

EDOARDO BURONI

L'«ABC(DE)» DELLA MUSICA NEL VOCABOLARIO DELLA CRUSCA.
OSSERVAZIONI DIACRONICHE E COMPARATIVE

Poco meno di vent'anni fa, Fabio Rossi lamentava che gli studi di lessicografia nostrani manifestavano scarso interesse per la «ricerca linguistica applicata agli scritti musicali»¹ e per «l'immensa attività lessicografica della Crusca»². Se oggi la situazione non è radicalmente cambiata, si constatano però dei passi avanti: merito dello stesso Rossi e di altri studiosi, tanto linguisti quanto musicologi³.

Considerata l'importanza dell'italiano nella creazione del lessico musicale internazionale, è opportuno affrontare l'argomento in relazione al Vocabolario della Crusca (CR): dalla prima all'ultima edizione, infatti, l'arte e la prassi esecutiva hanno subito una serie di rivoluzioni e cambiamenti notevoli, con inevitabili ricadute anche sotto il profilo lessicale⁴. Una prima prospettiva dell'indagine proposta è dunque di carattere diacronico, e si concentra sul confronto tra le

¹ FABIO ROSSI, *La polisemia nel lessico della trattatistica musicale italiana cinquecentesca*, in «Studi di lessicografia italiana», XII (1994), pp. 73-121: 73, n. 1.

² FABIO ROSSI, *La musica nella Crusca. Leopoldo de' Medici, Giovan Battista Doni e un glossario manoscritto di termini musicali del XVII secolo*, in «Studi di lessicografia italiana», XIII (1996), pp. 123-182: 181.

³ Si ricorderanno almeno GIANFRANCO FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983; ILARIA BONOMI, *Sul lessico del canto nel Settecento*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere», 124 (1990), pp. 197-213; i tre volumi *Le parole della musica*, a cura di FIAMMA NICOLodi - PAOLO TROVATO e MARIA TERESA MURARO, Firenze, Olschki, 1994, 1995 e 2000; *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di FIAMMA NICOLodi - PAOLO TROVATO, Firenze, Cadmo, 1996; AA.VV., *La musica fra suono e parola: ricerche sul lessico musicale in Europa*, in «Musica e storia», Bologna, il Mulino, X/1 (2002); *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di FIAMMA NICOLodi - PAOLO TROVATO, Firenze, Cesati, 2007.

⁴ Mi limito a ricordare SEVERINA PARODI, *Quattro secoli di Crusca. 1583-1983*, Firenze, presso l'Accademia, 1983; MIRELLA SESSA, *La Crusca e le Crusche. Il «Vocabolario» e la lessicografia italiana del Sette-Ottocento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991; CLAUDIO MARAZZINI - GIULIA RABONI - PIETRO GIBELLINI, *Spogliare la Crusca. Scrittori e vocabolari nella tradizione italiana*, Milano, Unicopli, 2008.

cinque edizioni cruscanti. A questa prospettiva se n'è aggiunta una seconda, tesa a inserire il tutto in un quadro lessicografico più ampio: considerando l'ultima impressione come un punto d'arrivo del lavoro dell'Accademia e prendendo atto del fatto che nei decenni coevi possono dirsi ormai consolidati l'interesse e la produzione di strumenti lessicografici moderni, si è effettuato un confronto con il Tommaseo-Bellini (*TB*) quale vocabolario generale, e con il multidisciplinare Lessona-Valle (*LAV*) e il monotematico Lichtenthal (*LI*) quali dizionari specialistici: del *TB*, più confrontabile nell'impostazione e nei contenuti a *CR5*, si sono considerate sia le definizioni sia le fonti; del *LAV* e del *LI* ci si è serviti invece soprattutto per verificare l'attestazione delle voci ed, eventualmente, le diverse accezioni rispetto al vocabolario di riferimento.

Si è però trattato di individuare un campione ragionevole e funzionale. Anzitutto si è scelto di non predeterminare arbitrariamente un *corpus*: per far emergere quanto, e in che modo, i vocabolari della Crusca abbiano dato spazio alle voci legate alla musica si è proceduto con un'analisi sistematica e onnicomprensiva. Si sono quindi analizzati, delle versioni cartacee, tutti i lemmi delle voci iniziati con le prime cinque lettere dell'alfabeto: c'è da presumere che un tale campione sia sufficientemente rappresentativo di una visione più generale. Supponendo poi che non vi siano voci presenti solo nelle tre edizioni mediane, per il confronto in chiave diacronica ci si è serviti dello strumento on line *Lessicografia della Crusca in rete*. Analoga commistione di strumenti cartacei e informatici si è avuta con gli altri vocabolari: per il *TB* si è sfruttata la *Biblioteca Italiana Zanichelli* in CD-ROM (2010), per il *LAV* si è sfogliata la terza edizione (1882), mentre per il *LI* si è consultata la versione integrale digitalizzata accessibile tramite Google books.

Essendo la musica una disciplina e un'arte ampia e complessa, fruibile e praticabile a più livelli, caratterizzata da una componente teorica e da un'esecuzione pratica, dotata di un lessico settoriale e di parole o espressioni d'uso più comune (perché tratte da questo stesso uso o in esso confluite), non ci si è limitati a considerare i soli tecnicismi; e questo anche in considerazione della peculiarità del Vocabolario della Crusca: è nota l'allergia dei compilatori, in tutte le cinque edizioni, per voci troppo specialistiche, come si avrà modo di approfondire. Ma non sempre è facile distinguere quali siano i confini dei vari ambiti semantici; in particolare, non è facile stabilire in alcuni casi quando si sia di fronte ad una voce che ha che fare con la musica *stricto sensu*, e quando invece l'affinità è labile od occasionale: se quindi è stato inevitabile un certo grado di soggettività nella selezione, d'altro canto si è cercato di superare l'arbitrarietà tenendo presenti anche gli esempi d'autore e i contesti da cui la voce è stata tratta. In questo modo sono stati considerati 375 lemmi.

Partiamo da considerazioni diacroniche, verificando le fasi di ingresso nel vocabolario cruscante. Che *CR5* fosse la più ricca di voci musicali era scontato,

sia per la sua mole, sia perché a quell'altezza temporale erano stati inventati o si erano affermati oggetti, strumenti, teorie, prassi inesistenti nel 1612. È però significativo che ben 214 dei lemmi totali, ovvero circa i tre quarti, trovano una prima registrazione (della voce o dell'accezione musicale) solo nell'ultima impressione; stupisce che parole non eccessivamente specialistiche né neologiche quali *Accompagnamento* (1603⁵), *Canone* (1555), *Clavicembalo* (1533) e *Do* (1673) non fossero già presenti almeno in CR4. È inoltre significativo che in CR1 non si siano rinvenuti lemmi con almeno un'accezione musicale iniziante con la lettera «E», e che per quanto riguarda la lettera «D» le attestazioni si contino sulle dita di una mano. Rispetto all'edizione prima, CR2 ha semplicemente aggiunto i lemmi di tre strumenti musicali, o, meglio, di due: sotto *Arpicordo* (1533) c'è un rimando a *Buonaccordo* (prima metà XVII sec.), ma anche con *Buccina* (1918) ci si limita a rinviare al verbo *Buccinare* (av. 1334, che era invece presente in CR1 e che vedeva il sostantivo nella sua definizione). Resta di fatto, quindi, il solo *Buonaccordo*.

Più significativi gli ingressi che si rilevano nella terza e nella quarta edizione, rispettivamente 35 e 30: quantitativamente assimilabili tra loro, anche se il più alto numero dei primi mette in risalto la collaborazione del Doni alla compilazione del 1691. In entrambi i casi si tratta di voci che hanno a che fare sia con la teoria della composizione musicale, sia con oggetti e strumenti di più o meno recente invenzione e costruzione, sia con aspetti più legati al lato pratico-esecutivo, sia con nuove accezioni per lo più figurate, traslate o metaforiche di parole già esistenti nella lingua italiana e magari anche già attestate nelle precedenti Crusche.

Sul fronte più disciplinare e astratto si citano *Battuta* (1533) e *Contrappunto* (1508) per CR3, *Accordo* (1562) e *Corrente* (1640) per CR4, di cui però in tre casi su quattro non vengono specificate le fonti. Tra gli oggetti e gli strumenti si ricordano *Cembanella* (av. 1483) e *Cornetto* (1596) per CR3, *Bassetto* (1767) e *Cassa* (1679) per CR4; ma anche in questo caso o non sono stati dichiarati i testi da cui i lemmi sono tolti, oppure si tratta di origini poco significative nell'economia complessiva del lessico musicale. Gli aspetti dell'esecuzione sono individuabili in voci come *Accordatura* (1596) e *Cadenza* (1525) per CR3, *A tempo* (1958) e *Battere* (1555) per CR4, che però, ancora una volta, restano adespoti e/o compaiono solo nelle giunte alle rispettive edizioni. Quanto al fenomeno della risemantizzazione, trasversale alle categorie appena esposte, per non ripetersi si considerino *Aria* (1551) ed *Entrata* (1604) per CR3, *Accordo* e *Diminuire* (1521) per CR4. Se è forse superfluo sottolineare come i lemmi siano ancora pri-

⁵ Per ogni voce si fornisce, la prima volta che viene citata, la data di prima attestazione come riportato dal LESMU o, in sua assenza, da altri vocabolari quali il GRADIT, il DELI, il LEI, il Sabatini-Coletti, il GDLI e lo Zingarelli; qualora invece non sia possibile risalire alla datazione di un lemma o della sua accezione musicale si riporterà la sigla «s.d.».

vi di fonti o compaiano solo nelle giunte, più interessante, anche se prevedibile, rilevare che le accezioni musicali non sono le prime fornite; né gli Accademici hanno per lo più ritenuto di attribuire loro un lemma autonomo: dimostrazione di un interesse e una cura non particolari per l'arte in esame.

In controtendenza rispetto a quanto appena affermato, e per certi versi in contraddizione con gli assunti esplicitati nelle introduzioni dei compilatori, entrambe le edizioni del 1691 e del 1729-1738 considerano non poche voci nuove specialistiche e settoriali, non riconducibili alla purezza esemplare della lingua letteraria o all'uso vivo: è questo il caso di *Croma* (1588), *Diapente* (1508) e *Diesis* (1551) per CR3, di *Bimmolle* [*sic*] (av. 1449) e *Biscroma* (1596) per CR4; e se anch'essi condividono la sorte dei precedenti per completezza di trattazione, si aggiunge qui qualche caso di mancanza di definizione o di una spiegazione generica quale 'Termine musicale'. Si badi inoltre alla stranezza di ritrovare la prima attestazione degli assimilabili *Croma* e *Biscroma*, e *Diesis* e *Bimmolle* in due edizioni diverse; a parziale giustificazione, o almeno a chiarimento dell'incongruenza resta però il fatto che, come specificherà CR5, si tratta di voci per lo più individuate in testi di autori differenti. E, per concludere il discorso, questa è la ragione per cui *Biquadro* (av. 1573) vedrà il suo ingresso solo nell'ultima edizione.

Passiamo quindi a qualche considerazione a proposito dell'ultima stampa, facendo ricorso ad alcune comparazioni. Si segnalano anzitutto i pochi casi di lemmi espunti rispetto alle precedenti Crusche: è quanto avvenuto con *A tempo*, *Cantrice* (XV sec.), *Ceteratoio* (1353) e *Ceterista* (av. 1600); se per la prima unità polirematica il motivo risiede nella scelta della quinta impressione di non lemmatizzare le unità lessicali superiori secondo la preposizione d'attacco, con gli altri lemmi è evidente l'intento di cassare voci desuete e inutilizzate. In altre circostanze i compilatori hanno segnalato un contesto d'uso più limitato o anacronistico, come avviene con i corradicali *Citara* (1578) e *Citarizzare* (fine XIII sec.). *Cetera* (1640) e *Cetra* (1841) seguono un'evoluzione interessante: se la prima forma è quella esclusiva in CR1 e CR2, CR3 e CR4 ne contemplano almeno la variante, mentre CR5 dà come primaria la forma piena rimandandovi alla voce sincopata. Su un livello analogo si collocano alcuni commenti interessanti e trasversali che permettono di seguire una linea evolutiva di alcune parole e di alcuni usi della nostra lingua: se le prime quattro Crusche contemplano il lemma *Cantante* (1533) esclusivamente come aggettivo, affidando a *Cantatore* (1282) e *Cantatrice* (1774) la funzione di sostantivo, l'ultima impressione individua appunto in *Cantante* 'Colui/Colui che esercita l'arte del canto', riservando lemmi autonomi e specificando sotto *Cantatore* e *Cantatrice* 'oggi più comunemente dicesi Cantante'.

Un discorso in parte diverso, ma sempre connesso all'evoluzione della lingua in rapporto all'evoluzione della musica, si ha con i fenomeni di risemantizzazione: così *Accento* (1562) passa dall'accezione per lo più prosodica o la-

tamente acustica delle quattro edizioni precedenti ad indicare anche 'Il suono degli strumenti / Per Canto, e Aria Musicale / E per Tono musicale' (rispettivamente quinto, sesto e settimo significato del lemma, anche se non è contemplato il simbolo della notazione musicale); oppure di *Accidente* (1521) si aggiunge che al plurale 'diconsi nella Musica certi segni annessi alle note, i quali servono a farle variare di tuono' (ottava accezione); ad *Adagio* (1711) viene concesso un lemma autonomo: 'Term. musicale, che si adopera a denotare il mover lento della battuta nell'eseguire un canto, o un'armonia qualunque; e prendesi anche come sostantivo, pel canto o 'l suono medesimo, dicendosi un Bell'adagio, un Grazioso adagio' (ma non vengono forniti attestazioni ed esempi); di *Allegro* (1555) e *Arioso* (1628), anche sostantivi, si attestano invece i nuovi significati sotto gli aggettivi corrispondenti (rispettivamente al diciassettesimo e al quinto posto); *Banda* (1821), parola già polisemica e infatti presente nelle precedenti Crusche con altri significati, vede ora, seppur come ottava accezione e senza fonti, l'articolata definizione 'Banda si chiama altresì quel Corpo di sonatori di strumenti quasi tutti a fiato, addetto per lo più a ogni reggimento degli eserciti, e che l'accompagna sonando nelle marce e in altre occasioni. Questa Banda dicesi anche Banda militare, per distinguerla da quelle Bande che appartengono ai Comuni, e le quali, vestite d'uniforme, sono solite sonare nelle pubbliche feste o in altre occorrenze'; *Buffo* (1764), che compare stranamente a partire dalla quarta impressione ma nella sola funzione aggettivale e di significato non specialistico, vede in CR5 sia un nuovo lemma come sostantivo ('Cantante che sostiene la parte giocosa nelle opere buffe') sia una seconda accezione aggettivale ('Detto delle opere in musica, vale Di genere giocoso o faceto'); *Calare* (1596) si arricchisce, alla trentottesima accezione, del significato di 'Detto di un cantante o di un suonatore, vale Perdere la intonazione, abbassando la voce od il suono'; *Decima* (1533) aggiunge al valore di aggettivo numerale una possibilità più specialistica: in ottava posizione si precisa 'Term. di Musica. Intervallo che comprende dieci gradi, ed è la terza duplicata'; addirittura *Discordamento* (1733) passa da un significato più generico di tutte le precedenti Crusche al primo di 'Il discordare, Dissonanza, nel senso musicale. Più comunemente Disaccordo'.

In questo contesto vi sono poi dei casi singolari, credo spiegabili col fatto che le parole non erano presenti nelle fonti spogliate: infatti CR5 contempla i lemmi *Discendente* (1774) e *Discendere* (1782), di per sé non specialistici, ma non contiene i corrispondenti inversi *Ascendente* (1859) e *Ascendere* (1596), che invece compaiono nel TB.

In altre circostanze le Crusche manifestano un'evoluzione del significato di una parola o un'espressione, vuoi perché via via semplicemente più approfondito, vuoi perché in quell'arco temporale il significante è passato a indicare altri referenti, vuoi perché uno spettro più ampio di autori e opere ha consentito di dettagliare meglio le definizioni. Mentre le prime quattro edizioni per *Arpa*

(1608) riportano “all’unisono” ‘Strumento di molte corde di minugia, di figura triangolare, senza fondo’, la quinta specifica un po’ meglio, dal punto di vista pratico-esecutivo, ‘Strumento musicale a forma triangolare con molte corde, la maggior parte di minugia, che si suona pizzicando colle dita’; ben più significativo è il caso di *Aria*, assente nelle prime due Crusche in accezione musicale, inserito solo nelle giunte della terza con la definizione generica ‘Termine musicale’, più precisamente accolto in CR4 come ‘Canzonetta per musica, o messa in musica. E la Musica medesima, sulla quale si cantano l’arie’, ma assai meglio sviluppato nell’ultima edizione che gli concede un approfondito lemma autonomo suddiviso in più accezioni e impieghi (ma manca una focalizzazione sull’omonimo pezzo chiuso dell’opera lirica).

Sorte analoga è toccata a *Baritono* (1612), assente fino alle giunte di CR3, solo leggermente modificato in CR4, ma ormai ben definito nell’ultima impressione. Ancor più accentuate le differenze tra le prime quattro edizioni, unanimi nel definire *Dissonante* (1571) ‘Che non consuona, che scorda’, e CR5 che riporta ‘Che dissuona. § I. In forma d’Add. Che non consuona, Che non fa accordo; e detto di armonia, vale Che ha in sé disaccordo. [...] § IV. Per Di cattivo suono, Non armonioso, Spiacente all’orecchio; anche figuratam. [...] § VI. Term. Musicale. Aggiunto di corda o nota, vale Che fa disaccordo con un’altra. Contrario di Consonante. § VII. Accordo dissonante, dicesi Quello in cui entrano intervalli dissonanti. § VIII. Intervallo dissonante, dicesi l’unione di due suoni, che essendo per sé stessa incompiuta, ha bisogno di risolversi in un intervallo consonante, nel quale si riposi l’orecchio’.

O ancora, *Accidente*, che era presente dal 1612 ma non nell’accezione musicale, passa in CR5 a designare anche ‘Accidenti, diconsi nella Musica certi segni annessi alle note, i quali servono a farle variare di tuono’ (ottavo significato). Con *Dabbuddà* (o *Dabbudà*, av. 1449) si assiste invece all’invecchiamento di un referente e della relativa descrizione: dall’iniziale definizione ‘strumento simile al Buonaccordo, ma senza tasti, oggi anche chiamato Ogniaccordo, e si suona con due bacchette, che si battono in su le corde. Qui nome del sonatore di esso, sì come anche si dice il Piva, il Tamburino, il Naccherino’, la parola passa infatti a quella, con significativo verbo all’imperfetto, ‘Strumento musicale con le corde di metallo, di figura simile a un’arpa a giacere, che si suonava battendo due bacchette sopra le corde’.

Ma nonostante questa evoluzione e una sempre più consapevole cura per il lessico musicale, va rilevato come, in linea di massima, anche CR5 sia meno ricca rispetto ad altri repertori lessicografici coevi e per diversi aspetti confrontabili, primo fra tutti il *TB*. Del resto, da parte dei compilatori dell’Accademia era dichiarata la volontà di non addentrarsi nei particolari delle lingue settoriali; viceversa, il *TB* nasceva con un intento più enciclopedico, malgrado le note disomogeneità e le disparità di attenzione attribuita ai vari ambiti specialistici

e disciplinari. Per questo secondo vocabolario alla musica toccò la felice sorte di avere validi collaboratori tra cui in particolare Luigi Felice Rossi⁶, critico musicale e compositore. Ma la diversità tra i due dizionari resta un dato di fatto significativo, che ha determinato anche qualche scelta incoerente o almeno poco chiara e motivabile da parte dei cruscanti.

Si confrontino ad esempio i seguenti lemmi, partendo da *Appoggiatura* (1720): mentre *CR5* si limita, come secondo significato, a descriverla 'E Term. di Musica. Vale l'Unire due note insieme, toccando appena la prima di esse nel canto' (senza contemplare nemmeno la corrispondente notazione grafica), *TB* risulta molto più preciso e dettagliato riportando '3. (Mus.) [Ross.] Ornamento del canto, il quale consiste in una notina che precede una nota in distanza per lo più di seconda, e talvolta anco di maggiore intervallo, sopra o sotto, e di cui, se puntata, si appropria due terzi del valore, e solo la metà, se non puntata. L'Appoggiatura viene sempre accentuata, quasi come appoggio della voce per la nota seguente: da ciò il suo nome. / Dicesi doppia l'appoggiatura che consta di due o più notine. / (Mus.) [Ross.] Nell'armonia l'Appoggiatura è una nota adjacente preceduta da una nota qualunque od anco da una pausa, ma seguita da una nota armonica a cui dee aderire. Supposto il Do qual nota armonica, appoggiature saranno il Re ed il Si; onde re-do, si-do. - L'Appoggiatura anche in questo signif. dicesi doppia, quando amendue le note adjacenti si fanno sentire, come: re-si-do, si-re-do' (ma anche qui la scrittura musicale è citata solo rispetto alla modalità esecutiva conseguente); oppure *Estensione* (1586), spiegato da *CR5* 'E Term. di Musica. Tutte quelle note che un istrumento o la voce di un cantante può successivamente eseguire' (decima accezione) e dal *TB* '(Mus.) [Ross.] Sistema di tutti i suoni che può convenientemente rendere l'organo vocale, od uno strumento. / [Ross.] Estensione sonora. L'Intervallo considerato quale spazio, dirò così, sonoro, racchiuso fra due termini, cioè fra i due suoni costituenti esso intervallo. / [Ross.] Chiamasi ancora, nell'arte di sonare gli strumenti di manico o di tasti, Estensione la Maniera di distendere più o meno le dita, senza cambiar di posizione, per toccar qualche nota posta, fuori di essa' (sesta accezione).

Per non parlare di casi come *Armonia*⁷ (1525) in cui, solo per fornire un dato quantitativo emblematico, le 57 parole utilizzate da *CR5* per la definizione sono surclassate dalle 559 del *TB*, o del suo corradicale *Armonico* (1539), registrato in sole 11 parole dalla Crusca esclusivamente quale aggettivo, mentre il *TB* si profonde in 263 parole sotto il lemma dell'aggettivo e 62 per quello del sostantivo; o ancora di *Dissonanza* (1562) rispetto a cui alle 54 parole di *CR5* fanno fronte le 199 del *TB*.

⁶ ILARIA BONOMI, *Luigi Felice Rossi principale redattore delle voci musicali del Tommaseo-Bellini*, in «Lingua Nostra», LI (1990), pp. 66-72.

⁷ CECILIA LUZZI, *Per la semantica di armonia: in margine a strumenti recenti di lessicologia musicale*, in «Studi di lessicografia italiana», XIX (2002), pp. 67-107.

Stupiscono quindi solo in parte alcune mancate attestazioni in *CR5*, di contro a quanto registrato in *TB* e magari anche nei due repertori specialistici ricordati in premessa; non si tratta comunque solo di tecnicismi in senso stretto, la cui assenza sarebbe coerente con gli assunti cruscanti, ma anche di voci di più largo uso. Si può partire proprio dal lemma della lettera «A», proseguendo per tutte le altre quattro lettere considerate (ma la cosa vale anche per la successiva, con la sola, imprevedibile, eccezione della «G»): la Crusca non riporta tra i significati e gli impieghi quello, più in voga nei Paesi mitteleuropei, di indicazione della nota corrispondente nella nostra scala musicale; un'accezione segnalata invece non solo dai tre vocabolari impiegati per il confronto, ma anche dal *Panlessico italiano, ossia Dizionario Universale della Lingua Italiana* pubblicato nel 1839 e realizzato sotto la direzione di Marco Bognolo. Mancano poi ad esempio *Agilità*⁸ (1864), *Alterare* (1521), *Alterato* (s.d.) e *Alterazione*⁹ (1492), *Ancia* (1829), *Armatura*¹⁰ (1893), *Armonizzato* (1801), *Attaccare* (1825) e *Attacco* (1772), *Aumentazione* (1762), *Clarino* (1876), *Crescente*¹¹ (1800), *Da capo* (1788), *Diminuendo*¹² (1880), *Dinamica*¹³ (s.d.), *Duplicare*¹⁴ (s.d.), *Eccedente*¹⁵ (1955), *Elafà*¹⁶ (1790), i corradicali *Esecutore* (1754), *Esecuzione* (1870) ed *Esequire*¹⁷ (1764).

Non manca ovviamente qualche eccezione che vede prevalere, nella dovizia descrittiva di un lemma, *CR5* sul suo principale omologo qui considerato. Ma forse ciò che più merita di essere evidenziato è quel manipolo di lemmi presenti solo in *CR5*: si tratta di voci o di uso ormai desueto a quell'altezza cronologica,

⁸ Che il *TB* definisce dettagliatamente '5. (Mus.) [Ross.] Successione rapida di molte note, Passaggio. / [Ross.] L'Agilità, secondo il Mancini, si divide in Naturale, Martellata ed Arpeggiata. V. queste voci. / [Ross.] Agilità diff. da Passaggio. Il Passaggio è ristretto ad indicare un Gruppo più o meno esteso di note veloci; l'Agilità dà l'idea generale e del Semplice passaggio, e di Tutto il contesto passeggiato della melodia. / 6. [Ross.] Detto della voce. Attitudine di un cantante a ben eseguire l'agilità. / 7. [Ross.] Facoltà di eseguirla. / [Ross.] Agilità cavallina. Voce dell'uso, atta a significare quella Viziosa agilità di certi cantanti, in cui le Note, spiccandosi l'una dall'altra, danno l'idea del nitrato de' cavalli. / [Ross.] Canto di agilità. Lo stesso che Canto brillante'.

⁹ Non tutti però presenti in *LI* e in *LAV*, o almeno non con gli stessi significati.

¹⁰ Presente solo in *TB* come '15. (Mus.) [Ross.] Corredo che manca a compiere uno strumento da corde, per poter esser sonato'.

¹¹ Ma *CR5* attesta il verbo all'infinito *Crescere* (1562), e lo stesso si riscontra in *LI*.

¹² La cui assenza si oppone all'attestato *Crescendo* (1823).

¹³ Non presente nemmeno, in accezione musicale, nel *LAV* e con significato parzialmente diverso rispetto a quello attualmente in voga sia in *TB* sia in *LI*.

¹⁴ Presente però solo nel *TB* in seconda accezione e senza esempi d'autore; curioso che *CR5* contempli il participio aggettivale *Duplicato* (1782).

¹⁵ Assente comunque anche in *LAV*, mentre *LI* rimanda al lemma *Accresciuto* (1640).

¹⁶ Che manca sempre in *LAV*; in compenso, stranamente, *CR5* riporta l'analogo *Elamì* (1720).

¹⁷ Tutti attestati nel *TB* ma non sempre presenti negli altri due repertori.

o di singolari forme derivate o alterate di altre invece attestate, o di tecnicismi altamente settoriali. Ecco allora che unicamente in CR5 s'individuano *Cantora*¹⁸ (seconda metà XIV sec.), *Compositura* (1555), *Conca* (seconda metà XVIII sec.), *Congiunzione* (1420), *Coraulico* (1635), *Cornettato* (s.d.), *Cornettone* (s.d.), *Diapasondiapente*¹⁹ (1562), *Diaschisma*²⁰ (1571), *Diastaltico*²¹ (1635), *Disarmonicissimo*²² (s.d.), *Disgiunzione* (1600), i corradicali *Distonante* (1601) e *Distonato* (1525), e *Diteggiare* (1892) e *Diteggiatura*²³ (1892), *Dolzaino*²⁴, *Esicastico* (1635).

Ma forse ancor più singolari sono quei lemmi di per sé generici cui il solo vocabolario della Crusca attribuisce un'accezione anche musicale, di norma tra le ultime contemplate: avviene così con *Cattivo* (1624), *Corrispondente* (1835) e *Corrispondenza*²⁵ (1600), *Costumato* (s.d.) e *Costume* (1894), *Crepitante* (XIV sec.), *Denso* (1666), *Disaccordo*²⁶ (1948). Se in alcuni di questi casi la scelta può essere stata indotta dai contesti in cui le voci erano inserite nei passi d'autore da cui i lemmi sono stati tratti, in altri queste stesse fonti non sono dichiarate; e ciò è avvenuto anche con parole o espressioni tutt'altro che settoriali ma di cui si riscontra un trattamento simile in TB: resta quindi una questione dal mio punto di vista non ben chiara e spiegabile.

Un ultimo punto che merita attenzione riguarda gli autori e i testi a cui più si deve il merito di aver funto da miniera lessicale per i lemmi musicali; resta inteso che, quale logica conseguenza di quanto suesposto, si prenderà a riferimento soprattutto CR5, e non si focalizzerà l'attenzione sulle grandi "corone". Il primato, anche, per così dire, "ideale, spirituale e morale", va a Giovan Battista Doni, compositore nonché Accademico di cui si è già fatto cenno e che è già stato in parte autorevolmente studiato: in particolare i suoi *Compendio del Trattato de' generi e de' modi della Musica* e *Lyra Barberina* rappresentano una pietra miliare per ogni successivo repertorio di voci che abbiano a che fare con la musica moderna; non per niente le opere del Doni costituiscono spesso una

¹⁸ Per ragioni di spazio sono costretto ad omettere le definizioni; ma si può ovviare al problema consultando la *Lessicografia della Crusca in rete*.

¹⁹ Riportato da LI ma come *Diapason cum Diapente*.

²⁰ Presente anch'esso nel solo LI.

²¹ Attestato ancora esclusivamente in LI anche se con un significato parzialmente differente.

²² Senza alcuna definizione, rimandando alle fonti.

²³ Di cui non vengono date attestazioni autoriali ma che ritengo particolarmente interessanti perché, sebbene assenti negli altri vocabolari considerati, sono invece giunti indenni fino ai giorni nostri.

²⁴ Contemplato dal TB nella forma *Dolzaina* (1594).

²⁵ Interessante che di *Corrispondere* (s.d.) CR5 dia la definizione 'XII. E parlando di note o voci musicali, vale Aver la medesima intonazione, Equivalere nel tuono' ma TB '12. (Mus.) [Ross.] Risonare, Rimbombare' pur rifacendosi entrambi alla medesima fonte del Doni, mentre il lemma non compare né in LI né in LAV.

²⁶ Dato addirittura come primo significato e presente solo in LAV.

delle fonti principali anche del *TB*. A puro titolo esemplificativo, a lui, o comunque anche a lui, si deve la registrazione delle nuove accezioni di *Accompagnare* (1596), *Acuto* (1763), *Arietta* (1618), *Compositore* (1521) e *Componitore* (1322), *Concordemente* (prima metà XVI sec.), *Congiunzione*, *Duodecima* (1561), termini più tecnici della teoria musicale quali *Baritono*, *Cadenza*, *Cisolfaut* (av. 1647), *Comma* (1492), *Croma* (e molti corradicali), *Diaschisma*, attestazioni di oggetti e strumenti tra cui *Capotasto* (1640) e *Dolzaina*, voci più generiche ma inserite in contesti musicali come *Clausola* (1601), *Concertare* (1590), *Corda* (1555), *Corrispondente* e *Corrispondere*, *Crudo* (1633).

Un titolo di merito va anche a Giovanni Battista Martini, autore dell'*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il cantofermo* [*sic*] e di una *Storia della musica*: il padre francescano insegnante di Mozart viene citato ad esempio, magari insieme al Doni o ad altri autori di cui si dirà tra poco, per la risemantizzazione di *Alterato*, *Andamento* (1757), *Attaccare* e *Attacco*, *Congiunto* (1800), *Consequente* (1622) e *Consequenza* (1562), *Consono* (1552), *Decima*, *Discendente* e *Discendere*, *Dominante* (1668), *Duplicato*, *Entrata*, e per l'attestazione dei termini musicali *Appoggiatura*, *Breve* (1492), *Contrassoggetto* (1774), *Enarmonico* (1562), *Equitono* (1600), degli strumenti *Bàrbito* (1539), *Castagnetta* (1623), *Cembalo* (1635), *Conca*, delle voci di per sé non musicali *Concinnità* (seconda metà XVIII sec.), *Contrasto* (1809) ed *Estensione*.

Forse inaspettatamente, agli altri grandi teorici e musicisti spogliati dalla Crusca, Vincenzo e Galileo Galilei, si devono meno della metà delle citazioni di Martini, anche se naturalmente i due secoli che li separano rappresentano una differenza significativa in termini di conoscenze e scritti: di loro ricordo almeno le prime attestazioni in senso musicale di *Accidente*, *Accordo*, *Cavare* (1783), i neologismi *Contrappuntista* (1584) e *Contrappunto*, i tecnicismi *Dupla* (1596), *Enarmonio* (1581), *Endecacordo* (1581), *Enneacordo* (1581) ed *Esacordo* (1508). Alcune di queste voci sono condivise con un altro importante studioso ed erudito più giovane solo di un paio di decenni, che non si è occupato in modo particolare di musica: Benedetto Varchi. Dalle numerose sue opere consultate, e in particolare dall'*Ercolano*, sono stati tratti lemmi come *Acutezza* (1657) e *Battuta*, i rari e desueti *Buriasso* (av. 1470) e *Cassetta* (1570, già in CR4), *Cieco* (seconda metà XV sec., contemplato nell'espressione figurata *Fare un cantar da cieco*), il neologismo semantico *Comporre* (1545), il derivato *Cornamusare* (av. 1546), i tecnicismi *Diapason* (1562), *Diapente* e *Diatessaron* (1508).

Più legato al mondo teatrale, e di necessità contemplato solo da CR5, è Filippo Pananti, autore in particolare del romanzo *Il poeta di teatro*. Interessante constatare il suo impiego di voci più o meno recenti e legate sia alla rappresentazione scenico-musicale, sia a questioni più teoriche e disciplinari: lo ritroviamo citato, magari come unica fonte o quasi, sotto le voci *Aria* e *Arietta*, *Buffo* (sost.), *Cantata* (1720), *Concertato* (1791, solo come agg., giacché nessuno dei repertori compulsati ne riporta l'accezione ellittica di nome comune), ma anche *Battuta*,

Bimolle e *Biquadro*, *Crescendo*, *Duetto* (1765); a lui si deve inoltre il moderno uso del già citato sostantivo *Cantante*. Discorso in parte analogo vale per Michelangelo Buonarroti “il giovane”, la cui *Fiera* viene riportata all'interno di lemmi come *Armonico*, *Arpicordo* (1533), *Basso* (1596), *Canterina* (1755), *Cantilena* (1562), *Canzonetta* (1596), *Citarista* (1581), *Cornetta* (1844) e *Dissonante*. Perfino un po' più presente è Giovan Battista Fagioli, in particolare con le sue *Rime piacevoli*; tra le voci non ancora citate in questa parte del mio contributo si ricordano *Accompagnatura* (1795), i corradicali *Accordare* (1539) e *Accordato* (1556), *Ariettina*, *Buonaccordo*, *Castratino* (s.d.), *Chitarrina* (s.d.), *Contralto* (1533) e *Do*.

Al di là dei risultati dell'indagine storico-lessicografica proposta, che non aveva l'intento di dimostrare una tesi, se non per confermare una volta di più quanto sia ricco e interessante un settore lessicale del nostro idioma che può considerarsi un “made in Italy” apprezzato ed esportato in tutto il mondo, mi preme terminare questa esposizione con una conclusione interdisciplinare. Proprio partendo dallo studio del più rinomato vocabolario della nostra storia linguistica credo sia lecito se non doveroso auspicare, per richiamare i concetti di Rossi che ho riportato in apertura, che un sempre maggiore interesse per tali questioni sia dimostrato anche dagli storici della lingua italiana; e, unito a ciò, che si sviluppino quanto più possibile delle collaborazioni con studiosi di musicologia e teatro capaci di valorizzare e approfondire un patrimonio davvero unico da tramandare alle generazioni future: anche loro devono poter cogliere «il più bel fior» di tanta ricchezza non solo artistico-culturale ma anche umana, estetica e sociale quali sono la musica e la lingua ad essa connessa.

