

# DULCES MUSAE

---

Collana diretta da MARCO ARIANI e LUCA MARCOZZI

18



*Direttori*

**Marco ARIANI**  
Università degli Studi Roma Tre

**Luca MARCOZZI**  
Università degli Studi Roma Tre

*Comitato scientifico*

**LUCIA BATTAGLIA RICCI**  
Università di Pisa

**Mario CHIESA**  
Università degli Studi di Torino

**Simona COSTA**  
Università degli Studi Roma Tre

**Anna DOLFI**  
Università degli Studi di Firenze

**Alfredo PERIFANO**  
Université de Franche-Comté

*Consiglio scientifico*

**Francesco BAUSI**  
Università della Calabria

THOMAS PERSICO

LE PAROLE  
E LA MUSICA

Poesia ed esecuzione dalla *Vita nuova* alla *Divina Commedia*





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXIX  
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)  
[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2316-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2019

## INDICE

<i>Presentazione</i>	7
<i>Introduzione</i>	11
i. <i>Dante e la musica: una breve storia degli studi</i>	15
1.1. Le origini di un interesse comune, 15 - 1.2. L' <i>Ars nova</i> e Casella: canto o finzione poetica?, 19 - 1.3. Il periodo del "divorzio" tra poesia e musica: 1951-1990, 23 - 1.4. Alla ricerca delle "tracce di una tradizione sommersa", 31.	
ii. <i>«Modulatio» e il De musica di Agostino</i>	37
iii. <i>«Oda» e «Cantus» tra scientia musica e ars cantionis</i>	59
iv. <i>«Proferre» e «cantare» dalla Vita nuova alla Divina Commedia</i>	83
v. <i>Cant★: alcune riflessioni statistico-quantitative</i>	99
vi. <i>Forme di pratica esecutiva tra letteratura e musica</i>	147
vii. <i>In forma di conclusione: cantio extensa e cantio brevis</i>	165
<i>Bibliografia ragionata</i>	183
	5

<i>Indice alfabetico dei contributi citati nella bibliografia ragionata</i>	265
<i>Indice dei nomi</i>	269
<i>Indice dei manoscritti</i>	279
<i>Incipitario (tabelle escluse)</i>	281

## Presentazione

Rino CAPUTO<sup>1</sup>

Quella che appare come la conclusione argomentata di questo bel libro di Thomas Persico contiene in realtà la motivazione progettuale iniziale:

È evidente, dunque, la necessità di ridisegnare i confini (o i limiti) del rapporto tra poesia e musica nella lirica del Medioevo. Attraverso lo studio della lirica dantesca è possibile ottenere un primo profilo del complesso rapporto tra poesia e musica, fin dal vocabolario tecnico della poesia, nei decenni precedenti alla copiatura delle prime sillogi di musica arsnovista ad oggi pervenute. (p. 177)

L'autore mostra pertanto, sin dalle prime pagine, l'evoluzione del nesso tra parola e musica, dicotomia più proficuamente produttiva e, forse, più funzionale rispetto a quella, più consolidata, tra poesia e musica, che appunto riceve rischiaramento proprio dalla messa a punto delle primigenie categorie linguistiche.

Dai suoni, mentre diventano, progressivamente, fonemi e note, Persico perviene alla considerazione dell'intreccio tra parola e musica nella poesia, avvertita come il luogo precipuo di precipitazione teorica e pratica. Come dice il perspicuo sottotitolo del libro, la poesia trova la sua effettiva ragione nella "esecuzione".

Tutto ciò, lo si ribadisce, è molto conseguente. Persico rintraccia nella *modulatio* di Agostino la premessa dello sviluppo medievale del tema filologico-documentario e storico-ermeneutico indagato, anche quando e dove i medievali non sembrano pienamente avvertirlo. Ma se, come dice Agostino, la musica è «scientia bene modulandi», allora

1. Professore di Letteratura italiana, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata".

da qui, e dalla *modulatio*, bisogna ripartire, per far avanzare i termini della riflessione ovvero per verificare la più “vexata quaestio” della letteratura tardomedievale, il “divorzio” tra poesia e musica. Ma prima di affrontare l’argomento, Persico sente la necessità, analitica e perciò compiutamente filologica, di verificare l’effettiva consistenza dei materiali attraverso una efficiente e organica trattazione statistica sistematica, che è tra gli apporti più significativi del volume. Diventa così inevitabile trascorrere dalla disamina degli elementi strutturali alle concrete espressioni testuali, al “cantus” e, infine, a tutte le sue sincroniche e diacroniche derivazioni.

E qui, ancora una volta, a Persico soccorre Dante, quello dei trattati ma, soprattutto, quello della poesia della *Commedia* e, in particolare del canto di Casella, di cui si evidenzia la centralità semantica per tutto il poema.

Il “cantus” diventa perciò per lo studioso Persico, *doctus in utroque*, il luogo di precipitazione di poesia e musica, il riflesso della musica nella poesia e la forma di espressione, per così dire, della musica della poesia. Ed è interessante da segnalare, anche in questo caso, la validità dell’elaborazione statistico-quantitativa del campo semantico strettamente inteso del “canto”.

Ecco perché, infine, è ancora il canto (e il “canto”) di Casella che diviene, per Persico, il luogo nobile della sintesi ermeneutica. E, proprio per questo, allora, la ripresa della discussione sul ‘divorzio’ tra poesia e musica che l’ancor giovane studioso attualizza non è da considerarsi impresa troppo ardita o, addirittura, imprudente o temeraria. Persico fonda le sue osservazioni, come si è già visto, su attendibili e progressivamente evidenti testimonianze ecdotiche e comparative e perciò è possibile, oggi, pur dopo le luminose conclusioni di Aurelio Roncaglia, molti decenni fa, sostenere, come fa Persico, che “lungo il percorso poetico di Dante si manifesta infatti la sostituzione dei vocaboli “dico/parlo” con i lemmi “canto”, “cantare” e derivati” (p. 79). E questa scelta è, secondo lo studioso che passa in rassegna l’intera opera dantesca dalla *Vita Nuova* alla *Commedia*, «non solo lessicale, ma con interessanti risvolti teorici» (*ibid.*).

Se “divorzio” c’è stato, esso è consistito piuttosto in una rifunzionalizzazione di “cose” e di “parole”, trasferendo “nomi” tra musica e poesia.



Per concludere con una formula davvero definitiva, la poesia della musica ha permesso l'insorgere permanente della musica della poesia, dai medievali, da Dante, Petrarca e Boccaccio, attraverso l'*Ars Nova*, fino alla (apparente) con-fusione odierna dei codici espressivi contigui.

Si deve essere grati a Persico per questo suo accurato e approfondito lavoro, destinato a rimanere imprescindibile per ogni successivo intervento euristico e storiografico sull'inesaurito rapporto tra musica e poesia.



Silva Cavalli Felci (1935), *Riflessi ritmici (omaggio a Dante)*, 1979, pastello su carta, 100 x 70 cm.

# Introduzione

Poesia, retorica, musica

*Ad Alice "dulcis Musa"*  
*Alida e Sergio*

Questo volume contiene, divise in diversi capitoli, alcune indagini in merito al rapporto tra poesia ed esecuzione nelle opere dantesche. Dopo un primo studio bibliografico, ciascuna sezione è dedicata a uno specifico tema, affrontato e indagato prediligendo gli aspetti più tecnici, talvolta lessicali ed etimologici: dall'incontro delle forme della canzone (*cantio* nel *De vulgari eloquentia*) con le prassi esecutive, la teoria poetica fa propri alcuni vocaboli tecnici dell'esecuzione, spesso interpretati in modo neutro o almeno parzialmente erroneo fin dall'inizio dell'Età moderna. È il caso di *modulatio*, dalle origini agostiniane e che secondo Dante rinvia alla sola intonazione del testo, ma è il caso anche di *oda* e *cantus*, di *cantio* e, più in genere, dei lemmi adottati per identificare gli specifici generi della poesia volgare.

Il primo capitolo è interamente dedicato alla ricostruzione degli snodi storici che, a partire dallo storicismo carducciano, hanno permesso la rinascita dell'interesse per l'esecuzione della poesia dei secoli XIII e XIV; a partire dal secondo capitolo sono invece presentate diverse forme d'indagine su dati lessicografici, talvolta di carattere storico-etimologico, talvolta redatti secondo metodi d'indagine comparativi e statistici. Per il vocabolo *modulatio*, ad esempio, a cui è dedicato il capitolo secondo, è proposta un'indagine di carattere storico-linguistico che abbraccia la trattatistica musicale e la tradizione teorica della poesia medievale fin dagli albori della poesia volgare, ma con raffronti con le opere precettistiche e didascaliche tardoantiche ed altomedievali. Il metodo d'indagine è poi applicato, nel terzo capitolo, al lemma *oda*,

già secondo Mario Pazzaglia «una specie ben definita di *modulatio*», e per *cantus*. Il circuito semantico che si innesta tra i lemmi *modulatio-oda-cantus* ha, in realtà, origini antiche, dalla tradizione esegetica al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella fino ai commenti medievali all'*Ars poetica* di Orazio, nuovamente mediati dalla tradizione teorica della musica dei secoli XII-XIV.

Proprio l'analisi del lemma *cantus* porta a un'escursione più approfondita all'interno del vocabolario dantesco alla ricerca di riscontri concreti nell'uso dei lemmi specifici dell'esecuzione: fin dalla *Vita nuova* si scorge infatti una vera e propria evoluzione dei *vocabula dicendi* (*dicere, proferre*, ecc.) ricontestualizzati e risemantizzati anche dal punto di vista esecutivo, secondo significati tutt'altro che arbitrari nel sistema dei generi due-trecentesco. Tra tutti, proprio il vocabolo *cantus* appare fondamentale nella configurazione del rapporto tra la poesia, intesa in senso "attivo" in *Dve* II 8, 5-6, e le possibili forme d'esecuzione «sive cum soni modulatione sive non» (*Dve* II 8, 4). Esito dell'indagine è un confronto quanto più completo possibile tra le frequenze lessicali di *cantus* nelle opere dantesche e il vocabolario condiviso dai poeti italiani dei secoli XIII e XIV. Dante risalta come innovatore assoluto del lessico dell'esecuzione della poesia e le tabelle statistico-lessicali redatte permettono forse di tratteggiare, in base all'evoluzione storica del vocabolario tecnico e specialistico, alcuni antecedenti interessanti, veri bacini collettori di una sentita necessità di rinnovamento lessicale fin dai primi anni del Duecento.

Gli ultimi due capitoli sono dedicati rispettivamente ad alcune specifiche forme esecutive che, nel sistema teorico dantesco, confermano i risvolti "pratici" del rapporto tra poesia ed esecuzione (soprattutto musicale) e a una rilettura del sistema dei generi della poesia secondo il *De vulgari eloquentia*, fin dal significato di *cantio* intesa sia come macrogenere a cui afferiscono «omnia cuiuscunque verba sunt armonizata vulgariter et regulariter» (*Dve* II 8, 6) quindi non solo la canzone distesa, ma anche ballata e sonetto, sia come genere specifico, «tragica coniugatio» di stanze e di versi, che subisce un continuo innalzamento stilistico e retorico dalle opere giovanili fino alla *Divina Commedia*, apice nuovamente inarrivabile di una costruzione teorica complessa ma limpida che nel *De vulgari eloquentia*, prima *poetria* italiana, trova un'eccellente forma di rielaborazione che incrocia più tradizioni letterarie, più fonti e stili, più arti e discipline.

Approfitto di questa Introduzione per ricordare i Maestri e gli amici che hanno permesso in modi diversi, ma altrettanto importanti, questo lavoro: grazie vive a Maria Sofia Lannutti per le attentissime letture, per i confronti vivaci e sempre ricchi, per la disponibilità sempre gentile. Un sentito ringraziamento a Rino Caputo, che ha visto nascere questi miei interessi e mi ha motivato a coltivarli (che ringrazio anche per la generosissima Presentazione a questo volume), a Marco Sirtori che ha seguito le fasi di rielaborazione dei miei scritti, a Donato Pirovano, ad Angela Locatelli: Maestri non solo in Accademia, ma anche nella vita. Ringrazio vivamente Luca Carlo Rossi, che ha seguito le fasi di scrittura e di reperimento bibliografico durante il lavoro dottorale, Claudia Villa, Natascia Tonelli, Maria Caraci Vela che mi ha accolto a Cremona presso il Dipartimento di Musicologia dell'Università di Pavia, Riccardo Viel, Enzo Noris e Attilio Cicchella. Grazie infinite a Marco Ariani e a Luca Marozzi per aver accolto il mio lavoro in questa bellissima collana, al Comitato Scientifico e a Paolo Rigo, amico sempre attento e gentile.

Edizioni di riferimento ricorrenti nel testo in forma abbreviata:

- Conv.* DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in Dante Alighieri, *Opere*, dir. M. Santagata, vol. II, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, Milano, Mondadori, 2014.
- Dve* DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, vol. III, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Ep.* DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di M. Baglio, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, vol. V, *Epistole, Egloge, Questio de Aqua et Terra*, a cura di M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti e M. Rinaldi, Roma, Salerno Editrice, 2016.

- Ep. XIII* DANTE ALIGHIERI, *Epistola XIII*, a cura di L. Azzetta, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, vol. V, *Epistole, Egloghe, Questio de Aqua et Terra*, a cura di M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti e M. Rinaldi, Roma, Salerno Editrice, 2016.
- Fiore* DANTE ALIGHIERI, *Il Fiore e il Detto d'Amore*, a cura di L. Formisano, in *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, vol. VII, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. 1, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Inf. Purg. Par.* DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2018.
- Mon.* DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di D. Quagliani, in *Dante Alighieri, Opere*, dir. M. Santagata, vol. II, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, Milano, Mondadori, 2014.
- Rime* DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, in *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, vol. I, *Vita nuova, Rime*, t. 1, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015.
- Vn* DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. Pirovano, in *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, vol. I, *Vita nuova, Rime*, t. 1, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015.
- Rvf* FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.

## Dante e la musica: una breve storia degli studi

### 1.1. Le origini di un interesse comune

Nel 1890 Carducci pubblica il saggio *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, un contributo di eccezionale importanza dal punto di vista storico che già sul finire dell'Ottocento sintetizza l'evoluzione degli studi filologici in direzione multidisciplinare.<sup>1</sup> Partendo dalle biografie di musicisti fiorentini contenute nel *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* di Filippo Villani, dagli indizi che potevano essere appresi dalle prime sillogi liriche italiane delle origini<sup>2</sup> e dai primi studi musicologici fondati da Antonio Cappelli a partire dall'analisi del ms. Modena, Bibl. Estense, α.M.5.24,<sup>3</sup> Carducci produce uno studio che resterà indispensabile anche per la critica più tarda.

All'interno del volume è infatti proposta la prima analisi sistematica delle fonti letterarie e musicali del secolo XIV sulle tracce del madrigale antico. Così, proprio riguardo a Dante e Petrarca, scrive:

La ragion poetica della *Commedia* e del *Canzoniere*, i due fondamenti dell'arte nostra, non potrà intendersi intiera, che non ricerchi anche gli esperimenti

1. G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, «Nuova Antologia», 15 (1870), pp. 5-30. Riguardo all'importanza degli studi carducciani si veda P. BESUTTI, *Il trecento italiano: musica, "musicabilità", musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, a cura di G. Salvetti, Rimini, Guerini, 1994, pp. 83-97.

2. Molti dei testi musicali in esse contenute sono stati raccolti in F. TRUCCHI, *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, Prato, Ranieri Guasti, 1846.

3. A. CAPPELLI, *Le poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici, con un saggio sulla musica dei tre secoli*, Modena, Cappelli, 1866.

de' contemporanei. Veramente ciò non può né deve importare a tutti: ma tornerà gradito a chi non si creda tanto meglio civile quanto più ignorante delle lettere patrie, vedere in quali condizioni trovassero l'arte l'Alighieri e il Petrarca, sino a qual punto ne accettassero i modi e le forme attuali, come le avzassero, compiessero, rinnovassero [...] Ed è utile a considerare come la poesia sapesse far ritratto fedele dei concetti e degli affetti del tempo, qual parte avesse negli istituti della vita.<sup>4</sup>

Il nuovo interesse per la cultura del Due-Trecento porta così alla rinascita degli studi sul connubio tra poesia e musica in quel «mondo» anacronisticamente «galante»,<sup>5</sup> e furono proprio i letterati, spinti dalla curiosità dei numerosi riferimenti musicali contenuti nella *Divina Commedia*, ad avvicinarsi allo studio dei componimenti poetici trãditi nei codici musicali dei secoli XIV e XV. Proprio nel periodo in cui cresceva l'interesse per la cultura toscana del Trecento e negli anni nei quali venivano pubblicate le principali fonti letterarie del periodo (dal *Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato, fino all'edizione *Del reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino) Antonio Cappelli trascriveva i testi lirici di alcune delle composizioni con notazione musicale contenute nel già citato Codice di Modena, segnalandone in prefazione i compositori e le relative biografie in sintesi.<sup>6</sup>

Negli anni in cui sorgeva l'interesse per la cosiddetta “poesia per musica” cresceva anche l'interesse nei confronti del rapporto tra le due discipline nelle opere di Dante. Così, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, si diffondono diversi studi sul canto di Casella (*Purg. II 112-7*), ritenuto una vera e propria testimonianza storico-letteraria della fortuna musicale delle rime dantesche.<sup>7</sup> Tra il 1899 e il 1902

4. G. CARDUCCI, *Di questa raccolta e degli autori compresi*, in Cino da Pistoia, *Le Rime*, a cura di F. Martini, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1862, pp. 11-2.

5. P. BESUTTI, *Il trecento italiano*, cit., p. 85: «Nonostante la disinvoltura, ai nostri occhi scarsamente scientifica, il saggio resta importante poiché fornisce, oltre a originali riflessioni sul versante poetico, una sistemazione delle conoscenze poetico-musicali fino a qual momento acquisite sull'argomento».

6. A. CAPPELLI, *Le poesie musicali*, cit., p. 6: «Le poesie italiane I a VII, e così le undici francesi colle tre latine dal n. XXXI al XLIV, trassi da un codice della Biblioteca palatina di Modena (n. 568 di ca.) il quale è in piccolo foglio membranaceo colla notazione in nero e rosso a rombo acuto e con iniziali a vari colori ed oro, scritto per mano diversa dalla fine del sec. XIV alla prima metà del XV».

7. Fin dai primi commentatori contemporanei: «To prove his love of music, the episode of Casella were enough, even without Boccaccio's testimony». J. RUSSELL LOWELL, *Dante*, «Annual Report of the Dante Society», 5 (1886), pp. 15-38.



Giuseppe Lisio e Giuseppe Albini presentano due *Lecturae Dantis* dedicate al secondo canto del *Purgatorio*,<sup>8</sup> Camille Bellaigue scrive uno dei primi articoli interamente dedicati all'armonia nella *Divina Commedia* e Arnaldo Bonaventura pubblica il volume *Dante e la musica*, in cui sono introdotti vari spunti di indagine, dal concetto di armonia e di proporzione nelle opere minori, fino all'analisi dello sviluppo musicale nella *Divina Commedia*. Ciascun capitolo è dedicato a ognuna delle principali sezioni della produzione dantesca: dopo una premessa storico-metodologica sono introdotti il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, per poi giungere a *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*. Concludono il volume due appendici: un indice di tutti i *loci* musicali di tutte le opere di Dante e un indice dei vocaboli musicali adottati nella poema.<sup>9</sup>

L'interesse nei confronti della cosiddetta "poesia per musica" aumenta nei primi decenni del Novecento, quando si diffondono numerosi tentativi di analisi finalizzati a indagare la reale conformazione della poesia come «constructio verborum armonizatorum» (*Dve* II 8, 5) frutto della compresenza delle sicenze dell'*elocutio* con la musica. Tuttavia, proprio in questo clima di fervido interesse nei confronti della neonata musicologia e dei legami che essa avrebbe potuto intrattenere con la filologia, nel 1924 Enrico Favilli postula, per la prima volta, una netta distinzione tra le prassi poetico-musicali italiane e quelle occitaniche:<sup>10</sup>

I trovatori di Provenza erano non solo poeti ma anche compositori; essi stessi si accompagnavano col liuto le proprie canzoni. Dei nostri antichi poeti noi non sappiamo se avessero ereditato le stesse attitudini, ma è certo che scrivevano per la musica e più di una volta troviamo notato nei manoscritti, accanto al nome del poeta, quello del compositore. Era dunque già spezzata quella unità di Musicista e Poeta, e non era ormai necessario che questo s'intendesse di musica.<sup>11</sup>

8. G. LISIO, *L'incontro delle ombre con Dante*, Firenze, Olschki, 1899; G. ALBINI, *Lectura Dantis. Il canto II del Purgatorio*, Firenze, Sansoni, 1902.

9. C. BELLAIGUE, *Dante et la musique*, «Revue des deux mondes», 13 (1903), 1, pp. 67-86; A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, R. Giusti, 1904.

10. Per la postulazione di una separazione tra poesia e musica bisognerà attendere G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* cit. ristampato poi in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 176 e in G. BARBARISI, C. BERRA, *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, Milano, LED, 1992, pp. 57-85. Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, 1978, pp. 365-97.

11. E. FAVILLI, *Dante e la musica nella Divina Commedia*, in *Compendio di storia della musica*, Piacenza, C. Tarantola, 1924, pp. 229-61, a p. 232.

Dunque, secondo Favilli, se in Provenza il poeta era anche autore della melodia (ipotesi tutt'altro che scontata), in Italia le due figure restavano distinte non solo sul piano pratico-esecutivo ma anche dal punto di vista teorico: non era necessario, insomma, che il poeta conoscesse la musica, come se il legame fra le due arti fosse un residuo vestigiale di una tradizione anteriore mantenuta viva solamente nei repertori transalpini. La corrispondenza tra le figure di poeta e di musicista era, in verità, solo occasionalmente verificabile anche nella tradizione occitanica: come vedremo più avanti, l'unità di poesia e musica è da considerare come frutto di due momenti separati e fondati su un unico procedimento comune di armonizzazione e di disposizione delle parti.<sup>12</sup>

Sul versante critico opposto (più favorevole al legame “genetico” tra poesia e musica), negli anni Trenta sono pubblicati i primi studi organologici applicati alla *Divina Commedia*, a partire dall'interpretazione della “immagine uditiva” che Dante offre in *Purg.* IX 139-45, in uno dei *loci* musicali in assoluto più dibattuti:

Io mi rivolsi attento al primo tuono,  
 e ‘*Tè Deum laudamus*’ mi pareva  
 udire in voce mista al dolce suono.  
 Tale imagine a punto mi rendea  
 ciò ch’io udiva, qual prender si suole  
 quando a cantar con organi si stea;  
 ch’or sí or no s’intendon le parole.

I due problemi principali che riguardano l'esegesi del passo dipendono dal significato di «organi» e dall'identificazione della fonte del «dolce

12. A tal proposito si veda 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. I primi testi lirici tra poesia e musica*, a cura di M.S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 158-59. Machaut è, forse, l'unico caso di una così alta commistione di musica e poesia. Per Machaut, *scens* «è la struttura formale e proporzionale». *Rethorique* corrisponde con l'«*habitus partium*» dantesca e *musique*, corrispondente nel *De vulgari eloquentia* alla *modulatio*, è intesa come «realizzazione sensibile» del fenomeno musicale. «La differenza tra Dante e Machaut sta nel fatto che Machaut è un musicista in grado di provvedere personalmente al rivestimento musicale dei propri componimenti, che viene addirittura integrato nel primo dei prodotti scrittori compiutamente concepito come *opera omnia* di un autore». M.S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», 44 (2011), pp. 55-67, alle pp. 57-8.

suono». Seguendo questa prospettiva d'indagine, tra i molti, Renato Lunelli e Michele Barbi concordano sul significato "strumentale" della terminologia adottata da Dante: gli «organi» sarebbero proprio quegli strumenti musicali ben diffusi all'epoca e il «dolce suono» sarebbe prodotto, di conseguenza, dai cardini del portone purgatoriale (seconda fonte sonora evocata).<sup>13</sup> L'interpretazione, solo apparentemente scontata, si pone agli antipodi rispetto alla più moderna interpretazione dell'episodio che vede nei versi danteschi un rimando alla prassi dell'*organum* polifonico vocale.<sup>14</sup>

Si tratta cioè di ricontestualizzare la storia delle prassi esecutive d'inizio Trecento a partire dalla testimonianza letteraria dantesca, la prima, in verità, a offrire un quadro sufficientemente completo delle consuetudini musicali dei primi anni del secolo XIV. Questo tipo di ricerche musicologiche proseguono anche negli anni successivi, con gli studi di natura medico-fisiologica di Guglielmo Bilancioni e con il diffondersi di diversi indirizzi d'indagine sul rapporto tra poesia e musica nella produzione dantesca, dagli studi di Ugo Sesini, di John Freccero, fino a Stefania Plona e al grande dubbio che coinvolge l'interpretazione dei concetti fondanti del rapporto tra poesia e musica nel Medioevo: ha Casella veramente cantato la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*?<sup>15</sup>

## 1.2. L'*Ars nova* e Casella: canto o finzione poetica?

Dall'inizio del Novecento si afferma in Europa lo studio dell'*Ars nova* e, con esso, l'interesse nei confronti del rapporto tra testo poetico e

13. R. LUNELLI, *Note sulle origini dell'organo italiano*, «Note d'Archivio per la storia musicale», 3 (1933), pp. 212-32. Rinvio inoltre a M. BARBI, *Per una più precisa interpretazione della "Divina Commedia"*, «Problemi di critica dantesca», 1 (1934), pp. 197-304, a p. 223: «i battenti della porta sono *sonanti*, IX, 135 e n'abbiamo riconferma in principio del canto X».

14. L'inversione di marcia nell'interpretazione del lemma *organi* è evidente negli studi più recenti. Tra i molti studi si veda ora K. NIEMÖLLER, *Dimensionen von Musica zur Zeit Dantes zwischen Religion, Wissenschaft und tönder Kunst*, «Deutsches Dante Jahrbuch», 79-80 (2005), pp. 173-97, a p. 189.

15. Rinvio qui a G. BILANCIONI, *A buon cantor buon citarista. Rilievi di un otologo sul suono e sulla voce nell'opera di Dante*, Roma, A.F. Formiggini, 1932; U. SESINI, *Come cantarono i maestri di Dante*, «Convivium», 9 (1937), 4, pp. 424-430; J. FRECCERO, *Casella's Song*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 91 (1939), pp. 73-80; S. PLONA, *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», 1833 (1953), pp. 93-6.

melodia nella lirica italiana delle origini. Dopo le prime escursioni teoriche e metodologiche di Hugo Riemann, colui che coniò il termine *Ars nova* per indicare il contesto musicale contrapposto all'*Ars antiqua* (o *ars vetus*),<sup>16</sup> si assiste alla riformulazione critica del rapporto tra poesia e musica e all'identificazione dei musicisti citati negli scritti danteschi, dalle *Rime* alla *Divina Commedia*. Tra questi personaggi, la cui consistenza storica è stata spesso messa in dubbio, oltre al Lippo identificato con l'Amico di Dante, con Lapo degli Uberti o con un Lippo *musicus*,<sup>17</sup> il primo esecutore capace di attrarre l'attenzione degli esegeti è Casella.<sup>18</sup> Dal 1953, infatti, si assiste alla diffusione della tesi di Stefania Plona, «forse Casella non cantò», che già dalla titolazione avrebbe voluto risolvere (in maniera forse troppo superficiale) i problemi musicali relativi all'intonazione della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* in *Purg.* II.<sup>19</sup>

La questione, che comunque porta a una reinterpretazione completa del concetto dantesco di musica, acquista dimensioni ben più significative alla luce della tesi sostenuta da Gianfranco Contini nel 1951:

Solo occorre pensare che i rimatori detti siciliani si diffondono in modo provabile (non dico probabile) attraverso un archetipo già toscano, dove già li seguivano autori toscani: [...] ciò vuol dire che la loro lingua era facilmente toscanizzabile, fin dall'inizio passibile d'uso universale; e tal merito viene loro ad aggiungersi all'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, di aver in tutto disgiunto la poesia dalla musica, talché del connubio antico rimane unica traccia fossile l'intercambiabilità delle stanze; [...] e con questo instaurano il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica che la collaborazione

16. H. RIEMANN, *Florentz, die Wiege der Ars Nova*, in ID., *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920, pp. 294-305.

17. Anticipo alcuni dei contributi cardine per la definizione del problema: M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», 48 (1971), pp. 153-6; G. GORNI, *Lippo amico*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-98; I. MAFFIA SCARLATI, «Non ha Firenze tanti Lapi e Bindì»: su un'intricata questione attributiva, da «Studi e problemi di critica testuale», 64 (2002), pp. 5-61.

18. Basti pensare alle numerose *Lecturae Dantis* esclusivamente dedicate a *Purg.* II dal saggio di G. LISIO, *L'incontro delle ombre con Dante*, Firenze, Olschki, 1899 fino ai saggi d'inizio Novecento. Si vedano, ad esempio, G. LIPPARINI, *Il canto II del Purgatorio*, in *Studi critici in onore di G.A. Cesareo*, Palermo, G. Priulla, 1924, pp. 240-53; L. TONELLI, *Il canto II del "Purgatorio"*, «Il Giornale dantesco», 34 (1931), pp. 141-67; J. FRECCERO, *Casella's Song*, cit., pp. 73-80.

19. S. PLONA, *Forse Casella*, cit., pp. 93-6.