

ANTONIO CALVIA

LA RICEZIONE DI DANTE A FIRENZE
NELLA POLIFONIA PROFANA
DEL SECONDO TRECENTO*

ABSTRACT

Nel presente contributo si prendono in esame le modalità di riuso di materiale dantesco nella polifonia profana del Trecento, focalizzando l'attenzione su alcuni esempi che mostrano come la presenza di Dante nel repertorio arsnovistico fiorentino sia mediata non solo dall'opera di Francesco Petrarca ma anche dalla figura di Giovanni Boccaccio. Rispetto al più comune quadro delineato fino a oggi, in cui la memoria dantesca è quasi obliterata dalla presenza di Petrarca, si mostra come Boccaccio *rimatore* funga da mediatore nella lettura dantesca riscontrabile nei testi intonati dai polifonisti attivi nella Firenze del Trecento.

PAROLE CHIAVE Dante, Boccaccio, Petrarca, Francesco degli Organi (Landini), Nicolò del Preposto, Paolo da Firenze

SUMMARY

This article examines ways in which Dante's vernacular poetry was adapted and reused in texts of fourteenth-century secular polyphony, highlighting the important but hitherto overlooked role of Boccaccio, alongside Petrarch, as a mediator of Dantean material. While previous scholars have argued that Dante's influence was all but obliterated by the figure of Petrarch, this article instead claims that Boccaccio-*rimatore* acted as an important mediator of Dantean material in texts set to music by composers in Florence in the fourteenth century.

KEYWORDS Dante, Boccaccio, Petrarch, Francesco degli Organi (Landini), Nicolò del Preposto, Paolo da Firenze



Introduzione

La presenza di Dante nella musica profana del XIV secolo si può misurare attraverso l'analisi dei prestiti riscontrabili nei testi poetici intonati dai compositori della seconda metà del secolo, in cui è spesso difficile distinguere tra prelievi consapevoli, passati o meno attraverso il filtro del *Canzoniere* di Petrarca, ed echi interdiscorsivi. Gli studi, anche recenti, si sono concentrati sulla presenza di tessere dantesche di entità varia¹ nella produzione trecentesca intonata,² mettendo in risalto la possibile rifunzionalizzazione di alcuni prelievi danteschi,³ prevalentemente tratti dalla *Commedia*,⁴ che possono prevedere fenomeni di attualizzazione delle parole di Dante alla luce della poesia petrarchesca,⁵ venendo a costituire una sorta di 'doppia eco'.⁶

Nel presente contributo si prendono in esame le modalità di riuso del materiale dantesco nella polifonia profana del Trecento, focalizzando l'attenzione su alcuni esempi che mostrano come la presenza di Dante nel repertorio

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

1. La varietà delle tipologie di recupero da Dante si può apprezzare, a colpo d'occhio, mutuando la suddivisione adottata da Trovato per i 'dantismi' del *Canzoniere* petrarchesco, distinti in 'parole isolate', 'sintagmi minimi o emistichi', 'sequenze semplici (versali)', 'sequenze complesse (trans-versali)' e 'sistemi di rime'; cfr. TROVATO, *Dante in Petrarca, passim*.
2. Fondamentali, innanzitutto, due contributi di Guido Capovilla: CAPOVILLA, *Ascendenze*; ID., *Dante, Cino e Petrarca*. Sulla fortuna del Dante non solo comico nella poesia intonata trecentesca, si vedano ora: BRANCATO, *La fortuna del Dante lirico*; CALVIA – CHECCHI, *Appunti*; EPIFANI, *L'Inferno di Dante*; ID., *Osservazioni*; LANNUTTI, *Nel cielo di Venere*.
3. In CALVIA – CHECCHI, *Appunti*, pp. 220-235, si discute il caso del madrigale intonato da Paolo da Firenze, *Godi, Firenze, poi che-ssè sì grande*, scritto per la vittoria di Firenze contro Pisa del 1406. Accostato ad altri due esempi di intertestualità dantesca tratti dalla polifonia fiorentina del Trecento (Francesco Landini, *Amor in huom gentil è una luce*; Andrea de' Servi ossia da Firenze, *Voi, non voi lor possegono danari*), il madrigale celebrativo di Paolo mostra una chiara ed esibita amplificazione musicale del prelievo dantesco esordiale, rifunzionalizzato per l'occasione.
4. Particolarmente suggestiva e abilmente argomentata è l'idea di Epifani che i canti della quinta bolgia dell'*Inferno* abbiano costituito un punto di riferimento fondamentale per le origini del genere della caccia; cfr. EPIFANI, *L'Inferno di Dante, passim*.
5. In LANNUTTI, *Nel cielo di Venere, passim* si mostra come in alcuni madrigali intonati da compositori attivi a Firenze nel corso della seconda metà del Trecento (Donato da Firenze, Nicolò del Preposto e il più giovane Paolo da Firenze, nato verso il 1355), l'immagine della *navicella* in balia delle onde – per cui si vedano RVF 206, 230, 272 e 80 – possa essere interpretata alla luce del rapporto conflittuale tra Firenze e il papato avignonese tra gli ultimi anni della cattività e i primi dello Scisma. I due madrigali anonimi citati da Lannutti, *Corse per l'onde* e *Fra duri scogli* – se intonati da Paolo contestualmente all'epoca della stesura dei testi – sarebbero in tal caso da considerare opere giovanili dell'abate benedettino, probabilmente entrato alla Badia Fiorentina a partire dagli anni Ottanta del Trecento, dove strinse i primi contatti con Angelo Acciaiuoli. Cfr. NÁDAS, *New Biographical Documentation* e MARCHI – NÁDAS, *Paolo da Firenze*.
6. BRANCATO, *La fortuna del Dante lirico*, p. 276; PASQUINI, *Le botteghe della poesia*, p. 337.

arsnovistico fiorentino sia mediata attraverso l'opera di Boccaccio (§1) e di Petrarca (§2).

§ 1.

Il XXX canto del Purgatorio, ambientato nel giardino dell'Eden, è notoriamente ricchissimo di riferimenti musicali, funzionali alla presentazione della nuova guida di Dante, Beatrice.⁷

Purg. XXX, 10-39

E un di loro, quasi del ciel messo, « Veni, sponza, de Libano » cantando gridò tre volte, e tutti li altri appresso.	12
Quali i beati al novissimo bando surgeran presti ognun di sua caverna, la revestita voce alleluando,	15
cotali in su la divina basterna si levar' cento, ad vocem tanti senis, ministri e messenger' di vita eterna.	18
Tutti dicean: « Benedictus qui venis! », e, fior' gittando e di sopra e dintorno, «Manibus, o!, date lilia plenis!».	21
Io vidi già nel cominciar del giorno la parte oriental tutta rosata e l'altro ciel di bel sereno addorno,	24
e la faccia del sol nascere ombrata sì che, per temperanza di vapori, l'occhio la sostenea lunga fiata:	27
così, dentro una nuvola di fiori che dale mani angeliche saliva e ricadeva in giù, dentro e di fori,	30
sovra candido vel cinta d'uliva donna m'apparve sotto verde manto vestita di color di fiamma viva.	33
E lo spirito mio, che già cotanto tempo era stato ch'a la sua presenza non era di stupor, tremando, infranto,	36
senza degli occhi aver più conoscenza, per occulta virtù che da lei mosse d'antico amor sentì la gran potenza. ⁸	39

7. Vi sentiamo cantare *alleluia* all'interno di una similitudine che accosta la reazione festante della moltitudine di beati (che accoglie, anticipandola, la comparsa di Beatrice) alla reazione provocata, nei risorti, dal *novissimo bando*, ossia dal suono delle trombe del giudizio universale.
8. Si cita da DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, ed. Inglese.

All'interno di questo gioioso fermento sonoro, Beatrice compare agli occhi di Dante, che la vede apparire all'alba («Io vidi già nel cominciar del giorno», v. 22, e poco più avanti «donna m'apparve», v. 32) dentro una nuvola di fiori (v. 28). La figura, ancora non riconosciuta, è vestita di rosso, ha un manto verde, ed è cinta d'ulivo sopra un candido velo. Scomparso nel nulla Virgilio, la figura venuta dal cielo si rivolge direttamente a Dante, chiamandolo per nome («Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non pianger ancora», vv. 55-56). A quel punto Dante, al suono del suo nome, si volta e vede la donna, il cui viso è coperto dal velo, drizzare gli occhi verso di lui.

Purg. XXX 58-84

Quasi ammiraglio che in poppa e 'n prora viene a veder la gente che ministra per li altri legni, e a ben far la 'ncòra –	60
in su la sponda del carro sinistra, quando mi volsi al suon del nome mio che di necessità qui si registra,	63
vidi la donna, che pria m'apparìo velata sotto l'angelica festa, drizzar li occhi ver' me di qua dal rio,	66
tutto che 'l vel che le scendea di testa, cerchiato dale fronde di Minerva, non la lasciasse parer manifesta.	69
Regalmente nell'atto ancor proterva continüò come colui che dice e il più caldo parlar dietro riserva:	72
«Guardaci ben: ben son, ben son Beatrice! Come degnasti d'accedere al monte? Non sapei tu che qui è l'uom felice?».	75
Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; ma, veggendomi in esso, i trassi all'erba, tanta vergogna mi gravò la fronte.	78
Così la madre al figlio par superba com'ella parve a me, perché d'amaro sente il sapor dela pietade acerba.	81
Ella si tacque; e li angeli cantaro di subito: «In te, Domine, speravi...», ma oltre «pedes meos» non passaro.	84

[PETROCCHI:
di subito 'In te, Domine, speravi';
ma oltre 'pedes meos' non passaro.]

Il velo bianco cinto da una ghirlanda d'ulivo, calato sul volto di Beatrice, impedisce a Dante di vederla chiaramente in faccia e di riconoscerla, sebbene il suo *spirito* «d'antico amor senti la gran potenza». L'avvicinarsi di Beatrice e Virgilio nell'Eden è un luogo fondamentale della *Commedia*, pregno di allusioni allegoriche e incorniciato dal canto degli angeli, che prima rispondono al *Veni, sponsa, de Libano* con *Benedictus qui venit* (*venis* in Dante), poi, non appena Beatrice tace, attaccano il salmo 30, *In te, Domine, speravi*, fermandosi

al nono versetto.⁹ L'intonazione del salmo, significativamente dotata di un'estensione temporale, ha un effetto sconvolgente su Dante personaggio, pari a quello dello sciogliersi delle nevi. L'intensità musicale dell'intero passaggio è altissima: così come il paradiso è, per eccellenza, il luogo in cui si canta l'alleluia («tal si partì da cantare alleluia» di *Inf.* XII 88), così gli angeli sono «quei che notan sempre / dietro ale note deli eterni giri». Al suono delle «dolci tempre» proveniente dagli angeli, il gelo ristretto intorno al cuore di Dante si fa «acqua» (lacrime) e «spirito» (sospiri).

Non stupisce che il sintagma *candido velo*, privo di attestazioni anteriori alla *Commedia*,¹⁰ venga ripreso, nel terzo decennio del Trecento, nel *Filostrato* di Boccaccio,¹¹ dove è usato per descrivere Criseida la prima volta che gli occhi di Troilo si posano su di lei. Come nella *Commedia* il *candido vel* è il primo elemento della descrizione di Beatrice, che Dante intravede «velata sotto l'angelica festa», così nel *Filostrato* – dove, in tutt'altra «solenne festa», gli occhi di Troilo «or questa donna or quella rimirando» giungono per caso su una sconosciuta vedova – il *candido velo* è il primo elemento dell'abito di Criseida a essere citato.

Filostrato, I, 26

Così adunque andandosi gabbando
or d'uno or d'altro Troiolo, e sovente
or questa donna or quella rimirando,
per caso avvenne che in fra la gente
l'occhio suo vago giunse penetrando
colà dov'era Criseida piacente,
sotto candido velo in bruna vesta
tra l'altre donne in sì solenne festa.

5

Si tratta di un passo particolarmente memorabile del *Filostrato*, ed è lo stesso Boccaccio a renderlo tale, recuperandone il v. 7 in maniera esatta, a poche ottave di distanza, nel punto in cui Troilo riprende le parole che lo stesso narratore ha già usato per presentare la figura della giovane vedova Criseida: «sotto candido velo in bruna vesta».

Filostrato I, 38-40

Ed oltre a questo, assai più altre cose,
qual da scoprire e qual da provocare
a sé la donna, con seco propose,
e quindi lieto si diede a cantare,

9. L'ed. Inglese, diversamente da DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, ed. Petrocchi, *ad locum*, inserisce i puntini di sospensione alla fine della citazione del primo versetto del salmo (cfr. v. 83). Lo stesso principio è adottato in altri luoghi simili; cfr. *Purg.* XXXIII, 1 («Deus, venerunt, gentes...»); *Purg.* XXXI 98 («Asperges me...»); *Purg.* V 24 («Miserere...»).
10. Il dato è ricavabile attraverso una ricerca sulle banche dati dell'OVI (<http://www.oivi.cnr.it>).
11. Si cita da BOCCACCIO, *Filostrato*. La datazione (tra il 1335 e 1339 ca.) è dibattuta; cfr. BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio*, pp. 7-79; SURDICH, *Boccaccio, passim*. Si veda ora PICCINI, *I poemi in ottava*, p. 50 e i relativi rimandi.

bene sperando, e tutto si dispose
di voler sola Criseida amare,
nulla pregiando ogni altra che veduta
ne gli venisse, o fosse mai piaciuta.

E verso Amore tal fiata dicea
con pietoso parlar: – Signor, omai
l'anima è tua che mia esser solea;
il che mi piace, però che tu m'hai,
non so s'io dica a donna ovvero a dea,
a servir dato, ché non fu giammai,
sotto candido velo in bruna vesta,
si bella donna come mi par questa.

Tu stai negli occhi suoi, signor verace,
sì come in loco degno a tua virtute;
per che, se 'l mio servir punto ti piace,
da quei ti priego impetri la salute
dell'anima, la qual prostrata giace
sotto i tuoi piè, sì la ferir lacute
saette che allora le gittasti,
che di costei 'l bel viso mi mostrasti.

Il primo emistichio del verso di Boccaccio ricalca esattamente il precedente dantesco, con la sostituzione di *sovra* con *sotto*, e l'intero verso segue l'andamento del modello. La fortuna musicale del *Filostrato* nel repertorio polifonico trecentesco¹² aggiunge ulteriori tasselli al percorso di questa tessera dantesca. A distanza di circa due decenni, la descrizione di Criseida è infatti ripresa in un madrigale di Nicolò del Preposto da Perugia, attivo a Firenze tra il 1355 e il 1375 ca., in cui è chiaro che il *candido velo* dantesco ricorre attraverso la mediazione del *Filostrato*.

Nicolò del Preposto, madrigale XXX

Vidi, com' [a] Amor piacque di mostrarmi,
venir da lungi la virtù celesta
sott' un candido velo in bruna vesta.

O quanta sua honestà donna dicea,
vaga, negli ochi che miravan lei,
ma pur chi fosse non scorgeano e' miei.

In tanto riguardai che 'l ver mostrommi
ch'ell' era quella che, in bianco, legommi.¹³

Facendo leva proprio sul terzo verso del madrigale, Nicolò allaccia direttamente *Vidi, com' [a] Amor piacque di mostrarmi* a un altro suo madrigale, *It'*

12. Sulla ricezione musicale trecentesca del *Filostrato* di Boccaccio, cfr. CALVIA, *The Musical Reception*.

13. Si cita da NICOLÒ DEL PREPOSTO, *Opera Completa*, pp. 86-87.

a veder, ciascun, per meraviglia, componendo un vero e proprio dittico ricco di rimandi musicali.¹⁴ La modalità grafica adottata per evidenziare il nome di una (non meglio precisabile) Itta¹⁵ in *It' a veder, ciascun, per meraviglia* si ritrova nel madrigale adespoto *Ita se n'era a star nel Paradiso* nell'intonazione di Lorenzo da Firenze.¹⁶ Epifani ha recentemente evidenziato alcuni rimandi danteschi (da *Purg.* XXVIII 37-51) presenti in quest'ultimo madrigale,¹⁷ a cui si può aggiungere un ulteriore ipotesto, che mi pare si possa ricavare da Cavalcanti.¹⁸

Madrigale *Ita se n'era a star nel paradiso*, intonato da Lorenzo e Vincenzo

Ita se n'era a star nel paradiso,
 COGLIENDO FIOR, PROSERPINA CANTAVA,
quando per l'amor suo Pluto **cercava**.
 Così m'aparve, ond' io m' innamorava,
LA DONNA ch'adoprò le mani e 'l **viso**
 per far ch'ì mai da lei fosse **diviso**.

Benché meglio di me fece Plutone,
 che la rapì; ma i' stetti in prigione.

Ciò mostra una possibile ulteriore stratificazione di tessere volontariamente o 'interdiscorsivamente'¹⁹ entrate nel repertorio arsnovistico.

Nel primo esempio abbiamo visto come le parole di Dante siano entrate nel repertorio arsnovistico per il tramite dell'opera boccacciana. Il secondo che prenderò in esame è invece un caso di citazione diretta in un madrigale di Giovanni Boccaccio intonato da Nicolò del Preposto. Vediamo innanzitutto il contesto del modello dantesco. Il secondo canto dedicato al cielo di Saturno, il XXII del *Paradiso*, si apre con Dante che, *oppresso di stupore* per aver udito

14. Sul rapporto tra i due madrigali cfr. CALVIA, *The Musical Reception*, pp. 163-168, e CALVIA, *Un dittico visionario, passim*. Sulle donne vestite di nero nella lirica del Trecento, cfr. CALVIA, *Un dittico*, pp. 1035-1037. Ai rimandi ivi citati, si aggiungano le due donne, una senza *sobrecot de bruneta* ('sopravveste di panno nero') e l'altra con ben due, in Peire Cardenal, *Las amairitz, qui encolpar las vol*, vv. 7-8: «l'otra non a sobrecot de bruneta, / l'otra n'a dos e fai lo autressi»; cfr. VATTERONI, *Il trovatore Peire Cardenal*, vol. I, pp. 454-455 e il glossario, vol. II, pp. 950 e 1033. La *bruneta* del virelai *Tant yolis et gay sans melenconie* (v. 7), recentemente portato alla luce, sarà invece più che una giovane vedova una donna dai capelli neri; cfr. CALVIA – SAVIOTTI, *The San Fedele-Belgioioso Codex*, p. 114.
15. Qualche ipotesi è avanzata in CALVIA, *Un dittico visionario*, p. 1033.
16. Cfr. CALVIA, *Un dittico visionario*, pp. 1032-1033; cfr. ora anche ABRAMOV-VAN RIJK, *Hidden names*, p. 32.
17. Cfr. EPIFANI, *Osservazioni*, p. 118.
18. In grassetto i nessi con Cavalcanti, *Era in penser d'amor quand'ì trovai*: «**Era** in penser d'amor **quand'ì trovai** / Due foresette nove. / L'una **cantava**: 'E' piove / gioco d'amore in noi.' [...] '**Donna m'apparve**, accordellata istretta' [...] Disse: '**La donna che** nel cor ti pose / co la forza d'amor tutto 'l su' **viso**, / dentro per li occhi ti mirò si **fiso**»; in maiuscolo i prelievi danteschi, per i quali si rimanda a EPIFANI, *Osservazioni*, p. 118.
19. Ricavo l'avverbio dalla nota categoria di 'interdiscorsività' di Segre, per cui cfr. SEGRE, *Interstuale – interdiscorsivo*, p. 582; sull'applicazione della categoria all'analisi del repertorio musicale e poetico-musicale, cfr. ALBERNI *et al.*, *Preface*, pp. VII-XIII.

alla fine del canto precedente *un grido di sì alto suono* proveniente dagli spiriti («fiammelle») accorsi attorno a Pier Damiani (*Par. XXI 136-142*), si volge a Beatrice, sua guida, che lo rassicura.

Par. XXI, 136-142

A questa voce vid'io più fiammelle di grado in grado scendere e girarsi, e ogne giro le faceva più belle;	138
dintorno a questa vennero a fermàrsi, e féro un grido di sì alto suono che non potrebbe qui assomigliarsi:	141
né io lo 'ntesi, sì mi vinse il tuono.	

Par. XXII, 1-18

Oppresso di stupore, ala mia guida mi volsi, come parvol che ricorre sempre colà dove più si confida;	3
e quella, come madre che soccorre sùbito al figlio palido e anelo con la sua voce, che 'l suol ben disporre,	6
mi disse: «Non sai tu che tu sè in cielo? e non sai tu che 'l cielo è tutto santo, e ciò che ci si fa vien da buon zelo?»	9
Come t'avrebbe trasmutato il canto, e io ridendo, mo pensar lo puoi poscia che 'l grido t'ha mosso cotanto:	12
nel qual, se 'nteso avessi i preghi suoi, già ti sarebbe nota la vendetta che tu vedrai innanzi che tu muoi	15
La spada di qua sù non taglia in fretta né tardo , mai ch'al parer di colui che disiando o temendo l' aspetta .»	18

Il tuono che ha sopraffatto Dante – incapace di comprendere per via dei limiti intrinseci delle sue facoltà, come succede spesso quando le capacità cognitive di Dante personaggio sono in scacco («né io lo 'ntesi, sì mi vinse il tuono»)²⁰ – è immagine sonora dell'invocazione della punizione divina (*vendetta*), rappresentata come un *grido* di potenza sconvolgente, non assimilabile ad alcunché di udibile in terra («che non potrebbe qui assomigliarsi»). La giustizia divina (cioè la *spada di qua sù*), spiega Beatrice, non arriva né troppo in fretta né troppo tardi (ma al momento giusto), se non nell'opinione di chi la aspetta: se chi la attende la desidera, allora arriva tardi;

20. Cfr. LEDDA, *La guerra della lingua*, p. 177: «Mentre dalla parte del poeta si hanno principalmente impossibilità di dire o di scrivere, talvolta motivate da (o comunque collegate a) cedimenti/impossibilità memoriali, immaginativi, intellettuali, dalla parte del personaggio si hanno pure cedimenti linguistici, memoriali, intellettuali, immaginativi, ma i più importanti sono quelli sensoriali, cioè uditivi e visivi».

se chi la attende la teme, allora arriva in fretta.²¹

Il madrigale *O giustizia regin', al mondo freno* di Giovanni Boccaccio intonato da Nicolò del Preposto cita il passo dantesco attraverso la ripresa della rima *fretta : aspetta*,²² esposta in un luogo strategico e liminare del madrigale, il ritornello.

Giovanni Boccaccio, *O giustizia regin', al mondo freno*

O Giustizia regin', al mondo freno,
mossa d'alta virtù dal sommo cielo,
or fredda et pigra stai coverta a velo.

Rompe quest'aire et mostr' a tutt' el corso
et scendi con tuo' forçe e con l'ardire
che tal virtù non manchi al buon disire.

5

Fenda l'usata **spada**, et **non** con **fretta**,
chè' colpi non fien **tardi** a chi gli **aspetta**.

Si tratta di un'invocazione alla punizione divina: 'O Giustizia regina, che controlli il mondo, mossa dall'alta virtù, ora stai nascosta, pigra e disinteressata. Rompi questa nebbia (entro cui sei coperta), mostra a tutti la via e scendi con le tue forze e con l'ardire che quell'alta virtù non venga meno a chi desidera il bene (*al buon disire*, a chi è virtuoso nei propri desideri). Che la spada colpisca e non con fretta, perché i colpi non saranno percepiti come tardi da chi li attende (sottinteso con timore)'. Ossia: non è necessario invocare che la vendetta arrivi in fretta, perché, come rivela Beatrice a Dante, la giustizia colpisce comunque sempre troppo in fretta nella percezione di chi la aspetta temendola. Il senso letterale del madrigale è chiaro ed è ancora più chiaro alla luce dell'intertestualità rispetto al passo della *Commedia* citato. Rimane invece oscuro il significato allusivo del testo, probabilmente riferito a un evento o a un personaggio determinato.

Interessante è anche il verso «or fredda e pigra stai coverta a velo». La giustizia è detta «nuda e fredda» nel sonetto di Dante *Se vedi li occhi miei di pianger vaghi*, in cui si fa ricorso ancora all'immagine del velamento.

Dante, Sonetto 45

Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà che 'l cor mi strugge,
per lei ti priego che da te non fugge,
Signor, che tu di tal piacere i svaghi,

4

21. Così chiosa *L'Ottimo*: «Or dice il testo, che la spada della giustizia di Dio non taglia in fretta al piacere [*piacer* è lezione alternativa a *parer*; cfr. DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, ed. Inglese, pp. 181-182] di colui che il disia, però ch'è offeso; nè taglia tardi alla tema di colui che ha offeso, e aspetta d'essere punito con paura». Il testo dell'*Ottimo* si cita dal Dartmouth Dante Project, <https://dante.dartmouth.edu/> (ultimo accesso 7 ottobre 2023).
22. L'attribuzione, presente nel ms. nel manoscritto Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081, è accettata da Loporatti; cfr. BOCCACCIO, *Rime*, ed. Loporatti, p. 336. Branca inseriva il madrigale tra le rime dubbie (cfr. BOCCACCIO, *Le Rime*, ed. Branca). Sulle rubriche del manoscritto parmense, cfr. CHECCHI, *I versi della musica*, pp. 25-27.

con la tua dritta man cioè che paghi
 chi la **giustizia** uccide e poi rifugge
 al gran tiranno, del cui toscò sugge
 ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi, 8
 e messo ha di paura tanto gelo
 nel cuor de' tuo' fedel che ciascun tace.
 Ma tu, fuoco d'amor, lume del cielo, 11
questa virtù che nuda e fredda giace
 levala su **vestita del tuo velo**,
 ché senza lei non è in terra pace.²³ 14

L'idea che il madrigale *O giustitia regin', al mondo freno* intonato da Nicolò del Preposto su testo di Giovanni Boccaccio sia un testo di contenuto politico è rafforzata dal parallelo dantesco appena visto, in cui la giustizia è detta «nuda e fredda». Il sonetto di Dante è considerato l'unica sua rima di tematica scopertamente politica,²⁴ riferita a un episodio o a personaggi storicamente determinati, sebbene la tradizionale identificazione di tali personaggi con Clemente V e Filippo il Bello non sia considerata pacifica.

Mi pare possibile che Boccaccio, alludendo a Dante, intenda scrivere un madrigale di contenuto politico e allusivo, in cui si prende di mira un personaggio o ci si riferisce a un evento ben determinato. Per farlo, si serve del genere del madrigale e non di un genere qualsiasi. Potremmo dire che *O giustitia regin', al mondo freno* sia in effetti uno dei più antichi madrigali fiorentini di contenuto politico, sebbene l'allusione non sia a noi ancora chiara. L'intonazione a due voci di Nicolò del Preposto, maestro del genere del madrigale, asseconda l'importanza del testo con una forma *durchkomponiert*, senza ripetizioni musicali, che nella sua produzione si distingue per essere abbinata a due madrigali di contenuto allusivo, *Virtù loco non ci à* e *La fiera testa*, su testi rispettivamente scritti da Niccolò Soldanieri e forse (stando alla testimonianza dello stesso manoscritto Parmense 1081 già citato²⁵ e ad altri elementi interni riscontrati da Maria Sofia Lannutti) da Francesco Petrarca.²⁶ *O giustitia regin', al mondo freno* è dunque un madrigale con caratteristiche del tutto inusuali rispetto alla solita forma, in cui Nicolò abbandona la simultaneità tra le voci nella declamazione sillabica del testo e sperimenta nuove soluzioni formali che evidenzino l'eccezionalità del testo intonato. Potrebbe trattarsi di uno dei madrigali più antichi composti da Nicolò, per la presenza di numerosissimi parallelismi diretti di consonanze perfette e per l'uso della *divisio duodenaria* nel ritornello, con *pontelli* regolari e *semibrevis caudata* per indicare la *via artis*, un tipo di *divisio* che non compare altrove nell'opera di Nicolò. Sarei propenso dunque a considerarlo più vicino agli anni Cinquanta che agli anni Settanta del Trecento, i due estremi dell'attività di Nicolò allo stato degli studi

23. Sull'interpretazione politica del sonetto, cfr. GIUNTA, *Codici*, pp. 25-43.

24. Cfr. il commento di Giunta in DANTE ALIGHIERI, *Rime, ad locum*.

25. Cfr. *supra*, nota 22.

26. Cfr. LANNUTTI, *Polifonie verbali, passim*.

ipotizzabili.²⁷ La presenza di Dante e il tema della giustizia potrebbero inoltre avvicinare il madrigale all'epoca di composizione del *Trattatello in laude di Dante*, e l'intonazione di Nicolò, in assenza di indicatori contrari reputabile prossima alla stesura del testo poetico, potrebbe dunque appartenere agli stessi anni.

§ 2.

Veniamo ora ad alcuni esempi che mostrano come a fare da tramite tra Dante e la polifonia arsnovistica sia più spesso Petrarca.²⁸

Il *candido velo* torna, probabilmente a qualche decennio di distanza da Nicolò, in due ballate intonate rispettivamente da Andrea da Firenze e Paolo da Firenze, protagonisti dell'ultima stagione della polifonia fiorentina trecentesca e attivi a partire dagli anni Ottanta in influenti istituzioni religiose (l'ordine dei Servi di Maria in Santissima Annunziata per Andrea e i benedettini della Badia Fiorentina per Paolo), dove instaurarono legami con personaggi di spicco.²⁹

Data la sua frammentarietà, poco si può dire della ballata intonata da Andrea, se non che la posizione esordiale del nesso *candido vel* ne evidenzia e amplifica immediatamente l'importanza.

Sotto candido vel dolce risguardo ballata frammentaria intonata da Andrea da Firenze

Sotto candido vel dolce risguardo
m'accese sì la mente
che fatto m'ha a-mme uscir di mente.

I' ardo acceso d'amorosa fiamma
creata da un dolci, umile sguardo.³⁰
[...]

5

Diverso è il caso della ballata di Paolo, che si inserisce nel più ampio quadro dei numerosi intertesti danteschi individuati nella sua opera in parte già da Capovilla.³¹ Sembra essere sfuggito, tuttavia, all'acribia di Capovilla il re-

27. Cfr. NICOLÒ DEL PREPOSTO, *Opera Completa*, pp. XI-XVII.

28. LANNUTTI, *Nel cielo*, p. 202: «la poesia di Petrarca che interpreta Dante, ovvero di Dante interpretato da Petrarca, costituisce il più importante retroterra dei madrigali e delle ballate dell'Ars Nova italiana».

29. Su Angelo Acciaiuoli e Paolo, cfr. NÁDAS, *New Biographical*, *passim* e ora la voce dell'MGG recentemente aggiornata, MARCHI – NÁDAS, *Paolo da Firenze*. Su Andrea, cfr. FISCHER – D'AGOSTINO, *Andreas de Florentia*.

30. I tesi intonati da Andrea e Paolo si citano dalle edizioni allestite per il database del progetto ArsNova rispettivamente da Luca Gatti e Maria Sofia Lannutti (www.europeanarsnova.it).

31. Da CAPOVILLA, *Ascendenze culte*, si possono ricavare ben quattordici *loci* relativi alle opere allora attribuibili a Paolo da Firenze; cfr. CALVIA – CHECCHI, *Appunti*, p. 216.

cupero dantesco presente nella ballata *In quella parte che si lieva 'l giorno* (da Paolo intonata a tre voci), che mostra come il paradiso terrestre abbia colpito particolarmente l'attenzione di Paolo o di chi gli fornì alcuni dei testi perché li intonasse.

Ballata *In quella parte che si lieva 'l giorno*, intonata da Paolo da Firenze

In quella parte che si lieva 'l giorno
donçell' apparve a-mme col vis' addorno.

Et stava **in un giardin in un bel monte**,
dove posato s'er' un mie falcone,
et se spechiava in una chiara fonte. 5
Stando tra belli fior d'ogni ragione,
quasi una dea pareva tra lle persone
che, ammirando lei, stavano intorno.

La scena mostra qualche eco della situazione descritta da Dante nel XXX canto del *Purgatorio*: innanzitutto l'accostamento tra il levare del sole e l'apparizione della donna, poi l'ambientazione in un giardino in cima a un monte (che rimanda implicitamente al giardino dell'Eden), infine la presenza dei fiori. A questi generici rimandi, va aggiunta la ripresa della modalità di testimoniare la visione: «donna m'apparve»³² di *Purg. XXX*, qui «donçell' apparve a-mme». Il rimando è però coniugato a un altro *topos* – l'apparizione di una donna al cacciatore, condotto da un animale da caccia nel luogo dell'improvviso incontro – da cui risulta chiaro come l'eterogeneità dei materiali possa provocare una certa stilizzazione del dettato, dagli esiti a tratti dissonanti, che potrebbe far pensare più a una centonizzazione di motivi convenzionali che a un recupero volontario e di matrice ideologica.

È però alla luce del clima culturale fortemente intriso di 'dantismi' in cui operava Paolo (si pensi alla rifunzionalizzazione messa in opera nel madrigale *Godi, Firenze*),³³ che va letta, credo, non soltanto *In quella parte che si lieva 'l giorno* ma anche *Chi vuol veder l'angelica belleça*, una ballata imperniata sul tema della visione, in cui si riscontra un uso reiterato di verbi relativi alla vista: *veder, miri, vedrà, mostra, mostra, mostra, mostraci, mirate*.

Chi vuol veder l'angelica belleça, ballata intonata da Paolo da Firenze

Chi vuol **veder** l'angelica belleça
miri sott' un bel **velo**
et **vedrà** più che non ci **mostra** 'l cielo.

32. «Donna m'apparve» è anche in Cavalcanti, *Era in penser d'amor quand' i' trovai*, v. 32; cfr. *Poeti del Duecento*, ed. Contini, vol. II, p. 533. Cfr. anche *Vita Nova*, 1, 12 [III, 1]: «avenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo», che contrasta con *Vita Nova*, 1, 4 [II, 3]: «Apparve vestita di nobilissimo colore umile e onesto sanguigno, cinta e ornata alla guisa che alla sua giovanissima etade si convenia»; si cita da DANTE ALIGHIERI, *Rime*.

33. CALVIA – CHECCHI, *Appunti*, pp. 220-235.

Se 'l ciel ci **mostra** el sol e lle suo stelle,
 quest' angelica dea 5
 ci **mostra** 'l suo lucente et gentil **viso**;
mostraci le suo luci sancte et belle,
 et quando men lucea,
 avançò di belleçe el paradiso.
 Per Dio, **mirate** el suo **sacrato riso** 10
sotto candido velo,
 che d'ora in ora ne fa invidi' al cielo!

La bocca nascosta dal velo, il «sacrato riso» della ballata di Paolo, è infatti un elemento portante della descrizione di Beatrice nel giardino dell'Eden, la «seconda bellezza» disvelata, dopo quella degli occhi:

Purg. XXX, 136-138

«Per grazia fa noi grazia che disvele
 a lui la bocca tua, sì che discerna
la seconda bellezza che tu cele».

Così le tre virtù teleogali, «danzando al loro angelico caribo», si rivolgono a Beatrice. Poco più avanti, all'attacco del canto successivo, la bocca di Beatrice è detta «santo riso».

Purg. XXXII, 1-8

Tan'èran li occhi miei fissi e attenti
 a disbramarsi la decenne sete,
 che li altri sensi m'èran tutti spenti – 3
 ed essi quinci e quindi avien parete
 di non-caler: così lo **santo riso**
 a sé tra'li con l'antica rete! –, 6
 quando per forza mi fu vòlto il **viso**
 ver' la sinistra mia da quelle dee,
 perch'io udi da lor un «Troppo fiso!»; 9

Il «sacrato riso» della ballata di Paolo corrisponde al «santo riso» di Beatrice, anch'esso in rima con *viso*. Siamo ancora in ambiente fiorentino, ma mentre il modello del madrigale di Nicolò del Preposto sembra essere certamente Boccaccio, la ballata intonata da Paolo ha analogie stringenti con un altro testo forse coevo o di poco precedente, da cui parrebbe dipenda: la ballata *Chi vuol veder quanto poté mai il cielo* di Cino Rinuccini.³⁴

Cino Rinuccini

Chi vuol veder quanto poté mai il **cielo**
miri costei **sotto il candido velo**

e vedrà sì vezzosa leggiadria
 con gentilezza ed adorna biltate

34. Si cita da CINO RINUCCINI, *Rime*. Il riscontro è già in CAPOVILLA, *Ascendenze culte*, p. 469.

che dirà: «non fu mai, né è, né fia
tal miracol, quale è in questa etate».
Adunque, Amor, che sai mia fedeltate,
ferisci lei col tuo dorato telo.

La ripresa della ballata di Paolo è un calco che condensa, in due soli versi, ripresa e attacco del primo piede della ballata di Cino Rinuccini, un personaggio di una famiglia particolarmente abbiente della Firenze degli ultimi decenni del Trecento, suppergiù coetaneo di Paolo, vicino alla produzione arsnovistica³⁵ e sostenitore del culto di Dante, Boccaccio e Petrarca e di altri uomini illustri della cultura fiorentina, in funzione antiviscontea. Sono sue l'*Invettiva contro a cierti calunniatori di Dante, Petrarca e Boccaccio* e la *Risponsiva* all'*Invettiva* di Antonio Loschi.³⁶ In quest'ultima, *post* 1397,³⁷ Francesco Landini è l'unico musicista citato tra gli uomini che resero lustro a Firenze.³⁸ La lista di poeti stilata da Cino Rinuccini – nell'ordine, Dante, Petrarca, Zanobi da Strada,³⁹ Coluccio Salutati («il maestro mio, e veramente Piero Coluccio figliuolo delle Muse»),⁴⁰ Boccaccio, Arrigo da Settimello, Brunetto Latini, Fazio degli Uberti, ecc. – rende un'idea della gerarchia del canone letterario fiorentino a cavallo tra Trecento e Quattrocento. Non è un caso, dunque, considerata la posizione occupata da Petrarca, se la ballata di Rinuccini da cui siamo partiti imita l'attacco e sintetizza l'impianto sintattico generale del sonetto 248 dei *RVF* di Petrarca («Chi vuol veder quantunque» ... «venga a mirar» ... [e] «vedrà»).

Petrarca, *RVF*, 248⁴¹

Chi vuol veder quantunque può Natura
e 'l Ciel tra noi, venga a **mirar** costei,
chè sola un sol, non pur a li occhi mei,
ma al mondo cieco, che vertù non cura;

35. La sua ballata *Con gli occhi assai ne miro* fu intonata a due voci da Francesco Landini.

36. Cfr. rispettivamente per la prima, cfr. GIOVANNI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, II, pp. 303-316, e LANZA, *Polemiche e berte*, pp. 261-267; per la seconda MORENI, *Invectiva*, pp. 199-250 e LANZA, *Firenze contro Milano*, pp. 187-197.

37. Cfr. SINISCALCHI, *Cino Rinuccini*.

38. La lunga serie di uomini illustri si legge in MORENI, *Invectiva*, alle pp. 226-247. Il passo dedicato a Francesco degli Organi – noto almeno a partire da CARDUCCI, *Musica e poesia*, p. 312 – si legge a p. 238: «E acciocchè nelle arti liberali niuno savio ci manchi, avemo in musica Francesco, cieco del corpo, ma dell'anima alluminato, il quale così la teorica, come la pratica di quell'arte sapea, e nel suo tempo niuno fu migliore modulatore de' dolcissimi canti, d'ogni strumento sonatore, e massimamente d'organi, co' quali con piacevole dolcezza ricreava gli stanchi».

39. La memoria di Zanobi è affiancata a quella delle tre corone anche nell'ordine di esecuzione in S. Maria del Fiore di una lastra marmorea in onore dei quattro poeti illustri, risalente al 1396 (cioè pressappoco agli stessi anni della *Risponsiva* di Cino Rinuccini); cfr. ROVERE, *Zanobi da Strada*.

40. MORENI, *Invectiva*, p. 231.

41. I *RVF* si citano dall'ed. Santagata, che a sua volta trae il testo, con qualche correzione, dall'ed. Contini.

et venga tosto, perchè Morte fura
prima i migliori, et lascia star i rei: 5
questa, aspettata al regno delli dèi,
cosa bella mortal passa et non dura.

Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute,
ogni bellezza, ogni real costume 10
giunti in un corpo con mirabil' tempre;
allor dirà che mie rime son mute,
l'ingegno offeso dal soverchio lume;
ma se più tarda, avrà da pianger sempre.

E il *Canzoniere* ci consente di tornare, a ritroso, al Dante di *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*,⁴² il quale costituisce, anche in questo esempio,⁴³ il capostipite di una ricca trafia intertestuale che, passando per Petrarca, arriva a Cino Rinuccini e a Paolo da Firenze.

vv. 23-26 e 46-50

Questi mi face una donna guardare,
e dice: «**Chi veder vuol** la salute,
faccia che li **occhi** d'èsta donna **miri**, 25
sed e' non teme angoscia di sospiri.
[...]

Mira quant'ell'è pietosa e umile,
saggia e cortese nella sua grandezza,
e pensa di chiamarla donna, omai!
Ché se tu non t'inganni, tu **vedrai**
di sì alti miracoli adornezza,⁴⁴ 50
[...]

Un ulteriore esempio di 'doppia eco', coinvolge la *Vita Nova* di Dante, Petrarca, Nicolò del Preposto e Francesco Landini. Partiamo nuovamente dal paradiso terrestre. Poco più avanti rispetto al passo della *Commedia* citato in apertura, a *Purg.* XXXI 49-54, Beatrice rimprovera a Dante la reazione che ebbe di fronte alla sua morte, reazione a cui è dedicata la canzone *Gli occhi dolenti per pietà del core* della *Vita Nova*, un vero e proprio *planctus* in morte di Beatrice, costituita da cinque stanze più congedo.

Purg. XXXI 50-57

«Mai non t'appresentò natura o arte
piacer, quanto le belle membra in ch'io
rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte 51
e se 'l sommo piacer sì ti fallio
per la mia morte, qual cosa mortale
dovea poi trarre te nel suo disio?» 54

42. Sulla presenza di Dante in nei *RVF* si rimanda a TROVATO, *Dante in Petrarca*.

43. Il rilievo è in CAPOVILLA, *Ascendenze*, p. 469, n. 171. Per il primo v. di *RVF* 248 Trovato segnala invece il recupero da Dante, *Donne ch'avete*, v. 49: «ella è **quanto** de ben **pò** far **natura**»; cfr. TROVATO, *Dante in Petrarca*, p. 135.

44. Si cita da DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Fioravanti, II, I.

Dante, *Vita nuova*, XXXI (20), vv. 1-14, 29-31, 71-76

Gli occhi dolenti per pietà del core
 ànno di **lagrimar** sofferta pena,
 sì che per vinti son remasi omai.
 Ora, s'ì voglio sfogar lo dolore,
 che a poco a poco a la morte mi mena, 5
convenemi parlar traendo guai.
 E perché me ricorda ch'io parlai
 de la mia donna, mentre che vivea,
 donne gentili, volentier con voi,
 non voi' parlare altrui, 10
 se non a cor gentil che in donna sia;
 e dicerò di lei **piangendo**, poi
 che se n'è gita in ciel subitamente,
 e à lasciato Amor meco dolente.
 [...]

Partissi della sua bella persona
 piena di grazia **l'anima gentile**, 30
 ed è sì gloriosa in loco degno!
 [...]

Pietosa mia canzone, or va piangendo,
 e ritruova le donne e le donzelle
 a cui le tue sorelle
 erano usate di portar letitia;
 e tu, che se' figliuola di Tristitia, 75
 vatten **disconsolata** a star con elle.⁴⁵

Il sintagma *occhi dolenti* tratto dalla canzone *Gli occhi dolenti per pietà del core* della *Vita Nova* si ritrova in numerosi componimenti del Trecento – tra cui anche alcune ballate di Francesco Landini, Nicolò del Preposto, e adespote – attraverso cui il *topos* della morte della donna amata, fatto proprio da Petrarca, si diffonde nel repertorio musicale. Petrarca riprende tutte le rime della canzone di Dante nella ballata 324 dei *RVF*, *Amor, quando fioria*, di schema metrico-rimico rarissimo (xYY, AbC BaC cYY).⁴⁶ La ballata, in morte di Laura, non contiene alcun riferimento diretto agli *occhi* né al pianto, eppure è strettamente legata, mediate la ripresa di tutte le rime e di molti dei rimanti, alla canzone di Dante *Gli occhi dolenti*.

Francesco Petrarca, *RVF*, 324, ballata

Amor, quando fioria
 mia spene, e 'l guidardon di tanta fede,
 tolta m'è quella ond'attendea mercede.

45. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. Gorni, pp. 996-1006.

46. PAGNOTTA, *Repertorio*, n. 251 : 4 (Petrarca, *Amor, quando fioria*).

Ahi dispietata morte, ahi crudel vita!
 L'una m'ha posto in doglia, 5
 et mie speranze acerbamente à spente;
 l'altra mi tèn qua giù contra mia voglia,
 et lei che se n'è gita
 seguir non posso, ch'ella nol consente.
 Ma pur ogni or presente 10
 nel mezzo del meo cor madonna siede,
 et qual è la mia vita, ella sel vede.

La ballata intonata da Nicolò del Preposto *Mentre che 'l vago viso* presuppone necessariamente la conoscenza di *RVF* 324 e della canzone di Dante. L'anonimo rimatore riprende infatti con esattezza lo schema metrico-rimico della ballata di Petrarca, cui associa il tema degli *occhi dolenti*.⁴⁷

Nicolò del Preposto, ballata a due voci (ed. Calvia 2017)

Mentre che 'l vago viso,
occhi dolenti mié, veder potete,
 deh raguardate lui, **non pur piangete**.

Non consumate 'l cor, da che convene,
 occhi miei lassi, ch'io 5
 rimang'è pur partirsi de' costei.
 Ma or ch'avete 'na[n]çi el mio disio,
 sostate le mie pene
 con quel disio ch'ì' ò vegendo lei.
 E quando a' g[i]orn[i] rei 10
 saremo isconsolati, vi chiudete,
 né mai per altra donna vi vo[l]gete.

Mentre che 'l vago viso è perciò sicuramente modellata su *Amor, quando fioria* di Petrarca. Resta un'ulteriore questione: occorre presupporre come ulteriore ipotesto anche la canzone *Gli occhi dolenti* di Dante? Mi pare che la risposta sia necessariamente positiva, perché solo un conoscitore attento della produzione petrarchesca avrebbe potuto collegare *Amor, quando fioria* alla canzone della *Vita Nova* di cui Petrarca riprende le rime e cinque rimanti.⁴⁸

Altre tessere del mosaico costruito attorno alla canzone di Dante sono notoriamente le cosiddette canzoni degli occhi di Petrarca (*RVF*, LXXI, LXXII e LXXIII), ma ancor più interessante è la ballata abbozzata da Petrarca, *Occhi dolenti, accompagnate il core*, vv. 1-2:

«**Occhi dolenti**, accompagnate **il core**,
piangete omai **mentre** la vita dura»⁴⁹

47. PAGNOTTA, *Repertorio*, n. 251 : 5 (Nicolò, *Mentre che 'l vago viso*).

48. Cfr. SANTAGATA, *Canzoniere*, p. 1260 e i relativi rimandi.

49. PETRARCA, *Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi*, p. 860.

Il riflesso dello stesso *topos* si legge in alcune altre ballate intonate da Francesco Landini: *Ochi dolenti mie, ché pur piangete* e la frammentaria *Partesi con dolore* (correttamente ricostruita nell'ed. Epifani).⁵⁰

Francesco Landini, *Ochi dolenti mie*, vv. 1-3 (ripresa)

Ochi dolenti mie, che pur **piangete**,
po' che vedete
che sol per honestà non vi contento?

Francesco Landini, *Partesi con dolore*

Partesi con dolore
el corpo, vita mia,
e nella tuo balia
riman l'anim' e 'l core

Piangon gli occhi dolenti,
che, da tte dilungati,
non isperan contenti
viver, ma tormentati.
[...]

5

Lo stesso motivo si ritrova in due ballate adespote: *Eh, vatene, signor mio* (*unicum* del codice Reina, che al v. 3 recita «**gli occhi dolenti** piangon senza fine»),⁵¹ e *Ochi piangete et tu cor tribulato*.⁵²

Ballata adespota *Ochi piangete et tu cor tribulato*, vv. 1-4 (ripresa)

Ochi piangete et tu cor tribulato
da po' che 'l me conviene
et con dolorose pene,
da la donna real esser privato

Conclusioni

Ho voluto proporre, senza pretesa di esaustività, alcuni esempi che illustrano la presenza di tessere dantesche nella polifonia profana del Trecento fiorentino. Si tratta, in quasi tutti i testi discussi, di intertestualità mediata, in forme e misure diverse, dall'opera di Petrarca e Boccaccio. Come abbiamo visto, ac-

50. Corsi, ignorando le informazioni derivanti dalle partizioni musicali, aveva completamente equivocato la forma di *Partesi con dolore*; cfr. CORSI, *Poesie musicali*, p. 205. I testi poetici intonati da Francesco degli Organi (Landini) si citano dalle edizioni allestite per il database del progetto ArsNova rispettivamente da Davide Checchi e Michele Epifani (www.europeanarsnova.it).

51. *Italian Secular Music*, ed. Marrocco, pp. 67-68.

52. *Ibid.* pp. 107-108.

canto al magistero di Petrarca, Boccaccio – sia in veste di rimatore per musica (o le cui rime furono messe in musica) sia in veste di autore citato nella produzione arsnovistica, come avviene per la ricezione del *Filostrato* – è un tramite importante per la ricezione di Dante nella polifonia trecentesca. Rispetto al più comune quadro delineato fino a oggi, in cui la memoria dantesca si incrocia ed è quasi obliterata dalla presenza di Petrarca, emerge così la figura di Boccaccio rimatore, anch'egli mediatore nella lettura di Dante che gli autori dei testi intonati propongono.

Nel contesto di fruizione delle opere di Dante a Firenze, Boccaccio non è una figura qualsiasi, almeno a partire dagli anni '50 del Trecento, all'epoca cioè a cui dovrebbe risalire il manoscritto toledano 104-6, di mano del certaldese, contenente la prima redazione del *Trattatello in laude di Dante*.⁵³ Uno dei fili rossi del *Trattatello*, il tema con cui si apre, è proprio la giustizia, con riferimento alla condanna (per l'appunto ritenuta ingiusta) subita da Dante a Firenze. Non stupisce dunque che *O giustizia regin', al mondo freno*, un madrigale composto da Boccaccio intorno al tema della giustizia, contenga riferimenti danteschi tanto espliciti. La destinazione musicale del madrigale, inoltre, si inserisce alla perfezione (nell'ottica di Boccaccio) nella stessa tradizione delle rime di Dante, il quale, stando alla testimonianza del *Trattatello*, «sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe sua usanza; e assai cose, da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire».⁵⁴

La descrizione boccacciana di un Dante suonatore, cantatore, amico di musicisti e rimatore le cui opere, su sua richiesta («facea rivestire»), furono musicate «con piacevole e maestrevole nota» – confortata dalle evidenze interne riscontrabili in alcuni testi⁵⁵ – contrasta solo in parte con la nota leggenda, proveniente dalle novelle di Sacchetti, di un Dante irritato dagli effetti della notorietà della *Commedia*, i cui versi venivano *tramestati* per le strade a modo di cantare.⁵⁶ Entrambe le testimonianze offrono una prospettiva filtrata che dice forse poco sulle modalità di esecuzione delle rime di Dante (se voglia-

53. Gli studiosi considerano il toledano (Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulars, Zelada 104-6), un'antologia redatta a Firenze che contiene anche la *Commedia* e la *Vita Nova*, databile agli anni 1350-1355 circa. Cfr. RICCI, *Trattatello*, p. 848.

54. Si cita da BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, Prima redazione, in BOCCACCIO, *Amorosa visione*.

55. Sull'intonazione musicale delle ballate *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore* e *Per una ghirlandetta* e della stanza di canzone *Lo meo servente core*, si veda ora LANNUTTI, *Per una preistoria, passim* ed EAD., «Cantar sottile», *passim*.

56. Stando alla testimonianza di Franco Sacchetti, se con l'espressione *il libro di Dante* si deve intendere la *Commedia*, il poema veniva cantato per le strade di Firenze anche da persone altrimenti insospettabili, come il fabbro e l'asinaio rimproverati dal personaggio Dante rispettivamente nelle novelle CXIV e CV delle sue *Trecento Novelle*: «Quando ebbe designato, esce dalla casa et avviarsi per andare a far la faccenda; e passando per *Porta San Piero*, battendo ferro uno fabbro in su l'incudine, cantava il Dante come si canta *uno cantare*, e tramestava i versi suoi, smozicando et appiccando, che pareva a Dante ricevere di quello grandissima ingiuria» (novella CXIV). Si cita da ZACCARELLO, *Le Trecento Novelle*.

mo prendere con le pinze la testimonianza di Boccaccio), ma dice certamente qualcosa sulla figura di Dante nella sua ricezione trecentesca: se non nella realtà storica, dunque, almeno in questa immagine circolante all'epoca della fioritura della polifonia trecentesca, il Dante della giovinezza è musico per diletto. Alla rilevanza dei prestiti danteschi nella poesia musicata del Trecento fiorentino potrebbe aver giovato dunque l'immagine di una fase giovanile di Dante più compatibile con i diletti tratti dal versante musicale o musicabile della sua poesia.⁵⁷

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOV-VAN RIJK, Elena, *Hidden names in Trecento musical compositions*, «Studi Musicali», 14/1 (2023), pp. 15-50.
- ALBERNI, Anna – CALVIA, Antonio – LANNUTTI, Maria Sofia, *Preface*, in *Polyphonic Voices: Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova*, ed. Anna Alberni, Antonio Calvia, and Maria Sofia Lannutti, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2021, pp. VII-XIX.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia, *Boccaccio*, Salerno Editrice, Roma 2000.
- BOCCARDO, Giovanni Battista – CHECCHI, Davide – VOLPI, Mirko, a cura di, *Dantismi. L'eredità di Dante tra parole e musica*. Atti del Convegno Pavia-Cremona, 24-26 novembre 2021, Franco Cesati Editore, Firenze 2022.
- BRANCATO, Vittoria, *La fortuna del Dante lirico nell'Ars Nova italiana*, in *Dantismi*, a cura di G.B. Boccardo et al., pp. 257-275.
- CALVIA, Antonio, *ad vocem* «Niccolò Soldanieri», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, *Sisto 5-Stammati*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 167-170, https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-soldanieri_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 14 dicembre 2023).
- , *The Musical Reception of Boccaccio's Filostrato in Fourteenth-Century Italy*, in *Polyphonic Voices: Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova*, ed. Anna Alberni, Antonio Calvia, and Maria Sofia Lannutti, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2021, pp. 145-170.

57. Si tratta di un archetipo che ritroviamo attivo non solo in Boccaccio ma anche in Franco Sacchetti, accanto a Soldanieri rimatore prediletto dai compositori attivi a Firenze dopo il 1350, nella cui carriera poetica la produzione per musica viene confinata alla prima stagione. Cfr. NICOLÒ DEL PREPOSTO, *Opera Completa*, pp. xxxviii-xlvi; per un quadro dei compositori citati nel *Libro delle rime* di Sacchetti, cfr. ora CALVIA et al., *Verbal and Visual Paratexts*, in part. il cap. “Musical” Paratexts in *Literary Manuscripts: Franco Sacchetti's “Libro delle rime”*. Quanto alle rime ‘per musica’ di Niccolò Soldanieri, gli scarni indizi cronologici noti non consentono di valutare a quale fase della sua vita afferisca; cfr. CALVIA, *Niccolò Soldanieri* e PASQUINUCCI, *La poesia musicale*, pp. 66-67.

- , *Un dittico visionario nella veste musicale di Nicolò del Preposto*, in «*Cara scientia mia, musica*». *Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di Angela Romagnoli, Daniele Sabaino, Rodobaldo Tibaldi, Pietro Zappalà, ETS, Pisa 2018, pp. 1027-1066.
- CALVIA, Antonio – CHECCHI, Davide, *Appunti sulla Commedia nella polifonia fiorentina del Trecento*, in BOCCARDO *et al.*, cur., *Dantismi*, pp. 215-235.
- CALVIA, Antonio – EPIFANI, Michele – MANZARI, Francesca, *Verbal and Visual Paratexts: Strategies in Shaping Music Books in the Trecento Florentine Manuscript Tradition*, in *The Media of Secular Music in the Medieval and Early Modern Period (1100-1650)*, ed. Vincenzo Borghetti and Alexandros Hatzikiriakos (Music and Visual Culture), New York, London, Routledge, in corso di stampa.
- CALVIA, Antonio – SAVIOTTI, Federico, *The San Fedele-Belgioioso Codex: A New Source of Secular and Liturgical Polyphony (the Pavia Fragment)*, «*Studi Musicali*», n.s. 14/1, 2023, pp. 51-137.
- CAPOVILLA, Guido, *Ascendenze culte nella lingua poetica del Trecento. Un sondaggio*, «*Rivista di letteratura italiana*», 1 (1983), pp. 233-270; 433-489.
- , *Dante, Cino e Petrarca nel repertorio musicale profano del Trecento*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo / Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio 1982, pp. 118-136.
- CARDUCCI, Giosue, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV*, in *Opere*, VIII, pp. 299 e sgg., ristampa anastatica dell'edizione, AMIS, 1893, Bologna 1973.
- CHECCHI, Davide, *I versi della musica. Il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'Ars Nova italiana*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano*, a cura di Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 20-43.
- CINO RINUCCINI, *Rime*, ed. critica a cura di Giovanna Balbi, Le Lettere, Firenze 1995.
- CONTINI, Gianfranco, a cura di, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960.
- DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-1967.
- , *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, 3 tomi, Le Lettere, Firenze 2021.
- , *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, in *Opere*, vol. 1, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, con un'introduzione di Marco Santagata, Mondadori, Milano 2011.

EPIFANI, Michele, *L'Inferno di Dante e le cacce trecentesche*, in BOCCARDO *et al.*, cur., *Dantismi*, pp. 237-256.

—————, *Osservazioni sulla presenza di Dante nel repertorio poetico-musicale del Trecento italiano*, in *Lectio in musica Dantis. Filologia e musicologia a confronto*, a cura di Cecilia Campa, Ibimus, Roma 2023, pp. 111-132.

FISCHER, Kurt von – D'AGOSTINO, Gianluca, *Andreas de Florentia*, in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00884> (ultimo accesso 14 dicembre 2023).

FRANCO SACCHETTI, *Le Trecento Novelle*, ed. critica a cura di Michelangelo Zaccarello, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Amorosa visione, Ninfale fiesolano, Trattatello in laude di Dante*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Armando Balduino, Pier Giorgio Ricci, Mondadori, Milano 1974.

—————, *Filostrato*, a cura di Luigi Surdich, Mursia, Milano 1990.

—————, *Le rime*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. V, Mondadori, Milano 1992.

—————, *Rime*, ed. critica a cura di Roberto Leporatti, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2013.

GIOVANNI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Wasselofsky, Bologna 1867.

GIUNTA, Claudio, *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, il Mulino, Bologna 2005.

LANNUTTI, Maria Sofia, «Cantar sottile»: ancora sulla «vesta» di 'Per una ghirlandetta', in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, II, a cura di Thomas Persico, Marco Sirtori e Riccardo Viel, Sestante, Bergamo 2019, pp. 45-64.

—————, *Nel cielo di Venere. Quale amore nella poesia dell'Ars Nova?*, in BOCCARDO *et al.*, cur., *Dantismi*, pp. 195-214.

—————, *Per una preistoria dell'Ars Nova italiana: Dante e la poesia intonata*, in *Filologia e interdisciplinarietà*, Atti del II convegno della Società italiana di Filologia romanza "La filologia romanza e i saperi umanistici", Roma, 3-6 ottobre 2018, Il Bagatto, Roma 2021, pp. 143-156.

—————, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, a cura di Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 45-92.

- LANZA, Antonio, *Firenze contro Milano*, De Rubeis, Anzio 1991.
- , *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento*, Bulzoni, Roma 1971.
- MARCHI, Lucia – NÁDAS, John, *ad vocem* «Paolo da Firenze», in *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, voce aggiornata nel 2021, www.mgg-online.com/mgg/stable/401318 (ultimo accesso 14 dicembre 2023).
- MARROCCO, W. Thomas, ed., *Italian Secular Music. Anonymous Ballate*, L'Oiseau-Lyre, Monaco 1978 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XI).
- MORENI, Domenico, *Invectiva Linii Colucii Salutati in Antonium Luschem Vicentinum*, Firenze 1826.
- NÁDAS, John, *New Biographical Documentation of Paolo da Firenze's Early Career*, in *The End of the Ars Nova in Italy: The San Lorenzo Palimpsest and Related Repertories*, ed. Antonio Calvia, Stefano Campagnolo, Andreas Janke, Maria Sofia Lannutti e John Nádás, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2020, pp. 13-42.
- NICOLÒ DEL PREPOSTO, *Opera Completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di Antonio Calvia, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017.
- PASQUINI, Emilio, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, il Mulino, Bologna 1991.
- PASQUINUCCI, Enrico, *La poesia musicale di Niccolò Soldanieri*, «Studi di filologia italiana», 65 (2007), pp. 65-193.
- PICCINI, Daniele, *I poemi in ottava: il Filostrato, il Teseida, e il Ninfale fiesolano*, in FIORILLA, Maurizio – IOCCA, Irene, *Boccaccio*, Carocci, Roma 2021, pp. 47-74.
- ROVERE, Valentina, *Zanobi da Strada*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100, Roma 2020, https://www.treccani.it/enciclopedia/zanobi-da-strada_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 14 dicembre 2023).
- SEGRE, Cesare, *Intertestuale – interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Sellerio, Palermo 1982, pp. 15-28; rist. come *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in ID., *Opera critica*, Mondadori, Milano 2014, pp. 573-591 (da cui si cita).
- SINISCALCHI, Roberto, *ad vocem* «Cino Rinuccini», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, Roma 2016, https://www.treccani.it/enciclopedia/cino-rinuccini_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 14 dicembre 2023).

ANTONIO CALVIA

SURDICH, Luigi, *Boccaccio*, Mulino, Bologna 2008.

TROVATO, Paolo, *Dante in Petrarca: per un inventario dei dantismi nei Rerum vulgarium fragmenta*, Olschki, Firenze 1979.

VATTERONI, Sergio, *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Mucchi, Modena 2013.



NOTA BIOGRAFICA Antonio Calvia è ricercatore in Musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, campus di Cremona. È ricercatore senior del progetto ERC "European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages" e condirettore del bollettino bibliografico e database «Medioevo musicale / Music in the Middle Ages». Si occupa di polifonia del XIV secolo, filologia musicale, storia della notazione musicale, rapporti tra poesia e musica, digital humanities applicate allo studio della musica medievale.

BIOGRAPHICAL NOTE Antonio Calvia is an Assistant Professor in Musicology at the University of Pavia in Cremona, senior researcher of the ERC-funded project "European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages", and co-director of the bibliographical bulletin and database «Medioevo musicale / Music in the Middle Ages». His fields of interest include 14th-century polyphony, musical philology, the history of musical notation, relationships between poetry and music, and digital humanities applied to the study of medieval music.