

Amore e musica.
Ancora sulla “vestizione”
delle ballate nel Medioevo
di *Marco Grimaldi**

Si ritiene generalmente che in italiano antico per ballata ‘vestita’ si debba intendere una ‘ballata musicata’ e non, come talvolta si è supposto sulla base delle *Prose della volgar lingua* di Bembo, una ballata alla quale sono state aggiunte altre stanze. In questo contributo si ipotizza che la metafora della vestizione sia utilizzata anche in un componimento di Giovanni Quirini e si propone una lettura in parallelo dell’unica ballata della *Vita nuova*.

Parole chiave: Medioevo, ballata, musica, Dante Alighieri, *Vita nuova*.

Love and Music. Once again about the “vestizione” of the ballads in Middle Ages

It is generally believed that in old Italian a ballad ‘vestita’ is to be understood as a ‘ballad with music’ and not, as it’s sometimes supposed on the basis of Bembo’s *Prose della vulgar lingua*, a ballad to which other stanzas have been added. In this contribution, I hypothesize that the metaphor of dressing is also used in a text by Giovanni Quirini and I propose a parallel reading of the only ballad of *Vita nuova*.

Keywords: Middle Ages, ballad, music, Dante Alighieri, *Vita nuova*.

I. Una nuova ballata “vestita”

Si ritiene generalmente, dopo gli studi di Claudio Giunta, che in italiano antico per ballata “vestita” si debba intendere una ‘ballata musicata’ e non, come sostiene Bembo nelle *Prose della volgar lingua* (II xi 16-7), una ballata alla quale sono state aggiunte altre stanze¹. La tesi si fonda su due elementi

* Sapienza Università di Roma; marco.grimaldi@uniromar.it.

¹ Cfr. C. Giunta, *Sulla ‘vestizione’ delle ballate nel Medioevo*, in Id., *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 239-52, e il cappello a Se Lippo amico sè

principali: 1) la diffusione della metafora della veste «per indicare un oggetto che si sovrappone a un altro», cui va ricondotto anche un passo del *De vulgari eloquentia* (II 9, 2) nel quale «la tecnica (*ars*) metrica e verbale è come un abito che ogni stanza indossa»²; 2) l'abitudine degli stilnovisti a personificare i propri componimenti e in particolare a rappresentare la ballata come *figliola*, *pulzelletta* o *donzelletta*. Di conseguenza, sembrerebbe lecito ipotizzare che una *pulcella* o una *donzelletta* siano definite *nude* nelle fonti «perché i testi in questione devono ancora essere messi in musica»³. Il ricorrente riferimento a un periodo di *sette anni* da rispettare prima della “vestizione” andrebbe quindi spiegato sulla base del convincimento, diffuso nel Medioevo, che a sette anni finisse appunto l’infanzia:

La similitudine-base tra la fanciulla e il testo produce insomma un campo associativo, di modo che sulla vita del testo (la sua fortuna e la sua diffusione) vengono proiettati dati e situazioni che appartengono invece alla vita della fanciulla⁴.

Ritengo che al quadro complessivo delineato da Giunta si possa aggiungere almeno una testimonianza, la ballata di Giovanni Quirini, *Io sum giovane ancora* (LXXVIII).

Ballata minore di due stanze di sei versi (endecasillabi e settenari) e congedo di due, con auto-designazione interna «danzetta». Schema: zZ ABBAaZ zZ⁵.

Io sum giovane ancora
e sento già il segnor che mi inamora.

Tuto il piacer e diletto mi vene
da la vertù d’Amor che mi conserva,
e chiamomi di lui fedele serva;
e’ mia speranza e vita in sua man tene,
per che di summo bene
io posso dir ch’el mi adempie ognora.

5

tu che mi leggi, in Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, vol. I, Mondadori, Milano 2011, pp. 123-28. Per il passo delle *Prose*, cfr. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L’«editio princeps» del 1525 riscontrata con l’autografo Vaticano latino 3210*, ed. critica a cura di C. Vela, Clueb, Bologna 2001, p. 78. L’indagine è stata estesa alla poesia trovadorica da F. Carapezza, *Canzoni ‘date in moglie’ a sirventesi nella vida II di Bertran de Born*, in “Cultura Neolatina”, LXVIII, 2008, pp. 315-33. Come nota S. Marcenaro, *Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento*, in “Revista de Filología Románica”, XXVIII, 2010, pp. 77-99: 92 nota 47, si deve ammettere però la possibilità che «la metafora della “vestizione” comprendesse fattori sia metriconmusicali sia tematici».

² Giunta, *Sulla ‘vestizione’*, cit., p. 240.

³ Ivi, p. 241.

⁴ Ivi, p. 244.

⁵ Cfr. L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano-Napoli 1995, 154: 8.

E dovete sperar, voi che servite,
udendo quel ch’io vi ragiono e dico,
che, como io dentro un sol disio nutrico,
alto e gentil, per sue dolce fedite
cossì e più vestite
saranno l’altra ch’el cotanto honora.

10

Danzetta, hor va’ e dimora
collà dove tu sai, e mercé implora⁶.

15

Secondo l’ultima editrice, qui parla «una giovane donna, che celebra la gioia derivante da Amore ed incoraggia i fedeli del dio»⁷. Coerentemente, si chiosa vestite (13) con ‘atteggiate’, ‘improntate’, citando passi danteschi come «d’umiltà vestita», «vestute di gentilezza», «vestute d’umiltà». Credo invece che la voce che parla dal verso 1 al 14 sia più probabilmente quella della ballata personificata (e in tal caso l’edizione dovrebbe segnalare l’inizio e la fine del discorso diretto). Non è necessario mostrare la frequenza di personificazioni “parlanti” di testi poetici tra gli stilnovisti, a partire da *Se Lippo amico* (dove parla il sonetto), fino alla ballata di Cino da Pistoia *Io son chiamata nova ballatella*, alla canzone di Dino Frescobaldi *Voi che piangete* e soprattutto la dantesca *I’ mi son pargoletta bella e nova* (LXXXVII; 22), con la quale tra l’altro la ballata di Quirini presenta varie analogie⁸. Più importante notare che, accogliendo questa interpretazione, si possono meglio comprendere due punti del testo che restano non del tutto chiariti se si ritiene che a parlare sia una fanciulla reale.

vv. 7-8
per che di summo bene
io posso dir ch’el mi adempie ognora.

Nella poesia antica *adempiere* può avere il senso di ‘rendere completo o pieno’ (ad esempio: «e lo mio cor cusì vano, / adimpli del Tuo santo amo-

⁶ Cito da Giovanni Quirini, *Rime*, edizione critica con commento a cura di E. M. Duso, Antenore, Roma-Padova 2002, pp. 149-50. Il testo si legge anche in S. Morpurgo, *Otto ballate amorose di Giovanni Quirini Veneziano*, per Nozze Rasi-Saccardo, Prato 1896, n. VIII, in *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Utet, Torino 1969, pp. 56-7, e in *Poesie dello Stilnovo*, a cura di M. Berisso, Rizzoli, Milano 2006, pp. 395-6.

⁷ Quirini, *Rime*, cit., p. 149.

⁸ Cfr. in generale le osservazioni di Giunta in Dante, *Rime*, cit., p. 126. Su *I’ mi son pargoletta*, cfr. anche il mio “cappello” in Dante Alighieri, *Vita nuova*, *Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, I. *Vita nuova*; *Le Rime della ‘Vita nuova’ e altre Rime del tempo della ‘Vita nuova’*; II. *Le Rime della maturità e dell’esilio*, Salerno editrice, Roma 2015-2019, II, pp. 969-70.

re», *Poesie anonne urbinati*, XXXV 14⁹; «Frate, il tuo alto disio / s'adempierà in su l'ultima spera, / ove s'adempion tutti li altri e 'l mio», Dante, *Pd* XXII 61-3; «Vergine, tu di sante / lagrime e pie adempi 'l meo cor lasso», Petrarca, *Rvf* 366 13-4). Ciononostante, tenendo per ferma la similitudine-base tra fanciulla e testo da “vestire” di suono, si potrebbe pensare che l'adempimento desiderato dalla ballata sia appunto la veste musicale, con *adempiere* nel senso di ‘dare o mandare ad esecuzione’ (cfr. *TLIO*, s.v., 1).

vv. 13-14
così e più vestite
saranno l'altre ch'el cotanto honora.

Difficile non pensare che *vestite* – altrimenti incomprensibile – possa alludere alla “vestizione” in senso musicale cui peraltro, secondo Giunta, Giovanni Quirini farebbe riferimento anche nel sonetto *Io t'apresento* (XC 1-12), dove chiede appunto al corrispondente di musicare un componimento:

Io t'apresento questa donzeletta,
giovane, ignuda, sì come tu vedi,
che, vergognosa, avanti li tuo piedi
humilemente s'inginochia e getta,
pregando che pietà in te si metta,
e che di questa vesta che tu credi
che più l'honorì, gratia li concedi,
a ciò che vada e vegna poi, soletta,
cum pregio adorna, là dove desia,
del titol del tuo nome incoronata,
cum' fecer mie sorelle altra fiata.
Tu se' cortese e cotal ambasata
non spera il mio fator che sia irritata,
lo qual è tuo è serà tutavia¹⁰.

4
8
II
14

Le altre di cui parla la ballata *Io sum giovane ancora* potrebbero essere quindi le *sorelle* (12) del sonetto, cioè, fuor di metafora, altri componimenti dello stesso autore (presumibilmente le varie ballate composte da Quirini). E il sonetto potrebbe essere rivolto ad Amore e non a un generico esecutore. La «donzeletta» dovrà allora essere incoronata «del titol» del nome di Amore (10), che è ovviamente «cortese» (12), proprio come la

⁹ R. Bettarini, *Iacopone e il Laudario Urbinate*, Sansoni, Firenze 1969, pp. 539-628: 614.

¹⁰ Secondo D. Piccini, [rec. a Quirini, *Rime*, cit.] in “Aevum”, LXXVII, 2003, pp. 506-12: 511, si dovrà conservare la lezione del manoscritto unico «lo qual è tuo e seria tutavia», da intendere ‘il quale autore è tuo e tale resterebbe anche se tu non accedessi alla tua richiesta di musicare il testo come ti chiede’.

protagonista della ballata si proclama di Amore «fedele serva». E il sonetto dichiarerebbe infine la fedeltà ad Amore (o a chi la metterà in musica) del suo autore («fator»), cioè Giovanni stesso (13-14). Certo, l’interferenza tra la metafora della vestizione e la metafora cortese è continua e palese, come nel riferimento alle «dolce fedite» (12), che non potranno non essere le ‘ferite d’amore’ e che hanno molto più senso se riferite a una fanciulla in carne e ossa. Ma il gioco letterario era complesso e un margine di ambiguità era forse previsto: la fanciulla-reale e la fanciulla-ballata potevano, in una certa misura, sovrapporsi.

Si può provare ad andare ancora un po’ più in là. Come si sa, è probabile che il sonetto doppio di Dante *Se Lippo amico* (XLVIII; 31), nel quale compare l’immagine della *vesta*, fosse destinato ad accompagnare la stanza di canzone *Lo meo servente core* (XLIX; 32) e che l’invito rivolto a Lippo affinché provveda alla vestizione musicale si riferisca proprio a questo componimento¹¹. Allo stesso modo, il sonetto *Io t’apresento* potrebbe aver accompagnato la ballata *Io sum giovane ancora* (o un testo analogo, tra le varie ballate di Quirini). Lo schema dantesco viene però complicato: a un sonetto doppio “parlante” che presenta una stanza di canzone senza personificazione (un “canto di lontananza”)¹², Giovanni contrappone due personaggi personificati, il sonetto e la ballata, che dialogano parlando degli stessi temi, ossia della vestizione musicale e del servizio d’amore. Era già stato notato che questo sonetto «doveva costituire certamente un “biglietto” di accompagnamento [...] per una ballata da musicare» e che è «quasi un calco del dantesco *Se Lippo amico*, che aveva identica funzione»¹³. C’era solo da provare a identificare il testo che *Io t’apresento* presumibilmente accompagnava¹⁴.

2. La compagnia d’amore

In *Io sum giovane ancora* c’è tuttavia un elemento nuovo rispetto ai testi

¹¹ Cfr. Dante, *Vita nuova, Rime*, cit., t. I pp. 635-7. Sono stati avanzati dei dubbi sulla paternità dantesca: cfr. P. Stoppelli, ‘*Se Lippo amico*’, ‘*Lo meo servente core*’ e il codice *Baradera*, in “*Per beneficio e concordia di studio*”. *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant’anni*, a cura di A. Mazzucchi, Bertoncello Artigrafiche, Cittadella 2015, pp. 861-75.

¹² Cfr. Dante, *Vita nuova, Rime*, cit., t. I pp. 641-3.

¹³ Quirini, *Rime*, cit., p. 169.

¹⁴ *Io sum giovane ancora* e *Io t’apresento* sono entrambi *unica* del testimone principale delle rime di Quirini, il Marciano Lat. XIV 223, in cui sono trascritti rispettivamente alle carte 20r e 21v. Come nota Duso, nel Marciano le otto ballate di Quirini «si aggregano sia in base alla posizione (occupano i numeri 78-99, con poche intromissioni di sonetti) che in base al tema, e caratterizzano il nucleo più propriamente stilnovistico della raccolta» (Quirini, *Rime*, cit., p. XXI). Fra i sonetti copiati in mezzo alle ballate c’è anche *Io t’apresento*.

analizzati da Giunta. La fanciulla-ballata si professa infatti fedele servitrice di Amore (v. 2), il «segnor» che la «inamora» (v. 5), ampliando così l’interferenza tra metafora cortese e metafora musicale. Si potrebbe ovviamente intendere nel senso più banale, poiché il componimento è senza dubbio di argomento erotico. Ma c’è un’altra possibilità. Leggiamo l’unica ballata inclusa da Dante nella *Vita nuova* (destinata a grande fortuna, sia in quanto inclusa nel libro, sia inserita nel gruppo delle “rime scelte”)¹⁵.

Ballata grande (con auto-designazione interna ai vv. 1, 5, 43) composta da quattro strofe di dieci versi (tre per ciascuna delle due mutazioni – con alternanza di endecasillabi e settenari – e quattro per la volta), con ripresa di quattro endecasillabi. Schema: ZYYZ AbC AbC CDDZ¹⁶.

Ballata, i’ vo’ che tu ritrovi Amore,
e con lui vade a madonna davante,
sì che la scusa mia, la qual tu cante,
ragioni poi con lei lo mio segnore.

Tu vai, ballata, sì cortesemente,
che senza compagnia
dovresti avere in tutte parti ardire;
ma se tu vuoli andar sicuramente,
retrova l’Amor pria,
che forse no è bon senza lui gire;
però che quella che ti dee audire,
sì com’io credo, è ver’ di me adirata:
se tu di lui non fossi accompagnata,
leggieramente ti faria disnore.

Con dolce sono, quando sè con lui,
comincia este parole,
appresso che averai chesta pietate:
«Madonna, quelli che mi manda a voi,
quando vi piaccia, vole,
sed elli ha scusa, che la m’intendiate.
Amore è qui, che per vostra bieltate
lo face, come vol, vista cangiare:
dunque perché li fece altra guardare
pensateli voi, da che non mutò ’l core».

Dille: «Madonna, lo suo core è stato
con sì fermata fede,
che ’n voi servir l’ha ’mpronto onne pensero:
tosto fu vostro, e mai non s’è smagato».

¹⁵ Cfr. M. Grimaldi, *Le rime di Dante nel tempo*, in *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600 ca.)*, a cura di L. Banella e F. Tomasi, Carocci, Roma 2020, pp. 171-93.

¹⁶ Cfr. Pagnotta, *Repertorio*, cit., 203: 24.

AMORE E MUSICA. ANCORA SULLA “VESTIZIONE” DELLE BALLATE NEL MEDIOEVO

Sed ella non ti crede,
dì che domandi Amor sed egl' è vero:
ed a la fine falle umil preghero,
lo perdonare se le fosse a noia,
che mi comandi per messo ch'eo moia,
e vedrassi ubidir ben servidore.

30

E dì a colui ch'è d'ogni pietà chiave,
avante che sdonnei,
che le saprà contar mia ragion bona:
«Per grazia de la mia nota soave
reman tu qui con lei,
e del tuo servo ciò che vuoi ragiona;
e s'ella per tuo prego li perdona,
fa che li annunzi un bel sembiante pace».
Gentil ballata mia, quando ti piace,
movi in quel punto che tu n'aggie onore¹⁷.

35

40

44

La ballata, al tempo della giovinezza di Dante, è un genere poetico ancora relativamente nuovo, legato alla musica e alla danza, che ha avuto vasto successo tra i contemporanei, in particolare Guido Cavalcanti e Lapo Gianni. *Ballata, i' vo'*, che mette in scena una richiesta di perdono rivolta dall'amante all'amata attraverso Amore e la ballata stessa personificati, è quindi un testo “d'avanguardia” che Dante, al tempo della *Vita nuova*, ritiene ancora tra le cose migliori scritte fino ad allora. Ed è anche un componimento «ricco di riferimenti all'intonazione musicale»¹⁸, nella prosa (*Vn* XII 8: «falle adornare di soave armonia») e quindi ai versi 15-16. D'altronde, come si sa, nel *De vulgari eloquentia* Dante giudicherà le ballate più importanti dei sonetti e seconde solo alla canzone nella gerarchia dei generi metrici¹⁹.

¹⁷ Cito da Dante, *Vita nuova, Rime*, cit., t. I, pp. 377-83.

¹⁸ Cfr. T. Persico, *Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla 'Vita nuova' alla 'Divina Commedia'*, Aracne, Roma 2019, pp. 130-1, che nota anche come nella ballata sia contenuta una delle sole tre occorrenze dei lemmi riconducibili al campo semantico del *canto* e del *cantare* («tu cante», v. 15); gli altri due sono entrambi riferiti all'*Osanna* (*Vn* XXIII 8).

¹⁹ Antonio da Tempo le considererà poi «il metro specializzato nel canto d'amore per donna» (S. Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la 'Vita nova'*, Olschki, Firenze 2006, p. 94). Sulle ballate dantesche e sul rapporto con la musica, cfr. almeno T. Persico, «Una vesta ch'altrui fu data»: imitazione metrica e architettonica in una giovanile ballata dantesca. Con un'introduzione su “contrafacta” e “cantasi come”, in “Rivista di studi danteschi”, XVII, 2017, pp. 317-51, M. S. Lannutti, «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 T. Persico, M. Sirtori e R. Viel, Sestante Edizioni, Bergamo 2019, pp. 45-64, F. Ciabattoni, *Tra «vesta» e «soave armonia»: la retorica musicale dalle 'Rime' alla*

La struttura retorica di *Ballata, i' vo'* è diversa, ma non troppo distante da quella di *Io sum giovane ancora*. La voce principale è quella del poeta, cui si affianca il discorso della personificazione della ballata. Ma si noti almeno la stretta vicinanza del distico conclusivo, dove in entrambi i componimenti la parola ritorna al poeta:

Ballata, i' vo', 43-44
Gentil ballata mia, quando ti piace,
movi in quel punto che tu n'aggie onore.

Io sum giovane ancora, 14-15
Danzetta, hor va' e dimora
collà dove tu sai, e mercé implora.

Al di là degli elementi formali, quel che sembra accomunare i due testi è però il motivo che potremmo definire “dell'amore musicale”. Occorre ricordare che *Ballata, i' vo'* è utilizzata nella *Vita nuova* per marcare una svolta decisiva: cominciano qui le poesie esplicitamente indirizzate a Beatrice²⁰. Nella prosa, la genesi del testo viene ricondotta alla seconda apparizione in sogno di Amore, e tra le varie indicazioni del «Signore de la nobiltade» ce n’è una che ci interessa particolarmente:

Queste parole fa che siano quasi un mezzo, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno; e no le mandare in parte, senza me, dove potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, ne la quale io sarò tutte le volte che sarà mestiere (*Vn XII 8*)²¹.

Amore chiede che il poeta affidi alla ballata le sue parole; poiché non è “degno” parlare direttamente alla donna, Dante le si rivolgerà attraverso Amore personificato. La ballata, quindi, non dovrà andar da sola, ma accompagnata da Amore (v. 13). Dante saprà «adornare di soave armonia» i suoi versi e in questa armonia Amore si ritroverà ogni volta che ce ne sarà bisogno, presumibilmente poiché immagina che la ballata verrà cantata (e forse danzata) più volte e che ogni volta Amore le starà accanto²². Prima di incontrare Amore, la ballata è sola («senza compagnia», v. 2); una volta raggiunto Amore, può finalmente esprimersi «con dolce sono» (v. 15): «l’accompagnamento musicale è accompagnamento di Amore; l’elemento

‘Vita nuova’, ivi, pp. 87-103, e F. Ruggiero, *Le ballate di Dante: aspetti innovativi e osservazioni sulla tradizione manoscritta*, in “L’Alighieri”, LIII, 2019, pp. 5-23.

²⁰ Cfr. S. Marietti, *La ‘ballata’ chez Dante*, in “Chroniques italiennes”, 73-74, 2004, 2-3, pp. 10-9: 11-2.

²¹ Cito da Dante, *Vita nuova, Rime*, cit.

²² Cfr. Dante Alighieri, *La Vita Nuova*. Con introduzione e commento a cura di D. Mattalia, Paravia, Torino 1946² (I ed. 1936), p. 26.

melodico perduto nella diversa destinazione della ballata è così recuperato, reintegrato dalla presenza di Amore»²³. Quest’idea sembra coincidere con quella della “vestizione” delle ballate. Infatti, come ho precisato, le ballate sono spesso definite dai loro autori “nude” e “sole”, e quest’immagine descrive l’aspetto del testo prima di essere “rivestito” dalla musica. Nel giovane Dante e in Giovanni Quirini, Amore è musica che accompagna, realizza e dà compimento alle ballate-fanciulle.

3. Amore è musica

In generale, Dante e i poeti del suo tempo sembrano stabilire un «vincolo indissolubile tra Amore e il suo mezzo d’espressione che è la musica», vincolo che prelude al ruolo della musica nel *Paradiso*²⁴. Seguendo la classificazione divenuta corrente nel Medioevo a partire dal *De institutione musica* di Boezio, si potrà dire allora che sia nella musica *mundana* (l’armonia degli elementi cosmici), sia nella musica *humana* (la voce, e quindi il canto), sia in quella *instrumentalis*, Dante aveva la possibilità di identificare un rapporto costante tra Amore e il *dolce suono*. Sebbene nel *Convivio* accosti la Musica a Marte (*Conv* II 13), l’equivalenza tra Venere e la musica era comune nell’astrologia del tempo, dove sono entrambe espressione della gioia e del diletto²⁵. È d’altronde probabile che Dante abbia ampiamente trasfigurato nella *Vita nuova* il principio ispiratore della ballata: l’originaria funzione musicale, chiaramente espressa in più punti, era forse destinata a dissolversi in un libro destinato alla lettura²⁶.

²³ V. Russo, ‘Dolze sono’ e prosopopea d’amore: ‘Ballata, i’ vo’ (VN, XII 10-15) ‘Sive cum soni modulatione [...] sive non’ (DVE, II 8 4), in Id., *Saggi di filologia dantesca*, Bibliopolis, Napoli 2000, pp. 53-69: 68 [già in “Filologia e critica”, X, 1985, 2-3, pp. 239-54].

²⁴ Cfr. C. E. Schurr, *Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale della ‘Divina Commedia’*, Cattedra di Storia della Musica dell’Università degli Studi di Perugia-Centro di Studi Musicali in Umbria, Perugia 1994, p. 22.

²⁵ Cfr. F. A. Gallo, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, pp. 245-63: 261-3. L’associazione tra Venere e Musica è ad esempio nella *Composizione del mondo* di Restoro d’Arezzo (II 8 6).

²⁶ Russo, ‘Dolze sono’, cit., pp. 67-8. Come si sa, l’idea di un netto “divorzio” tra poesia e musica al tempo di Dante è stata ormai ridimensionata; ciò non toglie che la documentazione disponibile sia scarsa ed è difficile sostenere che al tempo di Dante il ruolo della musica e dell’esecuzione nella creazione poetica fosse paragonabile a ciò che accadeva nella poesia dei trovatori o anche alla situazione trecentesca. G. Frasca, *Nel cerchio d’ombra. Dante sulle orme di Arnaut*, in “Rivista di studi danteschi”, XIX, 2019, pp. 225-73: 273, senza fornire alcuna prova decisiva, ritiene invece che si possa dare per acquisito che *Al poco giorno*, «se non una vera e propria intonazione melodica, prevedeva quanto meno un’esecuzione *oretenus*».

