

NOTE E DISCUSSIONI

PAROLE E MUSICA. ALCUNE RIFLESSIONI SU PURGATORIO, II, E DINTORNI

In un ancor oggi fondamentale saggio di più di quarant'anni fa (1975) Aurelio Roncaglia si soffermava sul nesso inscindibile tra parola e musica che sta a fondamento della poesia dei trovatori (dell'intero processo di produzione/esecuzione/fruizione della poesia dei trovatori).¹ Ai già copiosi dati relativi al rapporto tra «tessitura verbale» ed «espressione melodica»² desumibili dal testo delle liriche trobadoriche che Roncaglia offre in un altro fondamentale e coevo (del 1975, ma pubblicato solo nel 1978) intervento³ mi è capitato (e mi scuso per l'autocitazione) di aggiungere in un saggio del 1998 quanto emerso da ulteriori spogli «relativamente ai modi testuali attraverso i quali quel rapporto si presenta nei componimenti» della lirica medievale in lingua d'oc.⁴ Ai materiali che lì segnalo e alle schede di carattere lessicologico che lì esibisco rimando per brevità.⁵

Nel ragionamento di Roncaglia risulta fondamentale l'idea che lo stretto nesso parola/musica risponda «alle originarie condizioni "popolari"» e sia mantenuto saldo nell'ambito della civiltà "cortese" (legata, per le sue stesse basi feudali terriere, alle tradizioni arcaicizzanti di un'economia prevalentemente agricola).⁶

Tale affermazione risulta oggi con ogni probabilità da rivedere almeno in parte, giacché la nozione stessa di "popolare" non è sempre facile da definire e tantomeno da maneggiare; e giacché il legame tra musica e poesia è già a fondamento anche dell'innodia mediolatina, presupposto, certamente tutt'altro che popolare, della lirica in volgare.⁷ In ogni caso, a parere di Roncaglia, a spezzare irrimediabilmente il nesso di cui si discute

1. A. RONCAGLIA, *Etnomusicologia e filologia romanza*, in *L'etnomusicologia in Italia. Primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia*, Roma, 29 novembre-2 dicembre 1973, a cura di D. CARPI-TELLA, Palermo, Flaccovio, 1975, pp. 53-67.

2. A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio" tra musica e poesia nel Duecento italiano*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, IV. Atti del 3° Congresso internazionale, sul tema *La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*, a cura di A. ZHINO, Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-97, a p. 368.

3. Ivi, pp. 368-79.

4. G. NOTO, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle "biografie" provenzali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 209.

5. Ivi, pp. 209-18.

6. RONCAGLIA, *Etnomusicologia e filologia romanza*, cit., p. 56.

7. Cfr., per es., M.S. LANNUTTI, *Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica ro-*

è stato il sopravvenire della nuova civiltà “borghese”. È stata questa svolta decisiva a creare le condizioni per il successivo sviluppo della grande lirica d’arte, puramente letteraria, non solo italiana, ma, con il petrarchismo, europea.⁸

Tornerò tra breve a queste asserzioni di Roncaglia, il quale qui sviluppa alcune suggestioni già di Gianfranco Contini.⁹ Per il momento mi preme insistere sul fatto che il nesso parola/musica nella lirica medievale in lingua d’oc¹⁰ è talmente costitutivo di una certa *idea* di “letteratura” (chiamiamola così, *faute de mieux*) che ancora un trovatore tardo, e per molti versi già “cittadino”, come Bertran Carbonel scriveva in una *cobla* trådita dal solo canzoniere R:

manza, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova-Strà, 27 settembre-1° ottobre 2006, a cura di F. BRUGNOLO e F. GAMBINO, Padova, Unipress, 2009, pp. 337-62.

8. RONCAGLIA, *Etnomusicologia e filologia romanza*, cit., p. 56.

9. *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll., vol. I p. 45.

10. Limitandomi alla bibliografia piú recente, segnalo un importante (e dal punto di vista delle proposte metodologiche e per quanto attiene alla situazione e alle prospettive degli studi) intervento di F. CARAPEZZA, *Écouter Bernart de Ventadorn. Lecture de quatre ‘unica’ musicaux: BdT 70.42 (X), 24 (W), 17 (G) et 25 (R)*, in *Bernart de Ventadorn. Folle amour et courtoisie. ‘Trobada’ tenue à Darnets (près de Ventadour) les 9-10 septembre 2016*, Ventadour, Édition Carrefour de Ventadour, 2017, pp. 3-12. Un’ottima *mise au point* sulle questioni legate alla necessità inderogabile di integrare i dati musicali alla storia letteraria dei trovatori è poi offerta dallo stesso CARAPEZZA, *La dimension musicale des textes des troubadours*, in M. DE RIQUER, *Les troubadours. Histoire littéraire et textes*, édition établie par D. BILLY, L. DE GOUSTINE, W. MELIGA et P. RICKETTS, i.c.s. Il saggio (che ho letto grazie alla cortesia dell’autore) è raccomandabile anche per i riferimenti bibliografici che fornisce e costituisce un caso davvero raro di compresenza di competenze filologiche e musicologiche. Si vedano inoltre: molteplici interventi di C. CHAILLOU (in particolare il vol. «*Faire los motz e’l so*». *Les mots et la musique dans les chansons des troubadours*, Turnhout, Brepols, 2013); e la breve ma densissima sintesi tracciata da M.S. LANNUTTI, *I trovatori. La musica nel repertorio lirico romanzo*, in *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a cura di V. MINAZZI e C. RUINI, Milano, Jaka Book, 2011, pp. 164-67. Ben diversa questione è quella della musica cosiddetta “trobadorica” legata negli ultimi decenni a una produzione discografica e a un’attività concertistica ad essa connessa che risponde alla logica del “mercato” e che realizza «una vera e propria *koïnè* musicale, consolidando e universalizzando quel “luogo comune medioevo”, ormai bene avviato, il cui portato ha piú il sapore di una sorta di “nuova musica” che il profumo essenziale della melopea trobadorica o “medievale” in genere; il sapore amaro di una grande occasione mancata, schiacciata sotto il peso della piú insidiosa e impudente mistificazione – un’autentica truffa culturale – mai perpetrata a danno di un’intera epoca della storia della musica e della cultura. Complici una noncurante medievistica, una latitante musicologia e fatalmente, *dulcis in fundo*, una degna critica “specializzata”» (M. SCHEMBRI, *Interpretare i trovatori. Una ‘quaestio’ da aprire*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d’oc*. Actes du Septième Congrès International de l’Association Internationale d’Études Occitanes, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002, publiés par R. CASTANO, S. GUIDA, F. LATELLA, Roma, Viella, 2003, 2 voll., vol. I pp. 639-49, a p. 648).

Cobla ses so es enaissi
 co·l molis que aigua non a;
 per qe fai mal qui cobla fa
 si son non li don'atressi:
 c'om non a gaug pas del moli
 mas per la moutura qu'en tra.

'Una *cobla* senza melodia è esattamente
 come il mulino che non ha acqua;
 per questo ha torto chi compone una *cobla*
 se non la fornisce anche di una melodia:
 perché non si ha soddisfazione alcuna dal mulino
 se non per la molitura che se ne trae'.¹¹

E si noti che con il termine *cobla* Bertran si riferisce con ogni probabilità non alla strofa della *canço* ma all'intero genere, per così dire, "minore" e tardo, della *cobla esparsa*.¹² Già questa sola affermazione di Bertran Carbonel – ovvero di un trovatore sociologicamente e culturalmente non più "cortese" (e anzi sostanzialmente "protoborghese") – ci avverte del fatto che la tesi di Roncaglia circa il legame tra divorzio musica/parola, da una parte, e avvento della civiltà "borghese", dall'altra, va quantomeno ri-discussa, poiché – come si è appena visto – in luoghi diversi dall'Italia *quell'*avvento non produce necessariamente *quel* divorzio. Rimane in ogni caso il fatto che, per quel che riguarda nello specifico l'antica lirica italiana, la situazione è, per molti versi, ancora *sub iudice*. Chiarisco subito che non intendo certo riaprire qui una *quaestio* che definire *vexata* è dir poco;¹³ e tuttavia a mio avviso varrà la pena di partire dalle conclusioni cui giunse Roncaglia nel saggio pubblicato nel 1978:

11. *BdT* [= *Bibliographie der Troubadours*, von Dr. A. PILLET [...] ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Dr. H. CARSTENS [...], Halle (Saale), Niemeyer, 1933], 82.33. Ed.: *Les poésies de Bertran Carbonel*, éditées par M.J. ROUTLEDGE, Birmingham, AIEO-Univ. of Birmingham, 2000, p. 184. La traduzione è mia.

12. Si veda al riguardo anche la scheda che la *BEdT* [= *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, Università degli Studi di Roma «La Sapienza» (Direzione scientifica: S. ASPERTI; direzione tecnica: L. DE NIGRO): <http://www.bedt.it>] dedica al componimento [data ultima consultazione: 21.04.2017].

13. Quella del rapporto tra parole e musica nella letteratura italiana delle Origini è questione troppo dibattuta perché se ne possa fornire una bibliografia, anche largamente incompleta. Si vedano comunque almeno: F.A. GALLO, *Parole e musica. Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, dir. A. ASOR ROSA, vol. VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 245-63; A. GALLO, *I Provenzali in Italia*, in ID., *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 17-58. Un utile *status quaestionis* (con densi riferimenti bibliografici) è tracciato da P. GRETI, *La lirica italiana delle origini tra scoperte e nuove edizioni*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», n.s., a. LIX 2010, pp. 125-47, alle pp. 138-43.

La stragrande maggioranza dei nostri antichi lirici [...] sembrano essersi curati solo di verseggiare, trascurando o devolvendo a musicisti specialistici il compito d'un eventuale rivestimento melodico dei testi letterari,¹⁴

per cercare di comprendere come oggi si presenti la questione, soprattutto perché la felice formula del *divorzio* (presente, come s'è visto, nel titolo di uno degli interventi di Roncaglia) ha fatto sí che le conclusioni sopra citate siano state spesso "lette" molto piú rigidamente di quanto in realtà lo stesso Roncaglia avesse inteso proporre. Difatti, come ha scritto Roberto Antonelli, Roncaglia non

afferma affatto la totale e assoluta estraneità di poesia e musica: il divorzio in questione riguarda difatti il produttore, non i testi. Roncaglia constata infatti la progressiva articolazione e financo distinzione fra poeta-musico e poeta e musicista già nella poesia trobadorica, per affermarne poi l'avvenuta distinzione nella Scuola siciliana [...]. Roncaglia giunge [...] anche alla decisa affermazione della separazione fra poesia e musica ma soltanto nell'unitario atto creativo, non nel prodotto effettivamente o potenzialmente circolante, al quale è sempre riconosciuta la possibilità di una "riattualizzazione musicale".¹⁵

È una posizione coincidente in prevalenza con quella proposta da piú voci *ex parte musicologiae*, in particolare da Nino Pirrotta;¹⁶ cosí che ora, grazie ad alcuni

14. RONCAGLIA, *Sul "divorzio" tra musica e poesia*, cit., p. 379.

15. R. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica, oggi*, in *Musicologia fra due continenti. L'eredità di Nino Pirrotta*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 4-6 giugno 2008, Roma, Scienze e Lettere, 2010, pp. 211-23, alle pp. 213-14.

16. Si vedano in particolare almeno: N. PIRROTTA, *Ars nova e Stil novo*, in «Rivista italiana di musicologia», a. 1 1966, pp. 3-19; ID., *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, II. *Atti dei Convegni di studio 1961-1967*, a cura di F.A. GALLO, Certaldo, Centro di Studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1968, pp. 97-112; ID., *New Glimpses of an Unwritten Tradition*, in *Words and Music, the Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tiltman Merrit*, ed. by L. BERMAN, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1972, pp. 271-91; ID., *I poeti della Scuola siciliana e la musica*, in «Yearbook of Italian Studies», a. IV 1980, pp. 5-12; ID., *Poesia e musica*, in LCL, a. XVI 1987, pp. 153-62; ID., *Federico II e la musica*, in *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*. Catalogo della Mostra di Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995-30 aprile 1996, Roma, De Luca-Editalia, 1995, pp. 145-47. Per una sintesi della questione cfr. A. ZUINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, vol. II. *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 455-529, a p. 456: «in realtà il problema appare mal posto: non si tratta di sapere se testo e musica fossero composti dalla stessa o da diverse persone – cioè se un testo poetico fosse concepito fin dalla sua origine insieme alla sua "veste" musicale o se invece quest'ultima fosse aggiunta successivamente – quanto di capire se, ed eventualmente fino a quando, la poesia ha circolato solo associata alla musica o anche separata da essa. In sostanza, si tratta di verificare se l'esecuzione vocale era l'unica per veicolare un testo poetico, oppure solo una delle possibili modalità di circolazione del testo stesso, insieme alla recitazione di fronte a uno o piú ascoltatori o alla lettura privata e mentale. Pertanto è difficile parlare di "divorzio", proprio in quanto, probabilmente, non c'è mai stata tra testo e musica un'intima e vera unione, ma solo un rapporto funzionale, una sovrapposizione tra due sistemi di co-

interventi *ex parte philologiae*, soprattutto proprio di Antonelli,¹⁷ e all'acquisizione di nuovi dati documentari,¹⁸ si aprono nuove prospettive, con fecondi tentativi di far interagire tra di loro le due "parti" e superare l'*impasse* denunciata nel 1955 (per la Scuola siciliana, ma ragionamento analogo si può fare per la poesia "toscana") dal grande István Frank:

C'est un problème insoluble, dans l'état actuel de nos connaissances, que de savoir si les compositions de l'École sicilienne furent chantées ou récitées sans mélodie.¹⁹

municazione sostanzialmente differenti l'uno dall'altro. Si pensa che la circolazione della poesia sia stata quasi sempre affidata al canto e alla tradizione orale almeno fino agli inizi del Trecento». Una densa presentazione della tesi del "divorzio" e di quella di una possibile fruizione musicale è ben tracciata (con ampi riferimenti bibliografici, ai quali rimando) da F. CARAPEZZA, *Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana?*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», a. II 1999, pp. 321-54, alle pp. 321-23.

17. Cfr. in partic.: R. ANTONELLI, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a cura di P. TOURET e A. PARAVICINI BAGLIANI, vol. III, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 309-23; ID., *La corte «italiana» di Federico II e la letteratura europea*, in *Federico II e le nuove culture*. Atti del XXXI Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 1994, Spoleto, CISAM, 1995, pp. 319-45; ID., *I Siciliani e la musica, oggi*, cit. Sulle prospettive che si possono aprire da una più stretta interazione tra metodi musicologici e metodi filologici ha scritto parole a mio parere importanti (prendendo spunto dal saggio di Schembri citato *supra*) G. TAVANI, *Aggiustare il tiro*, in *Filologia e modernità. Metodi, problemi, interpreti*. Atti del XXXVIII Convegno Interuniversitario, Bressanone/Brixen-Innsbruck, 15-18 luglio 2010, Padova, Esedra, 2014, pp. 325-33, alle pp. 331-33.

18. Cfr. almeno: M.S. LANNUTTI, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione, l'interpretazione della lirica romana delle origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terzi in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di D. RIGHINI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 145-69; *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi di Cremona, 19-20 febbraio 2004, a cura di M.S.L. e M. LOCANTO, ivi, id., 2005; EAD., *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, in MR, a. XXXII 2008, pp. 3-28; EAD., *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, in «Semicerchio», a. XLIII 2011, pp. 55-67; S. ASPERTI, «Don Johanz la sap»: musicisti e lirica romanza in Lombardia nel Trecento, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorosso*, a cura di P.G. BELTRAMI, M.G. CAPUSSO, F. CIGNI, S. VATTERONI, Pisa, Pacini, 2006, 2 voll., vol. I pp. 67-90. Si vedano – per una maggiore completezza – i riferimenti bibliografici esibiti in CARAPEZZA, *La dimension musicale des textes des troubadours*, cit.

19. I. FRANK, *Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», a. III 1955, pp. 51-83, a p. 54 n. Sui Siciliani, cfr. anche: F. BRUGNOLO, *La Scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. MALATO cit., vol. I. *Dalle Origini a Dante*, 1995, pp. 265-338 (in partic. il par. *Cultura e poesia dei Siciliani: "divorzio" della poesia dalla musica?*), il quale sottolinea che c'è presso i Siciliani «almeno un genere lirico – e per di più pienamente strofico – che sicuramente non viene cantato: il sonetto. Qui è il punto di svolta» (p. 333); CARAPEZZA, *Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana?*, cit. (in particolare si vedano a p. 353 le conclusioni raggiunte sulla base di una ricognizione di indizi di "vocalità" nei testi della Scuola poetica siciliana). In più occasioni, J. SCHULZE (cfr. in partic. *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Nie-

Per quanto attiene, dunque, alla lirica delle Origini in lingua del sí, mi pare si possa in definitiva affermare che i suoi prodotti divengono spesso, quanto a modalità di produzione (anche se – va ribadito – non sempre di “attualizzazione” e di fruizione), propriamente “testi letterari” nel senso che noi attribuiamo a tale nesso sostantivo + aggettivo. Il fatto è che (come ha posto in rilievo ancora Roncaglia) nelle scuole laiche nelle quali in Italia si formano i nuovi intellettuali²⁰ protagonisti della cultura piú elevata «la musica era sostanzialmente estranea, quantomeno marginale»²¹ e ciò non poteva non avere ripercussioni radicali sul rapporto tra il *melos* e la parola. Ecco dunque che – per arrivare a Dante – il Casella di *Purg.*, II,²² ci appare un notevole rappresentante del rapporto tra parola e musica che sembra caratterizzare la poesia d’arte toscana tra fine Duecento e inizio Trecento, ossia (con le parole dell’ormai pluricitato Roncaglia) «il deferimento di testi letterari a musicisti professionisti»²³ che li rivestissero eventualmente (ma non obbligatoriamente) di note: va in questo senso, come si sa, la testimonianza di Boccaccio nella prima redazione del *Trattatello in laude di Dante*, sempre che non si tratti di una sorta di lettura, per così dire, “retrospettiva” che prende spunto proprio dall’episodio di Casella:

Sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que’ tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe sua usanza; e assai cose, da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali faceva rivestire.²⁴

meyer, 1989) ha sostenuto la tesi del legame tra musica e poesia presso tutti i Siciliani. Ma l’intero sistema interpretativo proposto dallo studioso è stato revocato in dubbio, in maniera a mio avviso del tutto convincente, da M.S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa*, cit., pp. 157-97. Utile la sintesi tracciata da C. DI GIROLAMO, *Introduzione a I poeti della Scuola Siciliana*, II. *Poeti della corte di Federico II*, a cura di C.D.G., Milano, Mondadori, 2008, pp. XLIV-XLVII.

20. Cfr. al riguardo almeno R. ANTONELLI-S. BIANCHINI, *Dal ‘clericus’ al poeta*, in *Letteratura italiana*, dir. ASOR ROSA cit., vol. II. *Produzione e consumo*, 1986, pp. 171-227.

21. RONCAGLIA, *Sul “divorzio” tra musica e poesia*, cit., p. 383. Tutt’altra questione è ovviamente quella relativa alle «vie laiche di apprendimento della musica per imitazione: la via della transizione orale e della ricezione aurale per il canto», su cui ha attirato l’attenzione PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica*, cit., e ID., *New Glimpses of an Unwritten Tradition*, cit. Nella stessa direzione cfr. almeno LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta*, cit.

22. La produzione critica sul canto di Casella è, *ça va sans dire*, sterminata. In questa sede non posso che limitarmi a rimandare ai recenti P. DE VENTURA, *Il preludio al Purgatorio. Note sulla funzione istituzionale della musica nel canto di Casella*, in «Critica letteraria», a. XL 2012, pp. 627-58; e P. STOPPELLI, *Il canto di Casella: seduzione estetica e valori etici*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, vol. II. *Purgatorio*, Roma, Salerno Editrice, 2014, 2 tomi, to. I pp. 48-64 (entrambi con abbondanti riferimenti bibliografici).

23. RONCAGLIA, *Sul “divorzio” tra musica e poesia*, cit., p. 390.

24. G. BOCCACCIO, *Vita di Dante*, in ID., *Opere in versi, Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Prose latine, Epistole*, a cura di P.G. RICCI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 609-10.

E in questo senso va la testimonianza di Dante medesimo, il quale nel *De vulgari eloquentia* (II 8 5) è molto netto ed esplicito nel distinguere «tibicen, vel organista, vel cytharedus» (che non indicano con il nome di *canzone* la propria melodia) da «armonizantes verba» (che invece definiscono *canzone* la propria opera):

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 vocamus.

Non sarà sfuggito che nelle figure del «tibicen, vel organista, vel citharedus» Dante individua degli esecutori e non degli autori di musica, contrapponendo così la stabilità del testo letterario (che aspira a essere *aere perennius* in quanto atto *autoriale* che si fissa nella scrittura) alla labilità, alla *mouvance* della musica (che vive nell'*hic et nunc* della *performance* di un *esecutore*): si noti, peraltro, che nell'espressione «verba in cartulis absque prolatore iacentia» sta una mirabile sintesi della nuova idea di letteratura, quella che si basa per lo più su una fruizione libesca e individuale, anche se non può «fare a meno di un rapporto culturalmente stretto con la musica» e soprattutto non esclude, come s'è visto, «la possibilità di associare la musica al canto, quale sviluppo dinamico dell'«espressione verbale», non legato generalmente a una registrazione scritta».²⁵

Ma torniamo a Casella. Come si ricorderà, in *Purg.*, II, Dante incontra il caro amico («Casella mio», v. 91) e, dopo aver sottolineato con forza il reciproco af-

25. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica, oggi*, cit., p. 223. Cfr. in partic. PIRROTTA, *Ars nova e Stil novo*, cit. Sulla questione da vedere almeno: L. RICHTER, *Dante e la musica del suo tempo*, in *La musica nel tempo di Dante*. Atti del Convegno di Ravenna, 12-14 settembre 1986, a cura di L. PESTALOZZA, Milano, Unicopli, 1988, pp. 55-112; CARAPEZZA, *Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana?*, cit., p. 324; M.S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*, in «Studi medievali», a. XLI 2000, pp. 1-38; F. BRUGNOLO, *Nota su «canzonetta» nella lirica italiana antica*, in *Das Schöne im Wirklichen. Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, hrsg. von A. AMEND-SÖCHTING, K. DICKHAUT, W. HÜLK, K. KNABEL, G. VICKERMANN, in Zusammenarbeit mit B. RIBÉMONT, Heidelberg, Winter, 2002, pp. 57-67; M.S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, in «Stilistica e metrica italiana», a. VIII 2008, pp. 21-53. Sostanzialmente concordi (pur se con differenze di accenti in merito al ruolo «secondario» della musica) i due più recenti editori (e commentatori) del *De vulgari eloquentia: De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, dir. M. SANTIAGATA, vol. I. *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1065-547, alle pp. 1105-8; D.A., *De vulgari eloquentia*, a cura di E. FENZI, con la collab. di L. FORMISANO e F. MONTUORI, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 199-200. Sui testi danteschi che a suo parere «furono certamente musicati, o almeno avrebbero potuto esserlo», cfr. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., p. 462.

fetto che lo lega all'antico sodale (Casella si distacca dalla folla delle anime per abbracciarlo «con sí grande affetto» che il poeta è mosso «a far lo simigliante», vv. 77-78, ancor prima di averlo riconosciuto) anche attraverso un'eco di versi virgiliani (ai vv. 80-81) che (non lo si dimentichi) in *Aen.*, II 792-93 e poi VI 700-1 si riferiscono all'amore coniugale e filiale di Enea per Creusa e per Anchise, chiede al musico di «consolare alquanto» (v. 109) la sua «anima» che nel viaggio sinora compiuto «è affannata tanto» (v. 111).

In effetti, tra le categorie di intrattenitori (*joculatores*, se consideriamo *joculator*, come in effetti è opportuno, nient'altro che *nomen agentis* da *IO CARE*) che la cultura medievale ha nel corso del XIII secolo (soprattutto per impulso di Tommaso d'Aquino)²⁶ sottratto allo stigma del peccato e della condanna inappellabile, vi sono proprio, come afferma ad esempio Tommaso di Chobham²⁷ in un penitenziale (*Summa confessorum*) della fine del medesimo XIII secolo, coloro che cantando coi propri strumenti recano sollievo agli uomini sia quando sono malati sia quando sono in difficoltà:

Sunt autem [...] qui cantant gesta principum et vitam sanctorum, et faciunt solatia hominibus vel in aegritudinibus suis vel in angustiis [...]. Si [...] cantant in instrumentis suis gesta principum et alia talia utilia ut faciant solatia hominibus, sicut supradictum est, bene possunt sustineri tales.²⁸

E tuttavia – si badi – sono l'epica e l'agiografia («qui cantant gesta principum et vitam sanctorum») gli unici generi estranei alla musica *stricto sensu* sacra ad apparire leciti, e in ogni caso tra «alia talia utilia ut faciant solatia hominibus» non si può certamente annoverare quel che canta Casella (comunque si interpreti *Amor che ne la mente*, in sé e per sé e in relazione alla sua presenza in *Purg.*, II),²⁹ dal momento che l'«amoroso canto» (v. 107) indica (secondo un'interpretazione di Natalino Sapegno che a me sembra convincente), «tecnicamente, il canto monodico, strettamente legato alla lirica di alto stile provenzale o provenzaleggiante».³⁰ Dante *agens*, insomma, commette l'errore grave di pensare che il canto di Casella possa portare sulla sua *anima* (v. 110) effetti positivi (*grosso modo* gli

26. Secondo il quale il *ludus* è in sostanza un bisogno antropologico accettabile, purché non sfrutti parole o azioni illecite e non sconfini in occupazioni e tempi indebiti. Cfr. L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 67.

27. Secondo uno schema «che si va sempre piú riconoscendo come generale» e che colloca «ai due lati estremi della scala di valori [...] il mimo e il musico» (ivi, p. 99).

28. Cit. in E.K. CHAMBERS, *The Mediaeval Stage*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1903, 2 voll., vol. II pp. 262-63. Il penitenziale è comunque edito in THOMAE DE CHOBHAM *Summa Confessorum*, ed. by the Rev. F. BROOMFIELD, Louvain-Paris, Editions Nauwelaerts - Béatrice-Nauwelaerts, 1968, che non mi è stato possibile consultare.

29. Ben sintetizza le principali posizioni al riguardo STOPPELLI, *Il canto di Casella*, cit., pp. 54-55.

30. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. SAPEGNO, vol. II. *Purgatorio*, Firenze, La Nuova Italia, 1980¹³, p. 20, *ad loc.*

effetti positivi indicati da Tommaso di Cobham: «et faciunt solatia hominibus vel in aegritudinibus suis vel in angustiis»; «ut faciant solatia hominibus»: «quetar tutte mie doglie», v. 108; «consolare alquanto / l'anima mia, che, con la sua persona / venendo qui, è affannata tanto!», vv. 109-11).

Senza volermi addentrare nella questione relativa alla adattabilità musicale di *Amor che ne la mente* (aspetto che ha tanto appassionato la critica, ma che mi sembra – con Stoppelli – «non [...] particolarmente rilevante nell'economia interpretativa del canto»),³¹ a me pare che ci si debba interrogare soprattutto sul perché Dante – in una sede importante perché ha funzione introduttiva e programmatica per l'intera cantica (come vide per primo Vittorio Russo) –³² scelga proprio la musica per riflettere (enfaticizzandolo) sul contrasto tra, da un lato, la necessità di convogliare ogni energia verso la purificazione e, dall'altro, le incertezze di una condizione ancora legata ai limiti dell'uomo; contrasto che (come è stato più volte ribadito dagli esegeti danteschi) costituisce il *leitmotiv* di *Purg.*, II, e che Dante condensa sul finale (vv. 129-30) mediante l'opposizione «canto» vs «costa»: «così vid'io quella masnada fresca / lasciar lo canto, e fuggir ver' la costa».

Difatti, come bene avevano notato i commentatori antichi,³³ quel che Catone censura nella «negligenza» e nello «stare» delle anime purganti (vv. 118-23),

Noi eravamo tutti fissi e attenti
a le sue note; ed ecco il veglio onesto
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?
qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto»

non è l'(eventuale) interesse filosofico di *Amor che ne la mente*,³⁴ o il contenuto del canto, comunque lo si intenda; sono invece gli effetti, per così dire, “narcotizzanti” della dolcezza di quel canto: perché la musica profana (si badi) può avere proprietà totalizzanti e la capacità di obnubilare la razionalità occupando completamente la mente (vv. 115-19)

Lo maestro mio e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sí contenti,
come a nessuno toccasse altro la mente.

31. STOPPELLI, *Il canto di Casella*, cit., p. 55.

32. «Anche nel *Purgatorio* il vero e proprio viaggio comincia con il III canto mentre nei primi due l'azione subisce qualche pausa per dar tempo a Dante di rendersi conto della nuova dimora e superare il conseguente stato di indecisione e di vago smarrimento»: cfr. V. Russo, *Il canto II del 'Purgatorio'*, in ID., *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier, 1969, poi in ID., *Esperienze e/di letture dantesche*, Napoli, Liguori, 1971, pp. 51-99, a p. 64.

33. Cfr. STOPPELLI, *Il canto di Casella*, cit., p. 59.

34. Per una sintesi delle principali posizioni al riguardo, cfr. ivi, pp. 58-59.

Noi eravamo tutti fissi e attenti
a le sue note [...]

proprio in virtù della sua *dolcezza* («cominciò elli allor sí *dolcemente* / che la *dolcezza* ancor dentro mi suona», vv. 113-14; e si noti che già prima Casella era stato connotato dall'avverbio *soavemente*: «Soavemente disse ch'io posasse», v. 85). In questa direzione portano non soltanto l'ovvia contrapposizione tra il canto (individuale) di Casella e (sempre in *Purg.*, II) il di poco precedente canto (corale) del salmo 113 (114 del testo ebraico) (vv. 45-48):

e piú di cento spirti entro siedero.
In exitu Israël de Aegypto
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scripto

ma anche, e soprattutto a mio parere, i continui richiami lessicali e, per così dire, “di situazioni opposte” tra la descrizione del canto di Casella in *Purg.*, II 112-19:

Amor che ne la mente mi ragiona
cominciò elli allor sí *dolcemente*,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.
Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sí contenti
come a nessun toccasse altro la mente.
Noi eravam tutti affissi e attenti
a le sue note [...]

e la narrazione del canto corale di *Purg.*, VIII 13-18 («una de l'alme / surta, che l'ascoltar chiedea con mano», vv. 8-9):

Te lucis ante sí devotamente
le uscío di bocca e con sí dolci note,
che fece me a me uscir di mente;
e l'altre poi *dolcemente* e devote
seguitar lei per tutto l'inno intero,
avendo li occhi a le superne rote».

Ecco in sintesi come le due situazioni si richiamano l'un l'altra:

| <i>Purg.</i> , II 112-19 | <i>Purg.</i> , VIII 8-18 |
|---|---|
| <i>Amor che ne la mente mi ragiona</i> | <i>Te lucis ante</i> |
| cominciò elli allor sí <i>dolcemente</i> / che la <i>dolcezza</i> ancor dentro mi suona | Una de l'alme [...] sí devotamente / [...] e con sí <i>dolci</i> note [...] / e l'altre poi <i>dolcemente</i> e devote / seguitar lei per tutto l'inno intero |

| | |
|--|--|
| come a nessun toccasse altro la <i>mente</i> . | che fece me a me uscir di <i>mente</i> |
| Noi eravam tutti affissi e attenti / a le sue note | avendo li occhi a le superne rote |

Sono la devozione e la coralità gli elementi che distinguono (in positivo) il canto sacro di *Purg.*, VIII, rispetto a quello profano di Casella: la storia della musica medievale è per molti versi la storia di una condanna, soprattutto in considerazione del fatto che la musica può, ingenerando fascinazione ed emozione tramite la sua dolcezza, attrarre a sé ogni facoltà e ogni volontà dell'uomo, sottraendolo a tutto il resto e soprattutto alla tensione verso la salvezza eterna;³⁵ in particolare, per Agostino (*Confessiones*, x 33 49) finanche la musica sacra, se assorbe completamente la mente attraverso *voluptates aurium*, è condannabile.³⁶

*Voluptates aurium tenacius me implicaverant et subiugaverant, sed resolvisti et liberasti me. Nunc in sonis quos animant eloquia tua cum suavi et artificiosa voce cantantur, fa-teor, aliquantulum adquiesco, non quidem ut haeream, sed ut surgam ut volo.*³⁷

Con il parallelismo istituito tra *Purg.*, II 112-19 e *Purg.*, VIII 13-18, Dante ci dice che, se oltre alla dolcezza c'è la devozione, e se dolcezza e devozione sono intrecciati tra loro, il canto non porta all'obnubilamento della coscienza (come in *Purg.*, II, con Casella: «come a nessuno toccasse altro la mente», v. 117) ma all'*itinerarium mentis*, se non *in Deum*, quantomeno *ad Deum* («avendo li occhi a le superne rote», v. 18). E, a proposito di intrecciarsi tra dolcezza e devozione, si noti tangenzialmente il chiasmo, che è anche chiasmo, per così dire, “morfologico” (avverbio da *devoto* + aggettivo *dolce* / avverbio da *dolce* + aggettivo *devoto*): *sí devotamente* [...] *sí dolci* [note] (vv. 13-14) / *e l'altre* [anime] *poi dolcemente e devote* (v. 16).

E tuttavia credo che nella presenza di Casella in *Purg.*, II, ci sia di piú. A mio parere, con quest'omaggio all'amico musico, e in particolare con l'esaltazione del legame tra parola e musica che – come dicevo all'inizio – era costitutivo dell'intero circuito di produzione/fruizione della lirica dei trovatori,³⁸ Dante

35. Rimando per brevità ancora una volta a STOPPELLI, *Il canto di Casella*, cit., pp. 62-63.

36. Ivi.

37. Si cita da SANT'AGOSTINO, *Confessiones*, vol. IV. *Libri 10-11*, testo criticamente riveduto e apparati scritturistici a cura di M. SIMONETTI, traduzione di G. CHIARINI, commento a cura di M. CRISTIANI e A. SOLIGNAC, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1996.

38. Non dimentichiamo che con ogni probabilità Dante conosce almeno alcune *vidas* trobadoriche, nelle quali questo aspetto è molte volte presente: esse, infatti, «danno spesso giudizi in cui il valore letterario è decisamente distinto da quello musicale», pur se «dedicano pochissima attenzione agli aspetti relativi all'esecuzione musicale e strumentale [...]: un altro segno, se non del loro essere “nate”, perlomeno del loro essere state “assemblate” in Italia». Cfr. NOTO, *Il giullare e il trovatore*, cit., pp. 230-31.

agens intende riproporre, ancora una volta e anche per questa via, una visione (nostalgicamente) “pre-borghese” della vita e della cultura (l’aggettivo *borghese* va inteso nello stesso senso in cui, come s’è visto, lo usa Roncaglia), una visione che per l’appunto nell’episodio di Casella in qualche modo si ri-costituisce attraverso la ri-composizione dei fondamentali elementi che entrano in gioco nel circuito di produzione/fruizione della poesia trobadorica: l’autore, le parole, la musica, l’esecutore (che può coincidere o no con l’autore), il pubblico davanti al quale l’opera si attualizza. E tuttavia la riproposizione di quel che appartiene al passato operata da Dante *agens* è per Dante *auctor* riproposizione dell’idea, per così dire “palinodica”, e qua e là sparsa nelle prime due cantiche del poema, della necessità di *superare* (ai fini della salvezza) l’intera tradizione letteraria volgare a lui precedente, analogamente a quanto aveva fatto, ad esempio, in *Inf.*, v: e non a caso (come ha recentemente dimostrato in maniera a mio avviso inoppugnabile Stoppelli) *Purg.*, II, è, in ragione di una «costellazione lessicale mutuata dal v dell’*Inferno*, ciò che con metafora musicale potrebbe essere definito una variazione sul tema di Francesca». ³⁹

Il canto II del *Purgatorio* è anche, insomma, il luogo del poema in cui Dante afferma con nettezza che è «il canto d’amore, unione di musica e poesia, a esercitare un effetto tanto seducente da sviare l’animo». ⁴⁰ L’esperienza musicale, se è esclusivamente esperienza estetica priva di “sostanzialità” morale, allontana l’uomo dalla salvezza, esattamente come l’esperienza letteraria che canta l’amore profano (*Inf.*, v). E a maggior ragione questo si potrà dire se le due esperienze (quella musicale e quella poetica) si sommano e si integrano nel meccanismo di produzione/fruizione, nel nome dell’esaltazione dell’amore profano, come avviene nella lirica dei trovatori: non a caso l’ultimo penitente che Dante incontrerà (in *Purg.*, xxvi) sarà il trovatore Arnaut Daniel, chiudendo un percorso che era iniziato con Francesca («il primo dannato che conversa con Dante») ⁴¹ e continua, appunto, con Casella. Insomma, per dirla in sintesi matematica: Francesca + Casella = Arnaut Daniel.

GIUSEPPE NOTO

★

Dopo essersi brevemente soffermato sul nesso parola/musica nella lirica trobadorica, e dopo aver discusso sinteticamente della questione del rapporto tra il *melos* e la parola nell’antica lirica italiana, il contributo si sofferma sull’episodio di Casella nel canto II del *Purgatorio* per cercare di comprendere (in particolare attraverso un parallelo intratestuale

39. STOPPELLI, *Il canto di Casella*, cit., p. 62.

40. Ivi.

41. G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della ‘Commedia’* (1957), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 335-61, a p. 343.

NOTE E DISCUSSIONI

tra *Purg.*, II 112-19 e *Purg.*, VIII 8-18) per quale motivo Dante si serva proprio di Casella per riproporre l'idea, sparsa qua e là per l'intero poema – e questa volta *in limine* rispetto al vero e proprio viaggio purgatoriale –, della necessità di superare ai fini della salvezza l'intera tradizione letteraria in volgare precedente.

The paper preliminarily lingers on the word/music relationship in the troubadour lyric; then, it briefly debates the topic of the connection between the melos and the word in the ancient Italian lyric. Afterwards, it focuses on the episode of Casella in 'Purgatorio' II, and in particular on a passage ('Purg.', II 112-19) revealing an intratextual parallelism with 'Purg.', VIII 8-18, with the aim to understand why Dante uses Casella to promote the idea – already scattered across the whole poem, but now placed on the doorstep of the purgatorial journey – of the necessity of overtaking the entire previous vernacular literary tradition in the perspective of Deliverance.