F. Zimei, «*Contrafactio* as a Tool for Making Poetry: Iacopone da Todi and Music», in *Kontrafakturen im Kontext*, Agnese Pavanello (ed.), Basel, Schwabe Verlag, 2020 (*Basler Beiträge zum historischen Musikpraxis*, 40), pp. 121-148.
- Zimei 2020b = F. Zimei, «Il Laudario di Cortona nel suo contesto d'uso», in *Frate Elia, i laici e le associazioni laicali cortonesi*, P. Bruschetti (a cura di), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2020 (*Cortona francescana*, 3), pp. 169.183.
- Zumthor 1990 = P. Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990.