

THOMAS PERSICO

Comicità e tragicità per la “cantio” dantesca (Dve II VIII 8)

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

THOMAS PERSICO

Comicità e tragicità per la “cantio” dantesca (Dve II VIII 8)

Il saggio propone una sintetica analisi di alcuni aspetti del sistema teorico dantesco contenuto nel secondo libro del «De vulgari eloquentia» dedicato alla canzone e alle sue varietà. In particolare, dopo aver illustrato il significato dell'«actio» e della «passio» coinvolte nel procedimento di composizione e di esecuzione del testo poetico, Dante suddivide il macrogenere della «cantio» in due sottogeneri, a seconda della natura tragica o comica della materia. A partire dalle più tradizionali etimologie di “commedia” e di “tragedia”, è qui proposta una breve indagine lessicale in merito al vocabolo «oda», più volte citato nel trattato dantesco, che cerchi di definire il suo significato specialistico nella teoria poetica del Medioevo, indagandone le origini (dalla tradizione esegetica al «De nuptiis Philologiae et Mercurii» di Marziano Capella alla trattatistica musicale) e mettendo in luce le implicazioni esecutive della «cantio extensa» (cantio tragica) e della «cantilena» (cantio comica).

Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus¹.

Si tratta di una domanda reale che riguarda il significato del genere più elevato della tradizione lirica due-trecentesca italiana, la canzone, intesa in *Dve II VIII 8* come «tragica coniugatio», ossia unione di stanze eguali tra loro prive di ritornello (come nel caso delle ballate, che comunque Dante inserisce all'interno del macrogenere della *cantio*, seppur in posizione intermedia tra quella che Antonio da Tempo definirà *cantio extensa* e il sonetto)². La *tragicitas* della *cantio* deriva, cioè, da una revisione completa degli stili tradizionali, richiamando la distinzione tra i *genera maiora* nella *rota Vergilii*: «per tragediam superiorem stilium inducimus; per comediam inferiorem; per elegiam stilium intelligimus miserorum» (*Dve II IV 1*), imponendo poi una variazione sostanziale già in merito alle tematiche e, tradizionalmente, all'*incipit* e all'*explicit* di ciascun genere, *dulcis* o *asper* a seconda del caso (così, in *Ep. XIII X 29*, per la commedia: «incohat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur»). Anche Ugucione, nella *derivatio* di “tragedia”, spiega come si tratti di un genere dominato dalla «hyrcina laus, vel hyrcinus cantus, id est fetidus»³, che nell'*Epistola XIII* a Cangrande

¹ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, Roma, Salerno Editrice, 2012, II VIII, 5-6, pp. 200-202. Si indicano di seguito le abbreviazioni utilizzate per i rimandi alle opere dantesche citate: *Conv.* (*Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, dir. Marco Santagata, II, Milano, Mondadori, 2014); *Dve* (*De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, cit.); *Ep. XIII* (*Epistola XIII*, a cura di Luca Azzetta, in Dante Alighieri, *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi, Roma, Salerno Editrice, 2016).

² «Tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus» (*DVE II VIII 6*). Così Antonio da Tempo: «Cantiones extensae dicuntur ad doctrinam ballatarum, de quibus est dictum supra, quae ballatae etiam cantiones vulgariter appellantur, et sic possunt appellari largo modo sumpto vocabulo. Sunt tamen breviores ballatae superiores quam cantiones extensae, ut infra patebit». ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis vulgaris dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1977, pp. 127-128. Rinvio, a tal proposito, almeno a GIANFRANCO CONTINI, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 124 e a GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, III, pp. 439-518: 456.

³ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, a cura di Enzo Cecchini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, 2 voll., II, p. 863.

della Scala acquisisce una connotazione specifica: «tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a ‘tragos’ quod est hircus et ‘oda’ quasi ‘cantus hircinus’, id est fetidus ad modum hirci» (*Ep.* XIII X 29).

A questo concetto di *tragicitas*, dalle matrici oraziane comunque non ancora ben identificate se non nella tradizione al commento *Communiter* all'*Ars Poetica*⁴, ben recepito dalla tradizione teorica transalpina (una tra tutti, la *Parisiana poetria* di Giovanni da Garlandia)⁵, si affianca una simile definizione di commedia, derivata etimologicamente da «cantus vel laus componitur cum comos quod est villa»⁶, nuovamente recuperata in *Ep.* XIII X 28-29 («comedia dicitur a “comos” quod est villa et “oda” quod est cantus, unde comedia quasi “villanus cantus”») e, con tutta probabilità, con le medesime origini della glossa precedente, ossia entro la tradizione esegetica medievale dell'*Epistola ad Pisones*. Le parti costituenti di entrambe le definizioni sono, rispettivamente, *tragos/comos* e *oda*, di cui, se la prima è variabile a seconda del genere e delle forme, la seconda ricorre senza variazioni, sia che si tratti del *cantus hircinus* «fetidus ad modum hirci» tipicamente tragico, sia che si tratti del *villanus cantus* comico⁷.

Nell'*oda*, dunque, prima ancora che nelle rispettive configurazioni tematiche e stilistiche, si può ritrovare un punto d'incontro importante per entrambi i generi.

ODA -e grece, latine dicitur laus; et oda cantus, et oda finis, et oda via. Hinc quidam liber Oratii intitulatur *Liber odorum*, idest cantuum vel laudum, quia ibi laudare intendit et quelibet eius distinctio est cantabilis; unde et quelibet eius distinctio oda dicitur, quasi laus vel cantus⁸.

Così Ugucione, nelle *Derivationes*, cerca di definire il particolare lemma in oggetto, riferendosi a una molteplicità di significati riferibili, tuttavia, alla sonorità “cantabile” della poesia. Si tratta, in effetti, di un'*oda* particolare, che nella sua configurazione concede la realizzazione di due generi distinti, sia per temi, sia per stili, tanto cari non solo alla speculazione poetica più generica (nel caso delle *Poetriae* prima ancora che delle *Summae*), ma anche all'esegesi dantesca, dove l'adozione di un innovativo e particolare lessico specialistico per le parti della *forma tractatus* necessita di commenti specifici. Così, ad esempio, in Iacomo della Lana:

Tragedia è una poema opposta alla comedia, ché lla comedia tracta novelle de quì che nel principio sono stati piccoli e fievoli e da piccola fortuna, et in la fine grandi, forti e gratiusi; la tragedia è l'opposito, che tracta novelle de quilli che nel principio sono stati grandi ed eccellenti, a la fine piccoli e de neguno valore⁹.

⁴ «Tragedia dicitur a *tragos*, quod est *hircus*, et *oda*, quod est *cantus*, quasi *cantus hircinus*, idest *fetidus* et *turpis* ut *hircus*. Nam *hircus* in parte anteriori gerit speciem principis per cornua et barbam prolixam, in posteriori vero fetorem ac vilitatem ostendit quam cauda cohoperire non valet». LISA CICCONE, *Esegesi oraziana nel Medioevo: il commento «Communiter»*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016 pp. 243-244. A proposito del concetto di *tragicitas* nel Medioevo latino rinvio a ANTONIO STÄUBLE, *L'idea della tragedia nell'Umanesimo*. Atti del IV Convegno di Studio (Viterbo, 15-17 giugno 1979), Viterbo, S. Sobrini, 1980, pp. 47-70.

⁵ LISA CICCONE, *Esegesi oraziana* cit., p. 24. Per il testo di Giovanni da Garlandia si veda *The Parisiana Poetria of John of Garland*, a cura di Traugott Lawler, New Heaven-London, Yale University Press, 1974.

⁶ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, cit., II, p. 863.

⁷ La questione etimologica, già ripresa in *Ep.* XIII X 28-29, è ampiamente descritta nel commento *Communiter* a Orazio (LISA CICCONE, *Esegesi oraziana*, cit., p. 244), nonché, come per l'etimologia di “tragedia”, ripresa nella *Parisiana poetria* di Giovanni da Garlandia e nelle *Derivationes* di Ugucione.

⁸ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, cit., II, p. 862.

⁹ IACOMO DELLA LANA, *Commento alla «Commedia»*, a cura di Mirko Volpi, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll., I, pp. 602-604.

Se, tuttavia, *oda* concorre al conio e alla definizione dei lemmi “tragedia” e “commedia”, è a questo punto lecito interrogarsi sulla sua interferenza anche all’interno della più ampia teoria della *cantio*, quella «coniugatio stantiarum» (riferendosi almeno alla conformazione tradizionale polistrofica)¹⁰ che in *Dve* II VIII 8 è detta, più specificatamente, «tragica coniugatio». Già Marco Pazzaglia, studiando il lemma *modulatio*, che come abbiamo inteso fin dalla prima citazione di questo saggio non può essere confuso con il vocabolo *cantio*, aveva segnalato come l’*oda* fosse «una specie ben definita e individuata di *modulatio*», ossia, stando a *Dve* II VIII 5-6, una precisa melodia, una pratica esecutiva che, in un modo o nell’altro, afferiva esclusivamente alla *passio*¹¹. Osservando, in effetti, le frequenze del lemma nella tradizione teorica musicale del Medioevo, scopriamo immediatamente che il suo significato rinviava fin dal secolo XI alla sola intonazione, ossia al *ductus* neumatico (quindi nuovamente di “inflessione intervallare”, di *modulatio*), ma in senso specifico con il significato di “movimento melodico della voce”¹². Così, nella *Musica* di Guido d’Arezzo e in Aribone, fino ai commenti due-trecenteschi al *De institutione musica* di Boezio¹³, ricorre il significato di *oda* come melodia specifica (e non come sonorità generica), esattamente come appare in *Dve* II XI 2 proprio in merito alla canzone:

Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur. Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi – et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur).

Inoltre, tra i primi trattati che si occupano del rapporto tra *oda* e *modulatio*, fornendone almeno una breve descrizione, ritroviamo lo *Speculum musicae* di Jacobus Leodiensis, dove il vocabolo è affiancato a *cauda*, *neuma* e *iubilus*, in merito al *Cantico di Zaccaria*¹⁴:

¹⁰ *Dve* II IX 1: «Cantio est coniugatio stantiarum».

¹¹ Nel *De vulgari eloquentia* la poesia è frutto di un duplice processo: l’atto di creazione (*actio*) e di ricezione del testo poetico (*passio*) «sive cum soni modulatione [...] sive non» (*Dve* II VIII 4). Rinvio quindi a MARIA SOFIA LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l’interpretazione di alcuni passi del «*De vulgari eloquentia*», in «Studi Medievali», XLI, 1, 2000, pp. 1-38: 24.

¹² In merito al significato di “inflessione melodica” che *modulatio* acquisisce nel *De vulgari eloquentia*, all’interno della comunque selettiva bibliografia disponibile, rinvio a ENRICO PAGANUZZI, «Modulatio» e «oda» nel «*De vulgari eloquentia*», in «Cultura Neolatina», XXVIII, 1, 1968, pp. 79-88 e, oltre a MARCO PAZZAGLIA, *Modulazione*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, a MARIA SOFIA LANNUTTI, *La canzone del Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, in «Semicerchio», XLIV, 2011, pp. 55-67: 57. Per uno studio delle occorrenze del lemma nel *corpus* della trattatistica poetica e musicale del Medioevo, soprattutto in relazione all’influenza teorica agostiniana nella definizione della *modulatio* intesa come “movimento intervallare della melodia”, si veda THOMAS PERSICO, *Il concetto agostiniano di ‘modulatio’ nel «De vulgari eloquentia»*, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, a cura di Thomas Persico e Riccardo Viel, Bergamo, Sestante Edizioni, 2017, pp. 83-110.

¹³ ARIBO, *De musica*, a cura di Joseph Smits van Waesberghe, in *Corpus scriptorum de musica*, Roma, American Institute of Musicology, 1951, II, p. 31; MATTHIAS HOCHADEL, *Commentum Oxoniense in musicam Boethii: Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2002, p. 106.

¹⁴ «Hoc autem de ipsarum distinctione in quodam generali tenendum est quod principaliter a distinctis antiphonarum principis distinguuntur et ex modo diverso incipiendi. Contingit enim antiphonas in eisdem principis incohantes distinctas habere differentias propter alium et alium ceteri tacere et ab illo, in quo ipse dimittit, debent alii incipere, non resumere quod ille dixit. Cauda vel iubilus, qui dicitur post antiphonam primi toni, suprapositus est»; segue la serie di tre vocaboli: «Cauda, iubilus vel oda primi toni» proprio riguardo all’«oda primi toni», l’antifona in oggetto da cantare secondo il *modus* prescritto. JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae*, a cura di Roger Bragard, Roma, American Institute of Musicology, 1961, pp. 2308-2353.

Sunt adhuc quidam cantus accommodati singulorum tonorum antiphonis per quos de tono illarum indicamus, et illi diversis vocantur nominibus. A quibusdam enim vocantur aptitudines sive formulae, ab alii neumae, odae vel iubili; a Modernioribus vocantur caudae, et de illis exempla¹⁵.

Dallo spoglio del *Thesaurus Musicarum Latinarum* è evidente come il lemma *oda* si diffuse più tardi rispetto alla terminologia musicale tradizionale (come dagli esempi danteschi, *modulatio* e *cantus*), trovando le prime attestazioni a partire dagli scritti di Aribone (Aribo Scholasticus), uno dei principali volgarizzatori ed esegeti delle opere teoriche di Guido d'Arezzo¹⁶. La *Musica* ariboniana, datata attorno alla seconda metà del secolo XI¹⁷, contiene infatti alcune occorrenze di *oda*, tutte riferite ai testi liturgici con notazione modale, quindi con il significato di “inflessione musicale” prossima al significato di *modulatio*, cioè con la medesima connotazione semantica che già Ermanno Contratto aveva contribuito ad attribuirle¹⁸.

Il vocabolo trova molta più fortuna, ma con il significato ben più ampio di “sonorità generica”, tra i secoli XII e XIV a partire dal *Registrum tonorum* di Odalscalco¹⁹, fino al già citato *Speculum musicae* e a un adespo commentario oxoniense alla *Musica* boeziana nel quale l'autore fornisce un'interpretazione di *De institutione musica* I 1:

Unde querit hic Boetius: «Quid enim fit, cum dolentes, id est dolorem patientes, in fletibus vel ploratus suis modulatur luctus suos, id est in planctu lugubri faciunt odas flebiles?». Et prosequitur dicens quod illud est maxime proprium muliebre, ut scilicet dulcior sit flendi causa dicta a casu, quo evenerit, dum mulier dolens cantat²⁰.

¹⁵ JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae* cit., p. 230.

¹⁶ Il *Thesaurus Musicarum Latinarum* (TML) è attualmente consultabile on-line, presso il sito del centro CHMTL (Center for the History of Music Theory and Literature, Indiana University): <http://www.chmtl.indiana.edu>.

¹⁷ La datazione è proposta sulla base della dedica a Ellenhard vescovo di Frisinga, che morì nel 1078, uno dei pochissimi riferimenti temporali che permettono di contestualizzare storicamente l'opera di Aribone, insieme al riferimento a Wilhelm come Abate di Hirsau (1068-1091). JOSEPH KREPS, *Aribon de Liège: une légende*, in «Revue belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», II, 3-4, 1948, pp. 138-143; CONRAD H. RAWSKI, *Notes on Aribo Scholasticus*, in *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, a cura di B. Hjelmberg e S. Sørensen, Copenhagen, W. Hansen, 1962, pp. 19-30. Una monografia recente che ripresenta il problema della datazione del testo è presentata da GABRIELA ILNITCHI, *The Play of Meanings: Aribo's "De musica" and the Hermeneutics of Musical Thought*, Oxford, Scarecrow Press, 2005.

¹⁸ «Patet admodum, beatum Gregorium totius pene ecclesiastici cantus auctorem duplicem eius cognovisse operationem, qui in tetrardo non potius autenticas, quam plagales diligit odas». ARIBO, *De musica*, cit., II, p. 31. E, in seguito: «Histriones totius musicae artis expertes quaslibet laicas irreprehensibiliter iubilant odas, in varia tonorum semitoniorumque positione nihil offendentes, ad finalem chordam legitime recurrentes». Ivi, p. 46. Rinvio poi a Ermanno Contratto: «Nunc prope consimilem discernit limma canorem: Nunc tonus affini tribuit discrimina voci: Necnon assitue conjuncti limma tenusque: Et duo saepe toni pariter sibi continuati: Sepeque dulcisonas moderans diatissaron odas». HERMANNUS CONTRACTUS, *Versus ad discernendum cantum*, in *Patrologia latina*, a cura di Jacques Paul Migne, Paris, Garnier, 1844-1904, CXLIII, p. 440. Ermanno Contratto, monaco benedettino, fu attivo durante il secondo quarto del secolo XI. LAWRENCE GUSHEE, *Hermannus Contractus*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, New York, Macmillan, 1992.

¹⁹ «Hinc triti norma dyatesseron editur oda, / Hic demonstratur, tritus qua lege fruatur». PHILIPP JAFFÉ, *Des Abtes Udalskalk van St. Ulrich in Augsburg Registrum Tonorum*, in *Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg*, Augsburg, 1859, II, p. 73.

²⁰ MATTHIAS HOCHADEL, *Commentum Oxoniense in musicam Boethii*, cit., p. 106. Il commento che chiude la domanda posta da Boezio riguardo alle *odas flebiles* riguardo al portato emotivo della linea melodica («id est in planctu lugubri faciunt odas flebiles»), si completa con la chiosa contenuta in un secondo testimone del *Commentum*, ossia il ms. Cambridge, Trinity College, R.15.22 (944), f. 8r, che conclude con l'accento alla *modulatio*: «Quid enim fit, cum in fletibus luctus ipsos modulatur dolentes?». ANICIUS MANLIUS SEVERINUS BOETHIUS, *De institutione musica*, a cura di Gottfried Friedlein, Leipzig, B. G. Teubner, 1867, p. 186. Al di là

Pare, dunque, che anche nella produzione specialistica musicale, il significato tecnico di *oda* ripreso da Dante fosse abbastanza condiviso, sicuramente entro il secolo XII, e rinviasse a un'effettiva specie ben definita di *modulatio*. Così, com'è ben noto, in *Dve* II XI 2 la canzone è una composizione di strofi armonizzate al fine di ricevere una certa melodia, ma secondo differenti modalità, a seconda che l'*oda* sia continua o divisa dalla *diesis*, cioè a seconda che la melodia sia unica o divisa²¹. Si tratta di una definizione simile a quella contenuta nel *Glossarium metricum* di Britone, dove nuovamente *oda* è sinonimo di melodia: «Ode cantus sit, compone meli, melos exit sive melodia, que mellea dicitur oda»²².

Nel *De vulgari eloquentia* il lemma indica la componente esecutiva che, in un modo o nell'altro, condiziona l'*actio* poetica, ossia l'atto di composizione del testo verbale, al fine di realizzare la canzone «tragica coniugatio» anche tramite i dispositivi ad essa afferenti, *in primis* il *numerus* («lo numero che alla nota è necessario» in *Conv.* II XI 3) e il processo di *armonizatio*:

«Dicimus ergo quod cantio, in quantum per superexcellentiam dicitur, ut et nos querimus, est equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio [...] Quod autem dicimus “tragica coniugatio” est quia, cum comice fiat hec coniugatio, cantilenam vocamus per diminutionem»²³.

Si tratta di un concetto composito che rinvia a una particolare categoria di testi che, per forme e costrutti, rispecchiano i canoni del *medius stylus* comico coniugato magistralmente con il ben più elevato stile tragico: la canzone, detta anche *cantilena* per diminuzione, che, nelle sue forme più complete, acquisiva anche l'appellativo *cantio extensa*, almeno a partire dal 1332, anno di composizione della *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo²⁴.

La citazione del diminutivo *cantilena* resta anche come ulteriore prova del significato esecutivo del lemma *oda*, indispensabile per entrambe le forme (prolissa o abbreviata) della canzone²⁵. Anche Aurelio Roncaglia, nel celebre saggio *Sul “divorzio” tra musica e poesia nel Duecento italiano*, si era

della genericità semantica, il commento è interessante anche per i numerosi riferimenti a Wulfstan, cantore di Winchester del tardo secolo X, le cui citazioni non sono tradite da alcun altro testimone. NICOLETTE ZEEMAN, *The Theory of Passionate Song*, in *Medieval Latin and Middle English Literature. Essays in Honour of Jill Mann*, a cura di Christopher Cannon e Maura Nolan, Cambridge, D. S. Brewer, 2011, pp. 231-251: 241.

²¹ La definizione di *diesis* è tratta da ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae* III XX 6 (così secondo FRANCESCO D'OVIDIO, *La metrica della canzone secondo Dante*, in *Saggi critici*, Morano, Napoli, 1878, pp. 416-436; poi in *Opere di Francesco D'Ovidio*, IX 3. *Verisificazione romanza*, Guida, Napoli, 1932, pp. 147-167: 153) oppure, come segnala Mirko Tavoni nel commento a *DVE* II X 2 (DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in Dante Alighieri, *Opere* I, dir. M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, p. 1493) è mutuata direttamente da Ugucione che, riprendendo Isidoro, scrive: «Hec *diesis* -sis, spatium quoddam et deductio modulandi de uno in alterum sonum vergens» (UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, cit., II, p. 326). Questo dimostra per lo meno la predisposizione del testo poetico all'intonazione, così come avveniva in ambiente occitano, dove circa la metà delle canzoni è associata a un'*oda continua*. Così in M. S. LANNUTTI, «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*», cit., p. 22. Cfr. MARIA SOFIA LANNUTTI, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un “excursus” sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, in «*Stilistica e Metrica Italiana*», IX, 2009, pp. 21-53.

²² BRITO, *Glossarium metricum*, in *Poetria Nova 2*, a cura di Paolo Mastandrea e Luigi Tassarolo, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, vv. 1189-1190.

²³ *Dve* II VIII 8.

²⁴ ANTONIO DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 127-128.

²⁵ Secondo Corrado Bologna «la categoria della *cantilena* è instabile, e sembra potersi ricondurre ad un sistema lessicografico dalla normalizzazione imprecisa». CORRADO BOLOGNA, *Un'ipotesi sulla ricezione del De vulgari eloquentia: il codice Berlinese*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, a cura di Furio Brugnolo e Zeno L. Verlato, Padova, Il Poligrafo, 2006, p. 212.

soffermato sul valore della diminuzione, riferita spiccatamente alla poesia per musica, più che alla poesia in quanto tale²⁶. Se *cantio* acquisisce valore eminentemente letterario (seppur predisposto alla *nota*, così come Dante segnala in *Conv.* II XI 3), *cantilena*, oltre a indicare una più agile forma poetica, quindi un'ulteriore sottogenere della canzone, sarebbe direttamente legata all'esecuzione, così come appare anche dalla *Cronica* di Salimbene de Adam: «legere, scribere et cantare sciebat, et cantilenas et cantiones invenire», dove nuovamente sono distinti i piani letterario e musicale.

È però ancora Salimbene a fornirci, quando lo si legga con attenzione, un'ulteriore indicazione significativa del carattere in generale ormai soltanto letterario della poesia profana, anche d'autore aristocratico. Si noterà che, parlando di Manfredo Maletta come di Federico, egli usa una formula a due termini: *cantilena* e *cantiones*. Non si tratta di una ridondanza esornativa, ma d'una funzionale e per noi preziosa precisazione. Il primo termine, infatti, ha senso specificatamente musicale; il secondo – d'accordo con l'uso terminologico esplicitato da Dante – solo letterario²⁷.

Al di là del fatto che effettivamente nel *De vulgari eloquentia* non vi sia una dichiarata correlazione tra la *cantilena* e l'intonazione musicale, quanto più un discorso più generale in merito alla predisposizione dell'intero macrogenere della *cantio* alla «nota» (cfr. *Dve* II XI 3), l'osservazione di Roncaglia è senza dubbio interessante: egli infatti è tra i primi a occuparsi della «identità di poeta-musico-esecutore» in modo sufficientemente approfondito che associa a un intero «sottogenere» della canzone non solo la predisposizione musicale, ma anche la necessità dell'intonazione²⁸. Nel caso della *canzonetta*, infatti, non vi sarebbe solo un rinvio teorico o una qualche forma di predisposizione del testo alla musica, ma l'intero componimento e l'intero sottogenere sarebbero creati appositamente per l'intonazione; la melodia costituirebbe, per questa via, non solo un completamento, ma anche una ragione indispensabile per l'*actio* poetica, cioè per la composizione del testo (*Dve* II VIII 4).

Il medesimo lemma, la cui origine è rintracciabile, secondo Carapezza, nella forma della *canzonetta* siciliana²⁹, ben diffuso anche nella tradizione trattatistica musicale mediolatina, si ritrova nel *De vulgari eloquentia* con un ulteriore ampliamento teorico che scinde le possibilità esecutive della *cantio*: per la «tragica coniugatio» si presuppone, infatti, una costruzione letteraria completamente autonoma (seppur predisposta all'intonazione), mentre per la «canzonetta» è prevista una *comica coniugatio*, ossia un'unione forse più libera, meno ricercata e più «orecchiabile» o musicabile che rende questo sottogenere più popolare e altrettanto più facilmente interpretabile anche dal punto di vista dell'esecuzione musicale³⁰.

²⁶ AURELIO RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento* IV, a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1978, pp. 365-397.

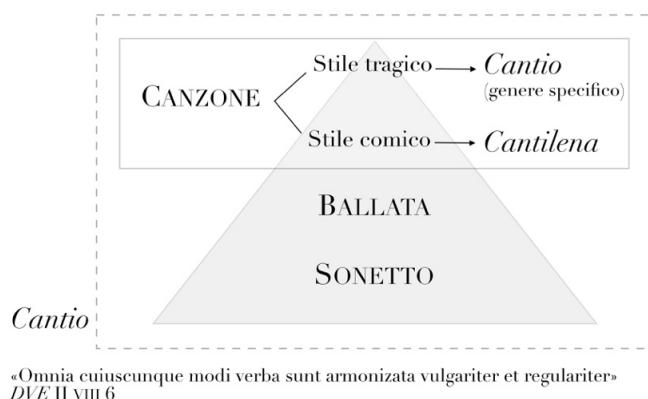
²⁷ Ivi, p. 389.

²⁸ Ivi, p. 388.

²⁹ FRANCESCO CARAPEZZA, *Un "genere" cantato della scuola poetica siciliana?*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II, 2, 1999, pp. 221-254.

³⁰ Camboni segnala come il significato di *cantilena* sia «in opposizione non a *cantio*, ma a *cantus*», quanto meno dai rilievi lessicali derivati dallo studio del *De musica* di Johannes de Grocheo, dove le forme che rientrano nella tipologia *cantilena* iniziano e finiscono con un *refrain*. MARIA CLOTILDE CAMBONI, *Cantus/Cantilena, sonum fabricantis, discordium/concordium: nota sulla terminologia metrica del primo Trecento*, in «Studi Mediolatini e Volgari», LXII, 2016, pp. 5-15: 6, e siveda soprattutto EAD., *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia dai siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 83-98. «È infatti assolutamente plausibile che tutte le forme riunite da Gorcheio sotto la comune etichetta *cantilena* [...] fossero melodie su cui si danzava». Ivi, p. 96. Trattandosi di canzoni (del resto, solo le ballate «cantantur et coreizantur», come segnala anche ANTONIO DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 117), difficile che questa sia l'accezione di *cantilena* condivisa da

Nuovamente, anche nella divisione dantesca degli stili della *cantio* (ora intesa in senso specifico), l'*oda* resta presente, mentre varia la configurazione tragica o comica della materia poetica.



Alla *tragicitas* corrisponde la *cantio extensa* (per citare di nuovo Antonio da Tempo), mentre alla *comicitas* appartiene la *canzonetta* o *cantilena*, altresì detta *cantiuncula* nella *Familiaris* X 3 di Francesco Petrarca, scrivendo proprio in merito all'intonazione musicale delle *nugae* giovanili³¹.

È a questo punto ovvio chiedersi come sia possibile che due generi apparentemente così prossimi siano così distanti dal punto di vista teorico poetico-musicale e come avvenga, per ciascuno dei due casi, la predisposizione del testo poetico all'intonazione. Fin da subito appare chiaro, infatti, come il poeta si occupi della sola predisposizione “musicabile” della canzone (ora intesa in senso lato)³², e come sia affidata al musicista la composizione di un'intonazione eventuale o necessaria, a seconda dei casi, al fine di ampliare il ventaglio delle possibilità esecutive del testo medesimo³³. Del resto, come segnala Tavoni, la musica resta teleologicamente presente in tutto il processo di composizione poetica (*actio*)³⁴, ma si potenzia ulteriormente nel momento della ricezione o dell'esecuzione (*passio*) «cum soni modulatione sive non» (*Dve* II VIII 4) proprio grazie alla predisposizione numerico-proporzionale che fa sì che la *cantio* sia effettivamente una «fabricatio

Dante in *Dve* II VIII 8; l'indagine di Camboni è comunque indispensabile per comprendere il contesto entro cui, con specializzazione musicale, il lemma doveva essere diffuso.

³¹ S'interroga, rivolgendosi al fratello Gherardo: «Quotiens sillabas contorsimus, quotiens verba transtulimus, denique quid non fecimus ut amor ille, quem si extingueret non erat, at saltem tegi verecundia iubebat, plausibiliter caneretur?». Rinvio, a tal proposito, a CHIARA CAPPUCIO, LUCA ZULIANI, «*Leutum meum bonum*»: i silenzi di Petrarca sulla musica, in «Quaderns d'Italià», XI, 2006, pp. 329-358: 354-355.

³² Sul rapporto tra “musicalità” e “musicabilità” rinvio a PAOLA BESUTTI, *Il trecento italiano: musica, “musicabilità”, musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, a cura di Guido Salvetti, Rimini, Guerini, 1994, pp. 83-97, che ben sintetizza gli estremi della questione fin dagli esordi della più o meno famosa tenzone tra Carlo Arner e Arnaldo Bonaventura sulla storica *Gazzetta Musicale*.

³³ Riguardo al ruolo amplificatorio della musica, si vedano almeno MARIA SOFIA LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo*, cit., pp. 57-58 e, sinteticamente, ANTONIO CALVIA, *Come “pulcelle nude” senza “vesta: alcune osservazioni sulla musica al tempo di Dante*, in *Lezioni su Dante*, a cura di Giuliana Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 241-247.

³⁴ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, cit., a cura di Mirko Tavoni, p. 1477.

verborum armonizatorum», in cui «omnis stantia ad quadam odam [id est modulationem] recipiendam armonizata est» (*Dve* II XI 2)³⁵.

Nel dettaglio, così come nella gerarchizzazione dei generi nella *rota Vergilii*, anche per la definizione di quella *modulatio* citata dallo stesso Dante in *Dve* II VIII 5-6 che completa il testo nella sua configurazione proporzionale e si manifesta nel momento dell'esecuzione, per tutti i sottogeneri della più ampia famiglia delle *cantiones* (ora intese in senso lato) ricorre la medesima distinzione a seconda della materia e dello stile complessivo: allo stile tragico corrisponde quindi la *cantio* «tragica coniugatio», ossia la “canzone distesa”, mentre allo stile comico corrisponde la *cantilena*, una vera e propria “comica coniugatio” (*Dve* II VIII 8), dallo stile medio, definita tale «per diminutionem» rispetto alla *cantio* effettiva. Differentemente dalla tragedia e dalla commedia in quanto tali, tuttavia, la canzone, sia essa tragica o comica, necessita di un’*oda* specifica, come Dante illustra nel già citato passo di *Dve* II XI 2: «Dicimus ergo quod omnis stantia ad quadam odam recipiendam armonizata est». Ciascuna strofe è armonizzata nei suoi estremi lessicali, grammaticali, sintattici e retorici, in quanto «fabricatio verborum armonizatorum» (*Dve* II VIII 5), al fine di ricevere una certa *modulatio* che completi il testo anche del punto di vista della *passio*, ossia dell'esecuzione³⁶.

Se a questo punto si riprendono gli estremi lessicali e le etimologie di “tragedia” e di “commedia”, apparirà chiaro come non solo la prima parte di entrambi i termini (*comos* e *tragos*) vari a seconda dello stile, ma anche come la seconda (*oda*) debba prevedere una forma di variabilità che renda effettivamente differente il genere specifico di riferimento: *tragedia* frutto della congiunzione lessicale di *tragos* e *oda* richiederà non solo un *genus birvinus* nelle forme e nei temi, ma anche un’*oda* adeguata, siccome per la *commedia* intesa come *comos-oda* sarà necessaria un’*oda* specifica, ipoteticamente differente rispetto a quella conveniente per la tragedia. La gerarchizzazione tra canzone, intesa come «tragica coniugatio», e canzonetta “comica coniugatio”, ammesso che, come segnala Dante, sia necessaria una specifica *oda* al fine della realizzazione del procedimento di composizione e di esecuzione della poesia, richiede che vi sia una distinzione anche nella predisposizione alla «nota» e, di conseguenza, una diversità nell'elaborazione dell’*oda*, sia essa effettiva (almeno per la *canzonetta*) sia essa teorica, in vista della predisposizione all'intonazione e alla proporzione necessaria affinché il testo sia effettivamente armonico. Di questa variabilità dell’*oda* non si ritrovano testimonianze nell'intero *corpus* della teoria musicale medievale e nemmeno nelle *poetrie* medievali.

Unica eccezione, che utile appare per le presenti argomentazioni, è la tradizione esegetica ad alcuni passi musicali del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella (d’ora in poi *De nuptiis*), uno dei trattati didascalici più trascritti e commentati nel Medioevo, invero a fasi alterne tra i secoli VI e XIV, con testimoni d’interesse copiati anche nella fine del Duecento nella Firenze dantesca³⁷.

³⁵ Rinvio qui, oltre alla bibliografia già segnalata, a ZYGMUT G. BARAŃSKI, *The Poetics of Meter. Terza rima, “canto”, “canzon”, “cantica”, in Dante Nov. Current Trends in Dante Studies*, a cura di Theodore J. Cachey, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1995, pp. 3-41.

³⁶ ENRICO PAGANUZZI, «*Modulatio* e «*oda*», cit., pp. 79-88 e MARIO PAZZAGLIA, *Modulazione*, cit.

³⁷ Per la tradizione manoscritta del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* rinvio qui al censimento di Claudio Leonardi, pubblicato in tre parti tra il 1959 e il 1960: CLAUDIO LEONARDI, *I codici di Marziano Capella*, in «*Aevum*», XXXIII, 1959, pp. 443-489 e in «*Aevum*», XXXIV, 1960, pp. 1-99, 412-524, e alla rispettiva voce nel *Catalogus Translationum et Comentariorum* curata da CORA ELIZABETH LUTZ, *Martianus Capella*, in *Catalogus Translationum et Comentariorum. Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries: Annotated Lists and Guides*, a cura di Paul Oskar Kristeller, Washington, The Catholic University of America Press, 1960, II, pp. 367-381. Spogliando le schede è immediatamente riscontrabile come, tra il XII e il XIV secolo, a causa dei nuovi interessi disciplinari e dell'indebolirsi del tradizionale sistema interartistico proposto da Marziano Capella, avesse avuto avvio una nuova fase di tradizione del testo, ora attento alla tradizione separata dei

Nel libro IX dedicato alla settima ancella, Armonia, a cui è affidata Filologia, Marziano Capella inserisce un'interessante distinzione tra diversi *genera modulandi*, dove alla melopea, *id est* «habitus modulationis effectae»³⁸, sono ricondotte tre diverse varietà: erotica, comica ed encomiastica. Il testo di Marziano, lacunoso e più volte emendato nel corso degli anni e rivisto sulla scorta delle indicazioni raccolte dalla *Musica* di Aristide Quintiliano (I, 12), restituisce una particolare quadro: «sunt etiam aliae distantiae quae et tropica mele dicuntur» rinviando, con *tropica mele*, proprio alla divisione dei *tropoi* di Aristide³⁹. Willis aveva poi corretto il testo (ora accolto nell'edizione Ramelli)⁴⁰ proponendo una serie di varianti sostanziali che esplicitavano con più chiarezza i tre generi di *modulatio* che Marziano tratta: «quod erotica mele dicuntur «alia, alia comica», alia encomiologica» (*De nuptiis* IX, 965)⁴¹. Al di là della complessa situazione testuale, direttamente o indirettamente Marziano Capella rinvia alle possibili divisioni, scandite per tipologia, della *modulatio* o *melopeia* tipicamente tardoantica. In base, cioè, al genere specifico, sia esso erotico, epitalamico, comico o encomiastico, sarà necessaria una differente *iunctura* tra testo e musica che permetta una corretta e conveniente *coningatio*, ossia una congiunzione di parole e suoni particolarmente funzionale. Residuo di questa complessa disquisizione teorica sui *genera modulandi*, a conferma delle *nuptias* tra testo e melodia, il significato di *melopeia* oggi è ridotto alla sola “musica verbale”, quindi all'intrinseca proprietà del linguaggio poetico grazie a cui, come segnala Ezra Pound, «le parole sono caricate, al di là del loro comune significato, con qualche qualità musicale, che condiziona la portata e la direzione di quel significato»⁴².

Proprio in merito alla *callida iunctura* tra parola e suono e alla fortuna nei secoli seguenti della teoria chiarita in *De nuptiis* soccorre il *Commentum in Martianum Capellam* di Remigio di Auxerre, uno tra i più completi e trascritti commentari medievali al trattato didascalico di Marziano⁴³, dove le tre

primi due libri contenenti la cornice mitologica introduttiva o i libri VIII *de astronomia* e IX *de harmonia*. A tal proposito si veda principalmente CLAUDIO LEONARDI, *I codici di Marziano*, cit., p. 471.

³⁸ JAMES WILLIS, *Martiani Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1983, p. 372. Cfr. il testo restituito da LUCIO CRISTANTE, *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii. Liber IX*, Padova, Antenore, 1987, p. 154.

³⁹ LUCIO CRISTANTE, *Martiani Capellae De nuptiis*, cit., p. 154.

⁴⁰ Ilaria Ramelli ripropone integralmente il testo di Willis per tutto il *De nuptiis*, compreso il libro IX. MARZIANO CAPELLA, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2001.

⁴¹ JAMES WILLIS, *Martiani Capellae De Nuptiis*, cit., p. 372. Per tutta la ricostruzione delle varianti testuali nelle diverse edizioni, soprattutto in rapporto con il testo di Aristide Quintiliano, si veda L. CRISTANTE, *Martiani Capellae De nuptiis*, cit., pp. 336-337.

⁴² EZRA POUND, *Opere scelte*, a cura di Mary De Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1997, p. 934. Per questa via, la *melopeia* risulta inscindibilmente legata alla *logopeia*, cioè alla dimensione razionale, «precisamente significante e comunicativa, della parola poetica». STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Bologna, Carocci, 2006, p. 29.

⁴³ Già De Bruyne considerò Remigio il teorico medievale più completo per quanto riguarda la *musica rhythmica*, in perfetta continuità con la teoria musicale di Aureliano di Réôme. EDGAR DE BRUYNE, *Le rythmique de Remi d'Auxerre*, in *Études d'esthétique médiévale*, a cura di Edgar De Bruyne, Geneve, Slatkine, 1975, I, pp. 319-322. Egli «ha trasmesso al Medioevo la teoria di Marziano Capella, per il quale la musica consiste nell'esecuzione d'un testo poetico cantato e accompagnato dalla danza». MARIO PAZZAGLIA, *Dalla musica alla metrica*, in ID., *Il verso e l'arte nel 'De vulgari eloquentia'*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 47-75: 53. Cfr. CORA ELIZABETH LUTZ, *The commentary of Remigius of Auxerre on Martianus Capella*, in «Medieval Studies», 1957, pp. 137-156. Per quanto riguarda la fortuna del commentario di Remigio durante gli anni danteschi (soprattutto per quanto riguarda la parte musicale del *De nuptiis Philologiae et Mercurii*), basti pensare all'abbondante ripresa che ne fece Marchetto da Padova nel *Lucidarium musicae planae*, dove si avverte, come segnala Mario Pazzaglia, «un netto distacco [teorico] fra la musica, da un lato, e la ritmica e la metrica dall'altro». MARIO PAZZAGLIA, *Dalla musica alla metrica*, cit., p. 60. Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in «Paragone», XVI, 1951, pp. 3-26; RAFFAELLO MONTEROSSO, *Musica e poesia nel 'De vulgari eloquentia'*, in *Dante. Atti della giornata*

distantiae della *melopeia* sono chiosate con precisi riferimenti ai modelli testuali per i quali si addice ciascuna tipologia di testo melodico, perciò, dopo il modello tragico *qui* «per graviores sonos constab» (specifica poi Remigio, «dicitur propter graves sonos, nam tragicum carmen grave semper est»)⁴⁴ e dopo la poesia satirica «quae nomica consuevit vocari»⁴⁵:

ALIA COMIOLOGICA: id est comoediis convenientia. Sicut enim comoedia media est inter tragicum et satyricum carmen, ita comiologica melodia dicitur mediis conveniens; vel omiologica id est similem rationem habentia secundum quod res est⁴⁶.

Per il genere comico, intermedio tra satira e tragedia, è quindi necessario predisporre una ben precisa melodia «mediis conveniens» detta *comiologica*, strutturata a partire dall'«actus acuti aut gravioris sonis» tipico della *melopeia* e dalla «soni multiplicis expressio» tipica della *modulatio*⁴⁷, in modo da completare l'«oratio humilis usitatissima consuetudine loquendi finitima et vicina»⁴⁸. Per ciascuno dei generi della tradizionale *rota Vergilii* era quindi predisposta una forma d'intonazione specifica, capace di armonizzarsi perfettamente con le particolari esigenze ritmiche, proporzionali e psicagogiche del testo. Non era casuale, del resto, che nel Medioevo rivestisse una grandissima importanza la portata affettiva ed emotiva del fenomeno musicale, unico strumento per amplificare la capacità catartica (già più o meno sviluppata a seconda del genere specifico) della tragedia o della commedia⁴⁹.

Possibile è quindi ipotizzare che una tale disquisizione teorica in merito alle *distantiae* della *melopeia* e della *modulatio*, benché debitamente rivista e reinterpretata, potesse essere applicata anche alle varietà comiche e tragiche della *cantio*, non a caso uno dei generi di maggior rilievo per la produzione duecentesca e trecentesca. Ecco, quindi, una possibile ulteriore spiegazione di quell'«oda musicale» che resta comune denominatore sia per la *cantio tragica* (ossia la *cantio extensa*), sia per la *cantio comica* (ossia per la forma «diminuita» *cantilena*): ancora almeno fino alla fine del secolo XIII, così come per la materia poetica, anche per l'intonazione esistevano differenti varietà che, ancor prima della struttura melodica, condizionano gli intenti dell'intonatore fin dall'atto di composizione del testo poetico.

internazionale di studio per il VII centenario (Ravenna, 6-7 marzo 1965), a cura della Società di Studi Romagnoli, Faenza, F.lli Lega, 1965, pp. 83-100.

⁴⁴ CORA ELIZABETH LUTZ, *The commentary of Remigius of Auxerre*, cit., p. 350.

⁴⁵ La prima partizione della *melopeia* operata da Marziano segue i modelli: *hypatoeidés*, *mesoeidés* e *netoeidés*, completati da «aliae distantiae» tra cui si riconoscono la poesia tragica, quella comica e quella encomiologica.

⁴⁶ CORA ELIZABETH LUTZ, *The commentary of Remigius of Auxerre*, cit., p. 351.

⁴⁷ «De genere modulandi consequenter edisseram. Melopoeia est habitus modulationis effectae; melos autem est actus acuti aut gravioris soni. Modulatio est soni multiplicis expressio». JAMES WILLIS, *Martiani Capellae De Nuptiis*, cit., pp. 371-372.

⁴⁸ La citazione è tratta dal commento al *De inventione* ciceroniano contenuta nel ms. Salamanca, Bibl. De la Universidad 87, f. 78v (sec. XIII). CLAUDIA VILLA, *Dante lettore di Orazio*, in *Dante e la "bella scola" della poesia*, a cura di Amilcare A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 87-106: 97.

⁴⁹ Per quanto riguarda la capacità emotiva della musica nel Medioevo, sono ad oggi sopraggiunte alcuni testimoni alquanto singolari; è il caso dei capitelli dell'Abbazia di Cluny, sui quali furono scolpite otto allegorie dei modi musicali. KATHI MEYER, *The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals*, in «The Art Bulletin», XXXIV, 2, 1952, pp. 75-94; BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898, I, p. 308. Così Guido d'Arezzo: «Nec mirum si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat». GUIDO D'AREZZO, *Le Opere*, a cura di Angelo Rusconi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, p. 32.