UNIVERSITY OF BIRMINGHAM
University of Birmingham Research at Birmingham

Dante e Casella, allusione e performanza

De Ventura, Paolo

License:
None: All rights reserved

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Citation for published version (Harvard):
De Ventura, P 2012, 'Dante e Casella, allusione e performanza', *Dante*, vol. 2012, no. 9, pp. 43-58. <http://www.libraweb.net>

Link to publication on Research at Birmingham portal

Publisher Rights Statement:
Eligibility for the repository: checked 19/02/2014

General rights
Unless a licence is specified above, all rights (including copyright and moral rights) in this document are retained by the authors and/or the copyright holders. The express permission of the copyright holder must be obtained for any use of this material other than for purposes permitted by law.

•Users may freely distribute the URL that is used to identify this publication.
•Users may download and/or print one copy of the publication from the University of Birmingham research portal for the purpose of private study or non-commercial research.
•User may use extracts from the document in line with the concept of ‘fair dealing’ under the Copyright, Designs and Patents Act 1988 (?)
•Users may not further distribute the material nor use it for the purposes of commercial gain.

Where a licence is displayed above, please note the terms and conditions of the licence govern your use of this document.

When citing, please reference the published version.

Take down policy
While the University of Birmingham exercises care and attention in making items available there are rare occasions when an item has been uploaded in error or has been deemed to be commercially or otherwise sensitive.

If you believe that this is the case for this document, please contact UBIRA@lists.bham.ac.uk providing details and we will remove access to the work immediately and investigate.

Download date: 25. Apr. 2024

DANTE E CASELLA, ALLUSIONE E PERFORMANZA

Paolo De Ventura

Da quando nei primi anni '60 John Austin ha introdotto nel campo della filosofia del linguaggio la prospettiva degli effetti performativi insiti negli atti linguistici, del come fare cose con le parole,[1] *How to do things with words*, il termine *performance* appare oggi una parola chiave, quasi una parola d'ordine nelle fila di decostruzionisti e post-strutturalisti, fino ai *gender studies*. Se la prospettiva di Austin era interamente racchiusa nel campo della filosofia del linguaggio, ed applicata alla sola lingua d'uso e non alla lingua teatrale o tantomeno letteraria, il concetto di *performance* è stato presto riappropriato e diversamente declinato nelle varie impostazioni critiche fino a divenire, in rapido *crescendo*, «carnivalesque echolalia of what might be described as extraordinarily productive cross-purposes».[2] In generale, la tradizionale cautela della critica italiana non ha espresso lo stesso immediato entusiasmo, ed anche il dantismo italiano sembra rimasto immune da quello che può apparire oggi un veloce fenomeno di contagio. Certamente i concetti di *performance* e *performativity* non sembrano orientati a varcare la soglia della *critical theory* per arrivare ad applicazioni interpretative utili alla critica più propriamente letteraria. Che è precisamente quanto propongo di fare in questo saggio.

Allo scopo, mi servirei di una definizione diversa di performanza, che possiamo trovare rivolgendoci alla prospettiva dei medievalisti che inclu-

[1] J. L. Austin, *Come fare cose con le parole: Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, Marietti, Genova, 1987 (traduzione dell'originale *How to Do Things with Words*, edited by. J. O. Urmson and Marina Sbisá. Cambridge, Harvard University Press, 1962). La novità del concetto e della parola stessa si coglie bene in una delle più famose definizioni del performativo ad opera del filosofo inglese: «You are more than entitled not to know what the word 'performative' means. It is a new word and an ugly word, and perhaps it does not mean anything very much. But at any rate there is one thing in its favour, it is not a profound word. I remember once when I had been talking on this subject that somebody afterwards said: "You know, I haven't the least idea what he means, unless it could be that he simply means what he says. Well, that is what I should like to mean» (J. Austin, *Performative Utterances,* in Eadem, *Philosophical Papers*, Oxford, Oxford University Press, 1979, pp. 233-252).

[2] A. Parker, E. Kosofsky Sedwick, *Introduction: Performativity and Performance*, in *Performativity and Performance*, a cura degli stessi, New York-London, Routledge, 1995, pp. 1-18: p. 1.

dono tra virgolette la parola 'letteratura', a significare la necessità di contestualizzare il testo nell'oralità ambientale di trasmissione e ricezione. Così la situazione di performanza propria del contesto medievale viene chiarita da Paul Zumthor:

> Il fattore comune tra oralità mista e seconda consiste nel fatto che ogni testo destinato ad essere proposto ad un pubblico, è materialmente sottoposto alla seguente condizione: *ognuna* delle cinque operazioni che costituiscono la sua storia (produzione, comunicazione, ricezione, conservazione e ripetizione) si realizza sia per via sensoriale orale-uditiva sia per mezzo di una scrizione offerta alla percezione visuale sia, più di rado, per queste due procedure in concorrenza. Il numero di combinazioni possibili è elevato e la problematica, così, diversificata. Quando *comunicazione* e *ricezione* (così come, eccezionalmente, *produzione*) coincidono nel tempo, si ha una *situazione di performanza*.[1]

Che la *Commedia* possa aver partecipato della condizione di oralità seconda, e che una situazione di performanza abbia caratterizzato inizialmente anche la comunicazione e la ricezione della *Commedia* è un fatto del tutto ammissibile, ma anche, com'è noto, certificato da testimoni quali il *comicomicus* di Giovanni del Virgilio o il fabbro del Sacchetti.[2]

Che sia proprio la *performance* della *Commedia*, e la soprattutto una sua ipotizzabile *performance* autoriale a veicolare il significato più profondo e intero della *Commedia* è un'idea seducente, come appare nelle parole di Peter Armour:

> I believe it to be virtually certain that during his many years of exile Dante, as a paid member of a lord's household, would have been expected to recite his *Comedy*, presumably a canto at a time and from memory, on certain occasions to certain audiences. The effect upon the audience must have been overwhelming:

[1] P. Zumthor, *Una cultura della voce*, in *Lo spazio letterario del medioevo: 1: Il Medioevo volgare: 1: La produzione del testo*, Roma, Salerno, 1999, pp. 117-146: p. 146.

[2] Sulla condizione di performanza nella ricezione e trasmissione del testo della *Commedia,* segnalo gli studi di J. Ahern (in particolare *Singing the Book: Orality in the Reception of Dante's* Comedy, in «Annals of Scholarship», vol. 1, 4, 1981, pp. 17-40; *Binding the book: Hermeneutics and Manuscript Production in Paradiso 33*, «pmla: Publications of the Modern Languages Association», 97, 1982, pp. 800-903; *What Did the First Copies of the* Comedy *Look Like*? In *Dante for the new millennium* edited by Teodolinda Barolini, H. Wayne Storey, New York, Fordham University Press, 2003, pp. 1-15) e di P. Armour (*Comedy and the Origins of Italian Theatre around the Time of Dante* in *Writers and Performers in Italian Drama from the Time of Dante to Pirandello: Essays in Honour of G. H. McWilliam*, edited by J.R. Dashwood, J.E. Everson, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1991, pp. 1-32; e *The Comedy as a Text for Performance*, in *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, edited by Antonella Braida and Luisa Calè, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2007, pp. 17-22). Un'analisi del linguaggio performativo e delle omologie tematiche della *Commedia* con il mondo del teatro medievale è nel mio *Dramma e dialogo nella* Commedia *di Dante: Il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, Napoli, Liguori, 2007.

for the only time ever, the 'io' who visited the afterlife and the 'io' who was then describing it to them were the same person.[1]

Se la considerazione di questi elementi è si indubbia importanza per la contestualizzazione storica del testo dantesco, mi chiedo in che misura il concetto di performanza possa dimostrare una sua utilità nell'interpretazione di luoghi specifici del poema. E penso naturalmente alla *performance* di Casella sulla spiaggia del Purgatorio davanti al pubblico di anime rapite dalla soavità del suo cantare e ancora spaesate nel nuovo territorio del secondo regno.

Nel dibattito attorno al canto di Casella prevale ancora la posizione di quanti lo vorrebbero portatore di un significato che solo il *Convivio* potrebbe convalidare, e cioè il suo essere segnale inteso a indicare la ricusazione della Donna gentile e le seduzioni della filosofia. Questo assunto è per esempio considerato indubbio e imprescindibile da Anna Maria Chiavacci Leonardi, che nella *Nota* al secondo del Purgatorio scrive:

> Che la canzone dantesca qui prescelta per essere cantata voglia significare, oltre la poesia, anche la filosofia (che essa celebra) è per noi indubbio. Oltre all'esplicita dichiarazione di Dante nel *Convivio,* alla quale non si può non attenersi (si veda la nota integrativa al v. 112), c'è qui una così evidente suggestione del luogo boeziano dove il personaggio-autore resta rapito dal dolce canto della Filosofia, chiamata «summum lassorum solamen animorum» (e si vedano qui i vv. 109-11) – riscontro già indicato dal Poletto e oggi dal Freccero –, da non poterne in alcun modo prescindere.[2]

C'è qualcosa di fondamentale, tuttavia, in questa interpretazione, che non può lasciare interamente soddisfatti. Innanzitutto, se *Àmor che nella mente* è assunto a significazione di poesia e filosofia, è del tutto irrilevante che Dante abbia scelto di presentare la *performance* della canzone? Non sarà forse il suo contenuto musicale un elemento certamente indubbio e da non poterne in alcun modo prescindere? E se solo di filosofia e di significati allegorici si trattasse, come potrebbe una *performance* di immediato successo come quella di Casella essere basata su siffatto copione? Sarebbe questo un caso, l'unico, in cui la *mimesis* del genio drammatico dantesco scelga di derogare dall'abituale rappresentazione realistica della scena?

Osserviamo subito che il canto di Casella si inserisce in un contesto in cui alla musica sembra essere affidato un valore istituzionale, program-

[1] P. Armour, *The Comedy as a Text for Performance*, cit., p. 20.

[2] Quando non diversamente indicato, per i commenti danteschi mi avvalgo dei testi forniti dal *Dartmouth Dante Project*, disponibile in rete all'indirizzo http://dante.dartmouth.edu/, mentre le opere di Dante sono citate nella lezione attestata nelle rispettive edizioni nazionali, disponibile in formato elettronico nel sito *Dante online,* con la consulenza scientifica della Società Dantesca Italiana, all'indirizzo http://www.danteonline.it.

matico, con il canto del poeta che alza le vele e si differenzia da quello delle misere Piche, con *In exitu Israel de Aegypto* cantato nel *vasel* dell'angelo nocchiero, con l'allusione alla cythara nel segno della santa croce,[1] con l'apparizione del vasello paragonata ai vapori del pianeta Marte («Lo cielo di Marte si può comparare a la Musica», *Conv.* II, xiii, 20). Nel secondo canto del *Purgatorio* la musica sembra essere significata nel suo intero statuto medievale di *musica mundana* (l'ordine cosmico evocato nelle terzine di apertura), di *musica humana* (si pensi alla dimensione temporaneamente sospesa di Casella, tra fisicità non più possibile e uno stato etereo non ancora accettato e fatto proprio), e di *musica instrumentalis* (il canto del salmo, e il canto di Casella).[2] È, in una prospettiva più ampia, un contesto in cui la musica, distorta nel *Vexilla regis* infernale, evocata in negativo nel canto delle Piche, ed espressa nel canto del salmo, costituisce parte essenziale per la costruzione del percorso di salvazione, del dramma, anzi del 'melodramma',[3] della *Commedia*. La presenza musicale nella *Commedia*, dunque, lungi dal proporsi come *sound-track* di sottofondo, come elemento decorativo e statico, si presenta come un progressivo percorso semantico, il dramma significativo che accompagna il cammino di perfezionamento del pellegrino, fino al limite dell'esperienza umanamente esprimibile, indicibile *per verba* ma evocabile *per musicam*. Pensare al dettato della *Commedia* in una prospettiva attenta al fatto musicale credo debba essere la risposta necessaria alle tante sollecitazioni operanti nel testo, e forse la sensibilità critica di un musicologo potrebbe far chiarezza e arricchire gli strumenti interpretativi del dantista:

È però forse di qualche utilità suggerire dei percorsi di avvicinamento anche musicale ad un'esperienza poetica come quella del 'Trasumanar' che, se non si può rendere per "verba", forse può essere immaginato a sette secoli di distanza,

[1] Si veda G. Vinciguerra, *La Croce e la cithara: Note sulla musicalità del venerabile signum in Purg. 2* (12 March 1999), «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», disponibile in rete all'indirizzo http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/index.html.

[2] Si veda A. Iannucci, *Musica e ordine nella 'Divina Commedia' (Purgatorio II)*, in *Studi americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio, Robert Hollander, Milano, FrancoAngeli, 1989, pp. 87-112: p. 103.

[3] La convincente definizione di 'genio melodrammatico' per Dante è di F. Schneider (*Ancora su Dante musicus*, «Studi moderni e medievali», xiv, ii, 2010, pp. 5-24: pp. 23-24), che osserva: «In alcuni importanti episodi musicali, come *Vexilla regis prodeunt inferni*, *In Exitu Israel de Aegypto*, e *Amor che nella mente mi ragiona*, la musica non solo esiste; essa serve in effetti a corroborare in maniera puntuale e stringente la funzione cruciale che detti episodi hanno nella complessa sequenza secondo la quale si articola il vasto dramma della *Commedia* – cioè, la sequenza relativa al processo di corruzione del soggetto vecchio e di generazione del soggetto nuovo che contraddistingue il *motus ad formam*. Ne risulta una maggiore consapevolezza riguardo alla dimensione musicale del poema dantesco e in particolare riguardo al rapporto sinergico esistente tra musica e dramma, e quindi, se si vuole, riguardo al genio melodrammatico dantesco già tanto caro a Boito».

per 'suoni' [...]. L'idea di perenne non-finito delle melodie gregoriane, la vocalità distesa del melodizzare trovadorico, l'incisività ritmica del tessuto popolare: tutto rinasce nello spirito della *Commedia*, perché il 'Verbo si è fatto carne', la poesia si è fatta musica. Un rilievo pieno della parzialità di un musicista, ma anche della convinzione che è troppo poco recitare la poesia dantesca, infatti Casella cantava...[1]

Certamente il testo a noi pervenuto ignora la sua partitura musicale, ma sarebbe metodologicamente errato negarne l'esistenza. Di fronte alle citazioni testuali di testi associati alla musica sarà necessario riconoscere che si è di fronte a un testo parziale. Non solo, ma è necessario altresì invocare la categoria di allusione intermediale, per cui un testo scritto rimanda ad un testo semioticamente altro, un testo fatto di note oltre che di parole. È quanto osservato con chiarezza da Erminia Ardissino nella sua analisi sulla presenza dei canti liturgici nel *Purgatorio*:

Si presenta, nel caso dei canti, una rifratta forma di intertestualità e di ermeneutica; il lettore si trova infatti di fronte ad un testo che ne include un altro, filtrato sia dalla interpretazione dello scrittore sia dalla pratica liturgica in cui era usato, e, ancora, dalla interpretazione di questa da parte dell'autore [...]. Si evidenzia in questi momenti un ispessirsi ed intensificarsi del contenuto per mezzo di una operazione di rimando che si presenta come una 'mise en abîme', perché nel testo riportato vi è contenuta tutta la intesa significazione, non solo del canto, ma anche del suo contesto liturgico, che si inserisce intimamente nel poema e lo arricchisce di ulteriori possibilità significative.[2]

È quanto diceva, seppur in altri termini, già da Francesco De Sanctis, nella famosa pagina introduttiva alla poesia del *Purgatorio*:

Ti par d'essere in chiesa e udir cantare i fedeli. Quei canti latini erano allora nella bocca di tutti, erano cantati da tutti in chiesa; il primo verso bastava a ricordarli. Il poeta ha creduto bastar questo ad accendere ne' petti l'entusiasmo religioso. E forse bastava allora, quando quei versi suscitavano tante rimembranze e immagini della vita religiosa. La poesia qui non è nella rappresentazione, ma in quei lettori e in quei tempi.[3]

Osservando che «la poesia qui non è nella rappresentazione, ma in quei lettori e in quei tempi», il De Sanctis intendeva riferirsi alla nozione di allusione, per cui il testo, pur non indicando apertamente i suoi referenti significativi, viene interpretato correttamente dai suoi destinatari grazie al comune patrimonio di esperienza e di orizzonti semantici.

[1] F. Mastromatteo, *Tra verbo e suono*, in *Dante in lettura*, a cura di Giuseppe De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 215-216: p. 216.

[2] E. Ardissino, *I Canti liturgici nel* Purgatorio *dantesco*, «Dante Studies», cviii, 1990, pp. 39-65: p. 39. Si veda anche J. Barnes, *Vestiges of the Liturgy in Dante's Verse*, in *Dante and the Middle Ages: Literary and Historical Essays*, edited by John C. Barnes, Cormac Ò Cuilleanáin, Dublin, Irish Academic Press, 1995, pp. 231-269.

[3] F. De Sanctis, *Soria della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1976, i, pp. 226-227.

Allo stesso modo, in riferimento alla canzone cantata da Casella, Arnaldo Bonaventura poteva affermare:

> Quando Casella attacca il principio della canzone sembra proprio di udire un motivo; e certo, se noi lo conoscessimo, nel legger quei versi, giunti a quel punto, ci verrebbe fatto di canticchiarlo mentalmente, come ci vien fatto di cantichiare il coro del Verdi, quello: *O Signore dal tetto natio*, quando leggiamo il *S.Ambrogio* del Giusti.[1]

L'efficacia dell'allusione, in questo caso a un testo musicale, deve pertanto la propria valenza semantica alla condizione di realtà implicità nel suo riferimento contestuale: cioè una realtà acustica, di *musica instrumentalis*.

Un'attenzione logocentrica, al solo elemento letterale, ha portato spesso a negare tale assunto. Nel noto studio sul canto di Casella, Freccero affermava, sintomaticamente:

> It may be objected that the comfort offered by Casella is in his music rather than in his words [...]. In Casella's song, our attention must be fixed on the words, for we have nothing else.[2]

Nel concentrarsi sulla mera lettera e sopprimendone la valenza di allusione musicale, tuttavia, il solo possibile diventa il sottotesto del *Convivio*, per cui l'episodio di Casella costituirebbe una palingenesi ideologica negatrice della filosofia. Tuttavia questa posizione comporta la negazione della possibilità che tale canzone venisse cantata («la sua inascoltata melodia è una finzione»[3]), perché se lo fosse stata, non sarebbe potuta essere la stessa canzone del *Convivio*. È in fondo la stessa posizione ribadita da Guglielmo Gorni, che ammette sì che *Amor che nella mente* fosse cantata da Casella, ma congettura che tale canzone non l'avesse mai cantata prima di trovarsi davanti al suo autore sulla spiaggia del Purgatorio:

> L'"amoroso canto' di *Purgatorio* II è una prima in assoluto, non già la replica eccellente di cosa nota. Alla dimostrazione per assurdo suggerita più sopra (Casella ha cantato *Amor che nella mente*; ma *Amor che nella mente* non è un testo cantabile; *ergo* deve trattarsi di un canto d'eccezione), si associa il senso nostalgico di una irripetibilità perduta.[4]

[1] A. Bonaventura, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904, p. 136.

[2] J. Freccero, *Casella's Song (Purg II, 112)*, in *Dante: The Poetics of Conversion*, edited by Rachel Jacoff, Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 186-194: p. 189.

[3] Traduzione mia dell'espressione contentuta nel passo originale: « [...] either this song is not the very famous *canzone* of the same name (as the *Anonimo* goes on to argue), or Casella's *canzone* is somehow not intended to have the philosophical meaning that the original indisputably bears. I should like to argue that, on the contrary, this is the very same poem and we are meant to understand its full philosophical force. The unheard melody is a fiction and must be understood as part of a literary tradition in which the consolation of philosophy is set to music as a sign of its all-absorbing power» (ivi, pp. 187-188).

[4] G. Gorni, *La "nuova legge" del Purgatorio*, in Idem, *Lettera nome numero: l'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 199-217: p. 208.

Se per sostenere questa ipotesi si invoca l'autorità dell'Anonimo fiorentino («È vero che, per che le canzoni morali, come fu questa, non suole essere usanza d'intonarle, credo che questo *Amor che nella mente mi ragiona*, fosse principio di qualche ballata, o suono»), è anche vero che per Francesco da Buti, il fatto che si trattasse di una canzone morale non sembra ostare alla sua messa in musica «*Amor, che ne la mente mi ragiona*; questa fu una delle canzoni morali di Dante la quale questo Casella intonò e cantò, quando era nel mondo»). Per il figlio Pietro, invece, si tratta di una «cantilena d'amore», le Chiose cagliaritane spiegano trattarsi di canzone «che dante avìa facta de la sua donna», e Benvenuto dice chiaramente trattarsi di una canzone «de virtutibus et pulcritudine Beatricis».

Che si trattasse di canzone morale secondo l'autoallegoresi del *Convivo* è cosa che comunque doveva sfuggire all'amico Casella, dato che il trattato non poteva ovviamente essere noto al personaggio che Dante incontra nel 1300, come non lo sarebbe stato al pubblico per molti anni a venire.[1] La stessa idea di ritrattazione del *Convivio* appare arrischiata, quando, a tacer d'altro, si pensi alla presenza nel canto del fondamentale *In exitu Israel de Aegypto*, certo non da allegare ad un motivo palingenetico della posizione che il salmo assume nel trattato e nell'Epistola a Cangrande.[2]

Né sarà necessario supporre che si trattasse di altra canzone o suono, dato il comportamento di ricomposizione autoriale cui Dante sottopone i suoi testi, come ha dimostrato Manuele Gragnolati nel caso dei testi poetici inclusi nella *Vita nova*:

[...] many, if not all, of the poems in the *Vita Nuova* have a double existence and

[1] Considerando la tradizione manoscritta del *Convivio*, è possibile escludere l'opera fosse destinata alla divulgazione, e che anzi «lo 'scartafaccio' Dante se lo tenne ben chiuso nel cassetto come esperimento utile ma abortito per l'urgere del poema [...]» (cfr. *Lettera aperta di Lino Pertile a Robert Hollander sui rapporti tra Commedia e Convivio* (October 8, 1996), in «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/).

[2] A negare con recisione tale valenza palingenetica è G. Muresu (*L'Inno e il Canto d'amore - "Purgatorio" II*, «La rassegna della letteratura italiana», 1, 2000, pp. 5-48: p. 39), che osserva: «Ma al di là di tali considerazioni, una ragione su tutte mi induce a contestare la tesi secondo cui il rimprovero di Catone maschererebbe l'intento, da parte del poeta, di rinnegare quell'antico prodotto del suo ingegno: non esiste, credo, ritrattazione (si pensi a Leopardi e al suo ironico componimento dedicato a Gino Capponi) se non di posizioni assunte pubblicamente e quindi dagli altri ben conosciute; il *Convivio*, al contrario, doveva con ogni certezza restare un testo assolutamente privato che Dante, dopo averne abbandonato la stesura, non era minimamente intenzionato a far circolare. È facile, oltre a ciò, comprendere quanto inefficace e spuntato, ai fini di un'eventuale palinodia, sarebbe risultato il semplice *incipit* di una canzone che nessuno – basti in proposito sfogliare i commenti trecenteschi – era in grado di ricollegare a quel libro».

a double temporality, outside and inside the *libello*, and their meaning is different whether they are read as independent poems or as part of the *Vita Nuova*.[1]

La stessa doppia esistenza e doppia temporalità potrà dunque supporsi anche per *Amor che nella mente*. Metodologicamente valida risulta pertanto la prospettiva critica di cercare nel testo della canzone stessa gli elementi significativi che giustifichino la sua citazione liminare al principio del *Purgatorio*. Pienamente condivisibile appare pertanto quanto osservato da Claudio Bacciagaluppi:

> Propongo di scindere il testo della canzone dall'interpretazione datane nel *Convivio*. Il canto II si può leggere come un successivo, differente commento alla canzone rispetto al trattato: in questo caso non si tratterebbe quindi del superamento, nella *Commedia*, di posizioni – poetiche o filosofiche – sorpassate, ma della nuova interpretazione di un testo comunque ancora valido [...]. La canzone intonata da Casella è problematica perché l'intelletto delle anime, disviato dalla forza della poesia e della musica, addita alla loro volontà un falso oggetto d'amore; ma non viene rifiutata, anzi viene citata proprio in questo momento perché il suo contenuto stesso, interpretato a partire dalla situazione della *Commedia*, rivela l'impossibilità di raggiungere ciò che i pellegrini si devono prefiggere servendosi solo dei mezzi umani: in altre parole, rettamente intesa, già la canzone denunciava la loro negligenza nel fermarsi ad ascoltarla.[2]

A suggerire una non necessaria intertestualità e la distanza dal contesto ideale dal *Convivio*, oltre alla tradizione manoscritta di *Amor che nella mente*, largamente attestata in manoscritti indipendenti dal *Convivio*, e oltre al fatto che la canzone è citata a esempio di «gradum constructionis excellentissimum» nel *De vulgari eloquentia* (II, vi, 6),[3] è la valenza stessa di performatività e di allusione intermediale, garantite dal canto di Casella.

Più in generale, ad avvalorare l'allusione alla *soave* sonorità del passo in questione, si potrebbe guardare alla pregnanza del *soavemente* che caratterizza il personaggio di Casella tanto da renderlo così riconoscibile a Dante:

> Soavemente disse ch'io posasse;
> allor conobbi chi era [...] (*Purg.* II, 85-86).

E a questo proposito si potrebbe accogliere senz'altro il suggerimento di Giuseppe Ciavorella:

[1] M. Gragnolati, *(In-)Corporeality, Language, Performance in Dante's* Vita Nuova *and* Commedia, in *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, edited by Sara Fortuna, Manuele Gragnolati, Jürgen Trabant, London, Legenda, 2010, pp. 211-222: p. 214.

[2] C. Bacciagaluppi, *«La dolce sinfonia di Paradiso»: Le funzioni delle immagini musicali nella* Commedia, «Rivista di Studi danteschi», 2, 2, 2002, pp. 279-333: pp. 314-316.

[3] Sarebbe dunque, come suggerito da A. Iannucci (*art. cit.*, p. 109), una "doppia palinodia", estetica, oltre che filosofica?

Si potrebbe aggiungere, precisando, che la parola «soavemente» non è rivelatrice solo della personalità di Casella, ma della 'tonalità' di tutto l'incontro: è come quelle didascalie musicali che il compositore appone all'inizio di un 'pezzo' per indicare come deve essere eseguito: *adagio*, *andante con moto*, *presto*... Qui è la parola stessa, col suo suono dolce e prolungato, oltre che col suo significato etimologico, a suggerire la chiave di lettura dell'intero episodio.[1]

Riguardo invece al problema di quanto della canzone dantesca venisse effettivamente cantato da Casella, sarei motivato a supporre trattarsi almeno di una stanza intera,[2] dato che «la dolcezza ancor dentro mi suona» (114), *dolcezza* che potrebbe intendersi anche come tecnicismo specifico musicale col valore di 'cadenza conclusiva', come argomentato da Guido Salvetti per i versi dell'*allodoletta che 'n aere si spazia* di *Par.* XX.[3]

Considerare dunque la valenza allusiva alla realtà della *musica instrumentalis*, oltre a sgombrare il campo da interpretazioni vincolate all'intertesto del *Convivio*, o da oltranze per cui «Casella's song is a Siren's song [...] far from harmless, but perverse»,[4] può forse apparire il necessario punto di partenza per apprezzare nella sua completezza la rappresentazione dantesca nell'episodio di Casella.

Considerando pertanto la centralità dell'episodio nella costruzione della seconda cantica, e la *performance* del canto di Casella nel contesto della trasmissione e della ricezione propria della 'letteratura' medievale, troverei decisamente giustificato il suggerimento di Michelangelo Picone

[1] G. Ciavorella, *"Purgatorio" II: l'angelo nocchiero e Casella*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXXIX, 2009, pp. 21-55: p. 42.

[2] Dissentirei pertanto da R. Hollander (*Purgatorio II: Cato's Rebuke and Dante's scoglio*, in «Italica», vol. 52, n. 3, Autumn, 1975, pp. 348-363: p. 350) quando afferma che «Given the procedures of musical setting, it is unlikely that Casella would have time for more than this one line of the canzone before he is interrupted by Cato».

[3] «Se tanto pregnante e tecnicamente preciso appare quindi, in ambito letterario, il termine "dolcezza", non v'è ragione di rinunciare a meglio definire i suoi contenuti quando lo stesso termine viene riferito da Dante alla musica di quegli anni. È forse proprio a questo termine che Dante affida (non importa se – magari – inconsciamente) ciò che egli intuiva di nuovo nel canto italiano rispetto a quello trobadorico degli anni precedenti. Questa analogia tra Lauda e melodia amorosa del più tardo Landino non mi sarebbe parsa così significativa se non avessi sempre trovato stupefacente l'attenzione che Dante – *a differenza di qualsiasi altra fonte letteraria o teorica del suo tempo* – dimostra verso la cadenza conclusiva, chiamandola addirittura 'ultima dolcezza': *Quale allodetta che 'n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta / de l'ultima dolcezza che la sazia* [*Par.* XX, 73-75]. Non credo di essere molto lontano dal vero individuando proprio in questo appagamento cadenzale (spesso condotto in termini di scala tonale; ma il 'tonalismo' non è forse proprio questo più scoperto insieme di tensioni, nel modalismo più aristocraticamente sfumate?), la novità più vistosa nel canto melodico degli anni di Dante, e forse l'aspetto che più si addice a fornire un contenuto preciso al termine "dolcezza", tanto amato da Dante» (G. Salvetti, *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1988, pp. 12-14).

[4] R. Hollander, *art. cit.*, pp. 348-349.

di guardare al personaggio dell'amico di un tempo in prospettiva figurale, come chiara anticipazione del destino dell'esule, costretto ad adempiere, tra gli altri *curiales*, alle funzioni richieste a chi era ospitato in una corte.[1]

Nell'esecuzione musicale di Casella, inoltre, è possibile cogliere un significato decisivo nell'economia dell'intero episodio, e dell'intera cantica, caratterizzata dal movimento corale della *communitas* degli spiriti purganti. Visto in questa prospettiva, il rimprovero di Catone, oltre a sancire l'incompatibilità dell'*amoroso canto* con il duro regime di purgazione di cui è fatto garante, potrebbe appuntarsi sulla diversa natura musicale della canzone, stigmatizzando in particolare la modalità performativa di un canto non corale ma solistico, la *solo-performance* di Casella. Osserva in proposito Federico Schneider:

> Il veto di Catone è quindi un vero e proprio veto sul canto solistico *tout court* – mondano e sacro – in ambito penitenziale; e non è un caso che proprio alla categoria del canto solistico appartenga anche la 'canzone' della "femmina balba" (*Purg*. XIX, 17-24). Solo nel paradiso terrestre, a purgazione ormai avvenuta, e dunque raggiunto uno stadio avanzato della propria rigenerazione, il pellegrino potrà finalmente tornare a dilettarsi nella *solo-performance* di Matelda.[2]

Si può inoltre ravvisare un'ulteriore categoria del performativo operante nell'episodio di Casella. È possibile infatti cogliere lo stesso procedimento di riscrittura per cui, citando una fase precedente della propria produzione poetica, l'autore ne modifica, riscrive e completa il senso originario, secondo le stesse modalità usate nella ricostruzione della propria biografia letteraria, come esperito nella *Vita nova*. È questa la funzione di 'performanza autoriale' precisata da Manuele Gragnolati:

[1] Si veda M. PICONE, *Canto II*, in *Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 29-41: p. 38: «Sono tutti elementi questi – così come avevano subito capito alcuni commentatori trecenteschi – che servono a mettere Casella nella categoria socioculturale dei *curiales* [...]. Si tratta di un rilievo importante: in tal modo anche a Casella viene attribuito un ruolo figurale, anche lui diventa un'immagine dell'autore proiettata nel testo, sta lì a ricordare a Dante il suo destino di esule, costretto a cercare ospitalità di corte in corte. Sdoppiandosi nel personaggio di Casella, Dante capisce qualcosa di fondamentale per il suo progresso di uomo e la sua missione di poeta». Così già osservava Mario Apollonio: «Si trasecola alla manifesta infamia dell'accomunare in uno stesso nome Ribi buffone ed il *"florentinus exul immeritus"*: ma al di sopra di ogni gerarchia morale stava per i contemporanei, e forse per i protagonisti stessi, la comunanza, se non della missione, della realtà su cui operavano, la corte signorile, e del mezzo con cui operavano, l'intelligenza. Noi giudichiamo da lontano, da una prospettiva storica che di necessità rende mediati tutti quei valori: ma per chi si trovava in quell'ambiente la disparità che noi avvertiamo non aveva senso: *"S'io so' begolardo"* diceva Cecco Angiolieri a Dante Alighieri, già conosciuto ai tempi dei liberi comuni di Firenze e di Siena e della guerra guelfa contro la taglia ghibellina, ed ora come lui uomo di corte: *"tu mi tien bene la lancia alle reni"*» (M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1981, vol. I, pp. 138-139).

[2] F. SCHNEIDER, *art. cit.*, p. 19.

The re-writing that it creates for poems originally conceived as independent *rime* can be considered a 'performance of the author' in two senses: not only in the sense that it is performed by a multi-faceted *auctor* who stages his own past as an ideal spiritual and poetic journey; but also – and this is especially what I have tried to outline – in the sense that through very same act of narrating a new author emerges in the *Vita nova*. It is through this performance that the *libello* creates a different author from the one who had originally written the *rime*, and replaces him.[1]

Sarà allora possibile muovere verso un'altra e parimenti significativa considerazione. Sin dai primi commentatori, è comunemente accettato che il canto del salmo e il canto di Casella siano chiamati nel testo a rappresentare con chiarezza una opposizione tra il lecito e il non più lecito, tra la condizione di salvezza spirituale da una parte, e l'attardarsi in una dimensione terrena ed edonistica dall'altra. Il canto liturgico è il solo ammissibile, il solo strumento di salvezza per la *communitas* dei pellegrini, mentre il canto d'amore non può trovar posto nel percorso di purgazione, che deve adeguarsi così stringentemente ad un tempo prezioso per non ritardare l'incontro con Dio. Se questo è indubbiamente condivisibile, risulterà più chiaro il motivo esordiale sviluppato nel primo canto, che precisa il modo in cui il canto del poeta seguiterà nella seconda cantica:

> Ma qui la morta poesì resurga,
> o sante Muse, poi che vostro sono;
> e qui Calïopè alquanto surga,
> seguitando il mio canto con quel suono
> di cui le Piche misere sentiro
> lo colpo tal, che disperar perdono. (*Purg.* I, 7-12).

Non si tratta soltanto di una similitudine dal carattere erudito. Nell'opporre il nuovo suono del proprio canto a quello profano delle Piche, è chiara un'intenzione di significazione liturgica, come ben chiarito da Ezio Raimondi:

> Anche il riferimento alla sfida tra le Pieridi e Calliope, che a molti critici è parso un *hors d'oeuvre* erudito, acquista una luce nuova non appena lo si considera in questo contesto liturgico, poiché di nient'altro si tratta che di liturgia, e si rilegge l'episodio ovidiano ponendo mente al fatto che l'argomento scelto da Calliope, dopo il canto empio delle Pieridi, per i suoi 'carmina digna dea' è il ratto di Proserpina dalla 'silva' del 'perpetuum ver' e il suo ritorno a Cerere: come dire, il mito dell'innocenza perduta e della fecondità ritrovata.[2]

[1] M. Gragnolati, *Authorship and performance in Dante's* Vita nova, in *Aspects of the Performative in Medieval Culture*, edited by Manuele Gragnolati, Almut Suerbaum, Berlin-New York, De Gruyter, 2010. pp. 125-141: pp. 140-141.

[2] E. Raimondi, *Canto I*, in *Lectura Dantis Scaligera: Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 3-37: p. 7.

Nei canti esordiali, dunque, Dante propone una dicotomia significativa: da un lato le sante Muse e Calliope, dall'altro le Pieridi, da un lato il valore liturgico di un canto in funzione salvifica, dall'altro il canto che non può più aver luogo; da un lato il canto rinnovato del poeta ora stretto alle sante muse, dall'altro l'abbandono di un canto diverso, un canto troncato da *colpo tal, che disperar perdono*. Osserverei che la stessa opposizione è tra ravvisarsi tra il liturgico e salvifico *In exitu Israel de Aegypto* e il profano *Amor che nella mente mi ragiona*, troncato d'autorità dal severo custode del secondo regno. Bisognerà allora individuare nel canto liturgico del salmo l'analogia con il canto di Calliope, cui il poeta dichiara volersi adeguare. Può *In exitu Israel* significare il nuovo suono del canto dello stesso poeta, da contrapporre all'ormai morta poesia d'amore? I riferimenti al salmo contenuti nel *Convivio* e nell'epistola a Cangrande, in cui, com'è noto, *In exitu Israel* è associato direttamente al modo richiesto per interpretare il *sacrato poema*, appaiono fornire una risposta indubbia. Terrei dunque per fermo che nel secondo canto del *Purgatorio* la dicotomia indicata dai due canti si possa a ragione interpretare come una opposizione palingenetica tra un primo e un secondo Dante, dove il salmo non sta soltanto a rappresentare il libro biblico, ma il *poema sacro* nel suo alzare le vele e lasciare per sempre la *morta poesì*.[1]

Riguardo al salmo intonato dalle anime, ancora un'altra categoria del performativo sarà da considerare, particolarmente vitale nell'ambito liturgico medievale. E precisamente l'idea che il testo dei salmi non soltanto sia da *performare* con il canto, ma da completare, rendere vivo e vero nella vita del cristiano.

È quanto Agostino argomenta nelle sue *Enarrationes in Psalmos*, insistendo sulla necessità per il cristiano di far rivivere *in interiore homini* il canto salvifico dei versi biblici: al canto della voce deve tradursi in canto del cuore "voce cantamus, ut nos excitemus, corde cantamus, ut illi

[1] A conclusioni simili, anche se attraverso un diverso percorso interpretativo, perviene M. Picone (*art. cit.*, pp. 39-40): «Il canto che viene innalzato qui non è quello promesso all'inizio del *Purgatorio*, il canto delle "sante Muse", bensì quello della Sirena, condannato in occasione del sogno della "femmina balba" [...]. Ha quindi ragione l'esegesi nordamericana [...]. Dove non ci sentiamo più in grado di seguire la linea interpretativa dei dantisti d'oltreoceano, è a proposito dell'opposizione che essi stabiliscono fra il canto della ragione umana (la canzone del *Convivio*) e quello della fede divina che sarebbe, secondo loro, il salmo *In exitu Israel de Egypto*, cantato dagli spiriti penitenti al momento di uscire dal 'vasello' dell'angelo nocchiero. Riteniamo infatti che l'opposizione vada mantenuta all'interno dell'opera dantesca, e coinvolga il vecchio canto della ragione filosofica (la canzone *Amor che nella mente mi ragiona*) e il nuovo canto dettato dall'Amore divino (il poema sacro, modellato appunto sul salmo 113)».

placeamus".[1] Il canto del salmo deve trovare completamento nel canto del cuore e nella rinnovata vita del cristiano. E l'idea di completamento è il valore semantico originario dell'antico *parformen*,[2] e questo fu il termine usato dal francescano Thomas Brompton per rendere il latino *facere* del versetto 10 del salmo 142 *Doce me facere voluntatem tuam*, come rilevato da Annie Sutherland, che osserva:

> Furthermore, one might say that just as we 'complete' the text (insofar as we enact the precepts and principles of the Penitential Psalms to reconcile our sinful selves with the divine); we both perform, and are performed by, the poems that we read [...]. Indeed, there is a very real sense in which texts such as those which have been explored in this essay are not performed (ie., complete) until we have performed (ie. read and done) them, and allowed ourselves to be performed (ie., re-created and re-constructed) by them.[3]

Quando il testo della *Commedia* indica il canto liturgico rivela pertanto la necessità che l'allusione al fatto musicale venga ricostruita non soltanto nell'interezza della sua identità musicale, ma che soprattutto si faccia messaggio di redenzione nel canto della voce e nel canto del cuore. *In exitu Israel de Aegypto*, contrapposto ad *Amor che nella mente*, viene dunque a significare una categoria specifica della nuova *poesis* dantesca: la sua

[1] *Enarrationes in Psalmos,* 147.5. I critici che si sono occupati della musica in Dante hanno allegato l'autorità di Agostino tanto per asseverare le sue potenzialità positive quanto per negarle mettendone in rilievo il carattere di seduzione sensibile. Certamente nell'*opus* agostiano si possono ravvisare entrambe le posizioni (già il Landino, nella glossa al passo di Casella, osservava che «Augustino disputa *pro* et *contra*»). Certamente tutta positiva è la concezione della musica e del canto cantato che appare nelle *Enarrationes*, per cui si veda L. Folli, *Canticum cordis: La musica e l'interiorità nelle* Enarrationes in Psalmos *di Agostino*, in *La musica nel pensiero medievale* a cura di Letterio Mauro, Ravenna, Longo, 2001, pp. 177-183, dove si osserva: «La dolcezza della verità risuona acutamente e assume i contorni di una percezione musicale: ascoltare questi suoni vuol dire porgersi in una intensità di ascolto tra la corporeità e la spiritualità. La musica nelle *Enarrationes* si viene delineando sempre più come uno strumento formativo della coscienza interiore che trae ispirazione, in questo percorso *ad intus*, dal cielo, le sue relazioni con la corporeità si rasserenano rispetto alle trattazioni agostiniane dei dialoghi giovanili» (p. 179).

[2] Il *deli* (che tuttavia contempla solo l'accezione di *performance* che vale «nel linguaggio sportivo, prova, prestazione fornita, risultato conseguito da un atleta o da un cavallo») attesta che il termine deriva «dal francese antico *performance,* derivato di *performer* 'compiere' (voce dotta dal latino tardo *performāre*, composto di pĕr 'fino in fondo' e formāre)» - *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli (Bologna, Zanichelli, 1979-1988, qui citato nell'edizione elettronica che accompagna il volume unico di Zanichelli del 1999). Cfr. Anche la voce *Parfournen* nel *Middle English Dictionary*, edited by Hans Kurat *et alii*, Ann Arbor, University of Michigan, 1952-2001, vol. 7 O-P, pp. 814-815 (disponibile in rete all'indirizzo quod.lib.umich.edu/m/med/), per cui la voce, derivante da *performir* (Anglo-French) e *parfornir* (Continental French), *'to fournish',* vale *'bringing to completion'*.

[3] A. Sutherland, *Performing the penitential Psalms in the Middle Ages*, in *Aspects of the Performative in Medieval Culture*, cit., pp. 15-37: pp. 36-37.

condizione di performanza: l'allusione all'esecuzione musicale ma anche la *performance* che costruisce l'autore nel suo re-interpretarsi e ricostituirsi in un nuovo *textum*, la performanza richiesta dal messaggio ultimo del poema che, opera medievalmente aperta, si completa, *performa*, solo quando correttamente intesa nella mente e nella vita morale dei cristiani a cui si rivolge. Questa la finalià del sovrasenso anagogico così intimamente legato al motivo di *In Exitu Israel de Aegypto*. *Sensus anagogicus*, cioè il metodo interpretativo del poeta cristiano di significare la *performance* del proprio messaggio comico e attualizzarne il senso profetico: che mostra, cristianamente, *how to do things with words*.