

**DAVIDE DAOLMI**, *Carmina Burana, una doppia rivoluzione. L'invenzione medievale e la riscoperta novecentesca*, Carocci, 2023, p. 299 € 33,00



Chissà perché Umberto Eco, nel suo celebre saggio *Dieci modi di sognare il medioevo*, quando enumera le cose medievali che fanno ancora parte della nostra vita moderna, non ha ricordato la canzone. Forse perché si era soffermato su cose più noiose e moleste, come le banche e le cambiali.

La musica non è certo un'invenzione medievale, ma quel tipo particolare di composizione che anche oggi definiamo canzone (testo lirico con accompagnamento musicale) sì, e nasce addirittura nell'altomedioevo, con le poesie ritmiche latine musicate dei secoli IV-IX, studiate e rese fruibili grazie a un progetto ormai ultraventennale diretto da Francesco Stella (<https://www.corimu.unisi.it/public/frontend>). Il repertorio, che già ai suoi albori include brani profani, si amplia a partire dall'XI secolo, in virtù di alcune innovazioni di ambito musicale (Guido d'Arezzo e il tetragramma) ma anche di importanti mutamenti socio-politici; così nel cosiddetto *Canzoniere di Cambridge* (sec. XI) potrebbe essere tramandata una delle più antiche canzoni da ballo, *Veni dilectissime, et o et a* (CC49), dove proprio la presenza di quel ritornello privo di valore semantico ma non ritmico (*et o et a*) sembra suggerire una fruizione danzata del testo (Peter Dronke). Le canzoni bassomedievali latine di ambito

profano trattano degli stessi argomenti che interessano i cantautori moderni: amore, sesso, vino, politica (e non solo amor cortese!), come dimostra la raccolta più celebre, i *Carmina Burana*, tra i cui autori figurano i nomi illustri di importanti poeti del tempo - Pietro di Blois, Ugo Primate, Ilario di Orléans l'Archipoeta, Gualtiero di Châtillon per citarne solo alcuni -, un po' come accadeva per le poesie musicate di Prevert o di Roversi nel secolo scorso. Scoperta in un manoscritto conservato presso l'abbazia di Benedickt Beuern (Baviera), la raccolta di poesie più nota del medioevo latino prende il nome dal luogo di conservazione, ma è stata allestita altrove, verosimilmente nei pressi di Bressanone (abbazia di Novacella) nella prima metà del secolo XIII. La sua peculiarità consiste nell'essere una raccolta antologica di brani anonimi - ma di alcuni componimenti, come detto sopra, siamo stati in grado di risalire agli autori - con notazioni neumatiche, cioè con indicazioni musicali anche se adastematiche, quindi non scritte sul rigo musicale, e prive della durata delle note; tali elementi, che rendono stabile la melodia, diverrebbero propri della musica non liturgica solo a partire dai secoli XIII-XIV, quando - scrive Daolmi - si diffondono contenuti profani, nascono «i volgari nobili come affermazione del potere laico (...) e l'urgenza delle elites di conservare memoria identitaria di sé» (p. 55). Questo è un punto di snodo cruciale per l'A., che vede proprio nella trascrizione musicale di canti profani, sottratti così al loro consueto transeunte performativo, una delle rivoluzioni alluse nel titolo del volume. A parte lo schematicismo un po' rigido che oppone cultura laica e religiosa nel basso medioevo (su cui non mi soffermo, rinviando al vivace dibattito scientifico seguito all'uscita del noto saggio di Ronald Witt *The Two Latin Cultures and the Foundation of Renaissance Humanism in Medieval Italy*, Cambridge 2012), l'autore conduce il lettore con metodo e competenza attraverso la storia e la geografia musicale del codice burano, mettendo quest'ultimo in relazione con altri canzonieri quali quelli provenzali, con l'esperienza del teatro medievale, con l'urgenza politica dettata dalla crociata contro gli Albigesi così come contro la corruzione della chiesa (un tema, quest'ultimo, presente fin dal secolo XI nei testi mediolatini). Che gli intellettuali del XII secolo amassero

comporre canzoni lo apprendiamo anche dal carteggio tra Abelardo e Eloisa, che ci lascia immaginare una sorta di *Je t'aime moi non plus* medievale. Nell'*Historia calamitatum*, ai tempi dell'amore felice, lui ammette di aver riservato la parte migliore delle proprie speculazioni non alla logica ma alla stesura di canzoni, e lei gli ricorda che due cose lo rendevano irresistibile agli occhi delle donne: la capacità di suonare e la dolcezza dei suoi versi. «Avevi composto canzoni che parlavano d'amore (...) e il mio nome si sparse presto in mille strade e piazze (...); chi non provava invidia per me?», chiede Eloisa nella seconda lettera dell'epistolario. Nonostante i reiterati tentativi di attribuire a Abelardo alcuni dei *Carmina Burana* - ben documentati anche nel saggio di Daolmi - sembra proprio che non sia sopravvissuto nulla di questo repertorio; le qualità poetiche di Abelardo sono state lodate sulla base dell'innario (Bourgain, Grévin), confermando che con le canzoni ci siamo persi qualcosa che probabilmente valeva la pena di ascoltare.

La parte del volume dedicata ai temi poetico-letterari è minoritaria per pagine e potremmo dire al servizio dell'altra, quella di ambito musicale, meglio esaminata in quanto rispecchia gli interessi e le competenze dell'autore (ricordiamo però tra gli *addenda* gli strumenti anche filologico-letterari collocati dall'autore all'indirizzo [www.examenapium.it/carmina](http://www.examenapium.it/carmina)). Sarà quindi da considerare veniale qualche mancato approfondimento, che altrimenti sarebbe stato auspicabile, sul dibattito che accompagna la definizione formale e la strutturazione di un canzoniere nel mondo medioalato, romanzo e italiano (p. e. Stella, Dinkova-Bruun, Lo Monaco, Dronke, Santagata), così come sarebbe stato giusto ricordare che alcune notazioni neumatiche sopravvivono anche nei testi dei *Carmina Cantabrigiensia* (altro canzoniere mediolatino del secolo XI) o che versi mediotedeschi dei *Minnesänger* sono inseriti nelle lettere in prosa rimata latina di Tegernsee già intorno al 1180 e confermano, secondo le raffinate analisi di Dronke, il prestigio e la circolazione dei testi poetici, non solo delle melodie. Nell'economia del libro, tuttavia, anche le parti dedicate alla letteratura, come l'*In-termezzo II*, sono ben documentate, condotte in forma volutamente divulgativa ma sorrette da una bibliografia aggiornata e

in generale più che adeguata allo scopo. Le citazioni testuali, abbastanza numerose, sono sempre accompagnate da una traduzione approntata dallo stesso Daolmi, in cui si nota prevalere la ricerca del suono e l'indagine sulla struttura ritmica piuttosto che la fedeltà assoluta al dettato originale: il senso non viene compromesso, ma alcune traduzioni si emancipano dal latino in maniera sensibile, quasi al pari di riscritture (CB 105: *vertitur in luctum / organum amoris* viene tradotto come *meglio ormai richiudere / l'organo d'amore*, perdendo la forza del verbo *verto* e l'affinità – che pure è segnalata da Daolmi - con il passo biblico, *Gb 30,3* e con il celebre componimento di Gualtiero di Châtillon CB 123 *versa est in luctum / cithara Waltheri*, tradotto a sua volta *muta di Gualterio / giace la sua cetra*, anche se il poeta sta dicendo che la sua cetra canta, ma canti di lutto e non di gioia, con probabile riferimento scritturale anche al Salmista).

Finora le parole. Ma veniamo alla musica, vera protagonista del saggio. Con linguaggio scientifico ma sempre accessibile lo studioso illustra aspetti della musica e della prosodia medievale che mettono in condizione di apprezzare a fondo la portata innovativa dei *Carmina Burana* eseguiti secondo la ricostruzione filologica delle melodie antiche: dai *contrafacta* (parole nuove su musiche preesistenti) alle sequenze (forma originariamente liturgica poi passata anche alla produzione profana), dalla strofa goliardica - inclusa la sua versione detta *cum auctoritate* (con i versi finali costituiti da una citazione) - al *refrain* vengono illustrati in modo esaustivo i passaggi che, secondo la letteratura scientifica, hanno portato dal verso al ritmo e dalla musica religiosa alla tradizione testuale delle canzoni profane. Vengono inoltre descritte e commentate alcune operazioni condotte da noti musicisti del '900, specialmente sull'onda dell'*early music revival*, in cui si è tentato di riprodurre versioni musicali, più o meno filologiche, dei *Carmina Burana*. Il quadro storico è delineato con pochi ma effica-

ci tratti, che permettono di comprendere come la fortuna musicale del testo medievale sia stata condizionata da suggestioni politiche e da concomitanti interessi verso un medioevo popolare e folk, che si stava imponendo anche nella ricezione di ambito letterario. Si riassumono, commentandole, varie interpretazioni, tra cui quella di Thomas Binkley, il primo a incidere una trentina di brani dai *Carmina Burana* seguendo le musiche ricostruite nell'edizione Lipphardt, quella di René Clemencic, che incise ben 5 LP sui *Carmina Burana* e rimane un modello con cui i successivi esecutori si confrontano, fino alle esecuzioni quasi contemporanee in cui le canzoni mediolatine fungono da elemento di ispirazione, non esclusivamente limitato al terreno filologico.

E chiudiamo con il *Fortleben*. Il volume di Daolmi, in realtà, comincia dalla fine, cioè dalla ricezione novecentesca dei *Carmina Burana*, che musicalmente devono la sua loro fortuna a Carl Orff. Il musicista tedesco non consultò l'edizione critica, ma conobbe solo la trascrizione dei testi curata da Schmeller, in cui non si faceva parola delle notazioni musicali. Negli anni in cui Orff lavora ai *Carmina*, il clima culturale esalta la letteratura medievale come spirito del popolo e la valorizza negli aspetti prevalentemente spontanei e folklorici: insomma, la musica antica diviene un antidoto genuino al decadentismo e individualismo borghese tardo-ottocentesco. Il lavoro di Orff fu solo in parte debitore di queste interpretazioni: se l'aspetto folklorico risulterebbe marginale nell'estetica di Orff (p. 24), alla temperie culturale si può ricondurre la ricerca di nuova immediatezza attraverso la musica antica. Ecco quindi i suoi esperimenti ritmici sulle musiche tribali, in cui si osserva la ricerca di connessioni armoniche esemplari sulle pulsazioni del corpo. Le composizioni di Orff ispirate ai *Carmina Burana* - affatto nuove e irrelate con le musiche originali - si devono anche a una ricerca attenta sul latino ritmico, non più metrico, che avrebbe attratto il compositore in virtù della sua «asciuttezz-

za tonica (...), un potenziale ritmico per sperimentare (...) i principi del recitativo monteverdiano» (pp. 24-5). Così, conclude Daolmi, non v'è nulla di medievale nella musica dei *Carmina Burana* di Orff, né possono considerarsi un esperimento da perfezionare, in quanto costituiscono un «punto di arrivo che chiude il ciclo di lavoro sul teatro barocco» e sul processo di sottrazione armonica condotto dal musicista in un quindicennio (p. 24). Ma la storia della ricezione moderna dei *Carmina Burana* li vede per lunghi tratti veicolati dalle musiche di Orff, potenti propulsori della fortuna di alcuni brani e senz'altro più note delle esecuzioni filologicamente sorvegliate. I testi mediolatini, depurati o meglio deprivati delle loro componenti più colte e intellettuali, ancora una volta sono stati intesi in maniera molto diversa da come erano stati concepiti e, in proposito, anche lo scarto tra la ricezione musicale e quella testuale andrebbe, se pure in altra sede, approfondito. Concludendo, il libro di Daolmi costituisce a mio parere un buon compromesso tra lo studio filologico-letterario e quello musicale, offrendo un saggio scientifico, attento alle fonti e curato nella bibliografia, ma accessibile anche a un pubblico non necessariamente fatto di specialisti. Un'operazione adesso necessaria per trasmettere al pubblico i testi medievali, ma forse in questo caso ulteriormente legittimata dal genere letterario (la canzone) e dalla fama che circonda alcune di queste composizioni. Il tutto fa auspicare che i tempi siano maturi perché si pubblichino finalmente, grazie a uno sforzo sinergico interdisciplinare, una traduzione italiana commentata completa dei *Carmina Burana* (che non esiste), corredata da esecuzioni musicali e da saggi come questo - sulla musica e sui testi - che ne traccino la fortuna e permettano di contestualizzare adeguatamente queste canzoni nella storia della loro tradizione e ricezione.

(Elisabetta Bartoli)