

# FILOGIA ROMANZA E INTERDISCIPLINARIETÀ

Atti del II convegno della Società italiana di Filologia romanza  
“La filologia romanza e i saperi umanistici”  
Roma, 3-6 ottobre 2018

a cura di  
Antonio Pioletti, Arianna Punzi, Susanna Casacchia



ISBN 9788878062313

In copertina: *Le fauci dell'Inferno*, Chiesa di San Fiorenzo di Bastia, Mondovì (CN)  
© S. M. Barillari

© BAGATTO LIBRI 2021  
ROMA

## Indice

- 7      *Introduzione* di Antonio PIOLETTI e Arianna PUNZI
- STORIA
- 9      FRANCESCO DI LELLA  
*L'uso politico del mito bretone: il caso del Petit Bruit*
- 21     PATRIZIA SERRA  
*Guillaume d'Angleterre e Luigi IX re di Francia: intersezioni sulla figura del re-santo*
- 37     MARIA TERESA RACHETTA  
*Per una storia della cultura volgare francese. La narrativa storica (1150-1260)*
- 51     MATTHIAS BÜRCEL  
*Lecture benedettine di domenicani scrittori*
- 65     GIOVANNA SANTINI  
*Letteratura, storia e geografia: il caso del Joufroi de Poitiers*
- ARTE
- 79     MARTINA DI FEBO  
*Un romanzo per immagini: il cavaliere e l'uomo selvaggio*
- 91     SONIA MAURA BARILLARI  
*«Tarararara». Testi, pre-testi e immagini dagli affreschi di San Fiorenzo di Bastia*
- 103    GAETANO LALOMIA  
*Immagini e racconto nell'Olivier de Castille*
- 115    FERDINANDO RAFFAELE  
*Didascalie in volgare di area siciliana poste a corredo di figurazioni religiose. Scelte linguistiche, tradizioni testuali, modelli agiografici*
- 129    SABINA MARINETTI  
*Per una filologia dell'immagine. Sant'Alessio nel salterio di Sant'Albano*

## MUSICA

- 143 MARIA SOFIA LANNUTTI  
*Per una preistoria dell'Ars Nova italiana: Dante e la poesia intonata*
- 157 FRANCESCO CARAPEZZA  
*Fra testo e musica: l'opposizione gai / greu nella canzone dei trovatori*
- 169 SILVIA CONTE  
*Di un rinnovato connubio tra musica e poesia. La voce dell'usignolo e il giardino degli amanti dalla tradizione letteraria alla Trilogia di Tristano e Isotta di Olivier Messiaen*

## ANTROPOLOGIA

- 187 ANDREA GHIDONI  
*Gli eroi delle chansons de geste: un problema (anche) storico-religioso. Con un esempio dal culto di Vivien*
- 199 MARGHERITA LECCO  
*Il Roman de Horn fra memoria storica, materiali leggendari e scrittura letteraria*

## COMPARATISTICA

- 211 EMILIA DI ROCCO  
*C. S. Lewis lettore e critico: un'idea comparata della letteratura romanza*
- 221 SARA DE SIMONE  
*Panser mout durement: la potenza del pensiero nel Lancelot en prose*
- 235 LUCA GATTI  
*Approssimazioni alle Fatrasies d'Arras*

## LINGUISTICA

- 245 MARIE-CHRISTINE JAMET, ANTONELLA NEGRI  
*Percorsi di intercomprensione nella didattica della linguistica romanza*
- 265 GIULIA MURGIA  
*Primi sondaggi sul lessico di traduzione degli Statuti sassaresi*
- 277 FRANCESCO SAVERIO ANNUNZIATA, ALICE COLANTUONI  
*Dagli archivi alla storia globale: il progetto PICAS tra filologia, storia della lingua e World History*

## 11. Per una preistoria dell'Ars Nova italiana: Dante e la poesia intonata<sup>1</sup>

Maria Sofia Lannutti

Nell'*ars cantionis* del *De vulgari eloquentia*, il tipo di partizione della melodia (*cantus divisio*) determina le proporzioni della *stantia*, sulle quali, secondo un'appropriata disposizione dei versi e delle rime (*habitus partium*), il poeta costruirà il testo poetico, che potrà essere eseguito, non obbligatoriamente, con il ricorso a un'intonazione concretamente intesa (*sive cum soni modulatione sive non*).<sup>2</sup> Possiamo pensare che nella parte del trattato progettata e mai realizzata, Dante avrebbe descritto gli altri generi formali (ballata e sonetto) secondo un'analoga impostazione teorica. Possiamo anche pensare che, trattando della ballata, sarebbe stato forse meno avaro di dettagli sulla concreta prassi esecutiva musicale, caricata di sottile significato simbolico nella prosa che introduce la sola ballata della *Vita nova*, *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* (5 15 [XII 18]), dove Amore raccomanda all'amante di *far adornare* le *parole* con una *soave armonia*, potenziale ipostasi di Amore stesso.<sup>3</sup>

L'opzione di un'esecuzione musicale effettiva e non solo simbolica è invece presumibile per altri tre testi lirici di Dante. Si tratta delle due ballate *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore* e *Per una ghirlandetta* e della stanza isolata di canzone *Lo meo servente core*, accomunate dalla *brevitas* e dal fatto che l'amante si rivolge direttamente all'amata con una richiesta, un'amata lontana o comunque non presente né forse persona reale.

Giovan Mario Crescimbeni riferisce che *Deh, Violetta* era accompagnata nel perduto codice Bocolini dalla rubrica «Parole di Dante e suono di Scochetto» (uno Scochetto è nell'elenco di musicisti contenuto nel sonetto di Nicolò de' Rossi *Io vidi ombre*).<sup>4</sup> *Deh, Violetta* descrive l'innamoramento e la prima fase della relazione amorosa, una relazione che è però tutta mentale anche nel presente: Violetta è apparsa all'amante come fosse Amore (per questo il suo aspetto è *più che umano*), ha ferito il suo cuore e infiammato la sua mente (v. 6 «foco mettesti dentro in la mia mente»), poi, con lo sguardo,<sup>5</sup> ha suscitato in lui la speranza, virtù che ora l'amante esercita immaginando Violetta mentre ride, con effetti benefici sulla sua sofferenza. Pensare a Violetta ridente equivale a esprimere la speranza che il desiderio diventi

realtà, e questo basta a lenire o risanare la ferita: vv. 9-10 «creasti speme, che in parte mi sana / là dove tu mi ridi». <sup>6</sup> Nella volta della ballata l'amante esorta Violetta a non accontentarsi della speranza, ma a valutare l'intensità del suo desiderio. Il dolore che se ne genera è così profondo che il suo protrarsi potrebbe far soffrire la stessa Violetta: vv. 11-14 «Deh, non guardare perché a lei mi fidi, / ma drizza li occhi al gran disio che m'arde, / ché mille donne già per esser tarde / sentiron pena de l'altrui dolore».

Lo scenario in cui appare e agisce Violetta può dirsi il luogo in cui vuole fare ritorno l'amante di *Per una ghirlandetta*. La ripresa ci dice che ogni fiore suscita nell'amante la nostalgia di Fioretta, *senhal* che possiamo considerare sinonimo di Violetta. L'amante ricorda Fioretta adornata da una ghirlanda sulla quale vola un angelo d'Amore che canta un breve testo. La visione è ambientata nel passato, ma l'amante si spinge a descrivere cosa accadrà se riuscirà a fare ritorno nel luogo dell'amata (la speranza è qui un presupposto): le dirà di persona che la ghirlanda che l'adorna è fatta dei suoi sospiri. L'attacco dell'ultima stanza rivela che i *fiori*, ovvero i *sospiri*, sono la materia di cui è fatta la ballata, che quindi la ghirlanda si identifica con la ballata, e che l'amante si identifica con il poeta. Mentre la *vesta ch'altrui fu data* non è altro che la melodia che fu data ad altri e di cui la ballata si è appropriata per adornarsene <sup>7</sup> (vv. 18-21 «Le parolette mie novelle, / che di fiori fatt'han ballata, / per leggiadria ci hanno tolt'elle / una vesta ch'altrui fu data»). Questa melodia credo consista nella musica con la quale l'angelo intona il suo canto nella prima strofe, e che Amore stesso potrebbe avergli dato: «e 'l suo cantar sottile / dicea: "Chi mi vedrà / lauderà il mio signore"» (analogamente, nella prosa che introduce la ballata della *Vita nova*, Amore è insito nella *soave armonia* di cui la ballata dovrebbe adornarsi). Nessun cantore terreno potrà reggere il confronto con l'angelo, e per questo il poeta amante chiede infine a Fioretta di essere indulgente e di onorarlo comunque (vv. 22-24 «però siate pregata, / qual uom la canterà, / che li facciate onore»). <sup>8</sup>

*Lo meo servente core* è la *pulcella nuda*, senza *vesta*, che Dante invia a *Lippo amico* perché *la rivesta* con la musica, almeno secondo l'interpretazione oggi prevalente (anche Lippo è compreso nell'elenco di musicisti contenuto nel sonetto di Nicolò de' Rossi). <sup>9</sup> L'amante raccomanda all'amata lontana il suo cuore, che le è stato donato da Amore ed è quindi al suo servizio. Spera anche che l'amata sia così pietosa da non dimenticarlo, prendendosene cura. Questa speranza è premessa alla speranza del ritorno, che conforta l'amante sin dall'inizio del suo allontanamento e presuppone il *valore* di lei (l'amante lo sente ancora vicino): vv. 5-8 «ché, del vostro valore / avanti ch'io mi sia guari allungato, / mi tien già confortato / di ritornar la mia dolce speranza». La lontananza fisica gli sembrerà, una volta tornato, di breve durata, cioè di poco



Si può pensare che *La dispietata mente*, intrisa di motivi di carattere feudale, intenda continuare il filone di canzoni prestilnoviste in cui l'amata o il luogo dell'amata, che è anche il luogo dell'innamoramento, rappresentano la patria, e la lontananza è accompagnata dalla speranza del ritorno ed è quindi metafora di un esilio reversibile. Molte di queste canzoni sono riunite nel nono fascicolo del canzoniere Vaticano lat. 3793, affine al codice dal quale Dante leggeva la poesia italiana delle Origini, e appartengono ad autori fiorentini esiliati dopo la battaglia di Montaperti.<sup>12</sup> In diversi casi la patria lontana è Firenze, più volte rappresentata dall'immagine del fiore, che è stata introdotta da Guittone proprio nell'attacco della canzone per Montaperti,<sup>13</sup> dove si denuncia il rischio di una rovina definitiva degli antichi valori che hanno fatto la grandezza della città (v. 5 *alta Fior sempre granata*, dove *Fior* è femminile per gallicismo).

Una controprova del legame dei due testi di lontananza danteschi con il filone di lontananza prestilnovistico è costituita dalle analogie tra *Lo meo servente core* e un'altra stanza isolata di canzone, *Lontana dimoranza* di Lemmo Orlandi, prestilnovista coetaneo di Dante, di cui si conservano altre due canzoni in coppia nel canzoniere Laurenziano Redi 9.<sup>14</sup> I primi due versi di *Lontana dimoranza* riformulano il primo piede della canzone *Gravosa dimoranza* di Guglielmo Beroardi, tra gli esempi più significativi di canzoni di lontananza scritte dagli esuli fiorentini dopo Montaperti.<sup>15</sup>

Lontana **dimoranza**

**doglia** m' ha data al **cor lunga stagione**...

Gravosa **dimoranza**

ch'eo faccio **lungiamente**

mi fa sovente lo mio **cor dolere**...

Secondo la rubrica del ms. Vaticano lat. 3214, copia cinquecentesca di uno o forse più canzonieri del Trecento appartenuta a Pietro Bembo,<sup>16</sup> *Lontana dimoranza* è stata intonata dal musicista Casella («et Casella diede il suono»), probabilmente lo stesso Casella che Dante fa rivivere nella *Commedia*, e anche lui nell'elenco di musicisti del sonetto di Nicolò de' Rossi. Le analogie tra *Lo meo servente core* e *Lontana dimoranza* sono di tipo formale (il settenario iniziale, le quartine con la seconda rima ripetuta) e di tipo lessicale (*allungarsi, dimoranza/dimorare, servente/servo, gire, lontana dimoranza e lunga stagione vs poca dimoranza*).

**Lontana dimoranza**

**doglia** m' ha data al **cor lunga stagione**:

a

B

or mi dobla cagione	b
di più grave dolor novo partire.	C
D' assai lontano <b>gire</b>	c
isforzami di ciò senn' e ragione,	B
contra l' opinione	b
piena di voluntade e di pietanza,	D
con grande smisuranza,	d
che non <b>alungi</b> me contra 'l volere	E
più che sia del piacere	e
vostro, di cui Amor <b>servo</b> mi tene;	F
E pietanza mi vene	f
di voi, ch' avrete del partir dolore.	E
Così del rimanere	e
e de l' andar sono diverse pene. <sup>17</sup>	F
Lo meo <b>servente</b> core	a
vi raccomando: Amor vi l'ha dato;	B
e Mercè d'altro lato	b
di me vi rechi alcuna rimembranza;	C
ché del vostro valore	a
avanti ch'io mi sia guari <b>allungato</b> ,	B
mi tien già confortato	b
di ritornar la mia dolce speranza.	C
Dëo, quanto fi' <b>poca addimoranza</b> ,	C
secondo il mio parvente!	e
ché mi volge sovente	e
la mente per mirar vostra sembianza:	(e) C
per che ne lo meo <b>gire</b> e addimorando,	F
gentil mia donna, a voi mi raccomando.	F

Possiamo interpretare *Lontana dimoranza* come un presupposto, una premessa a ciò che Dante descrive in *Lo meo servente core*. L'amante di *Lontana dimoranza* sta per partire, sente tornare più forte il dolore della lontananza di cui ha già fatto esperienza. Si allontana per necessità, e sa che l'amata condivide il suo dolore. Se Dante conosceva la stanza di Lemmo Orlandi, nel conce-

pire *Lo meo servente core* potrebbe essere partito proprio da qui, da questa vicinanza ideale tra amante e amata, che unita alla consapevolezza del *valore* di lei conforta il dolore e giustifica la speranza del ritorno: «e pietanza mi vene / di voi, ch' avrete del partir dolere» si legge nell'ultima quartina di *Lontana dimoranza*. Con l'idea della compartecipazione del dolore si chiude, tra l'altro, anche *Deh, Violetta*.

Un presupposto e una premessa forse anche per l'altra stanza isolata di Dante, *Madonna, quel signor che voi portate*, vicina a *Lo meo servente core* non solo per la *brevitas*, ma per la suddivisione in tre quartine con la seconda rima ripetuta, cui si aggiunge una coda più ampia, e per la scelta delle rime e dei rimanti. Anche questa volta l'amante si rivolge direttamente all'amata. Amore rafforza la sua speranza mostrandosi e suscitando il ricordo del *dolce loco e del soave fiore*, che circonda di *novo colore* la mente dell'amante. L'immagine richiama la ghirlanda che in *Per una ghirlandetta* adorna il capo di Fioretta:

Madonna, quel signor che voi portate	A
ne gli occhi, tal che vince ogni possanza,	B
mi dona sicuranza	b
che voi sarete amica di pietate,	A
però che là dov'ei fa dimoranza	B
ed ha in compagnia molta biltate,	A
tragge tutta bontate	a
asse, come principio c'ha possanza.	B
Ond'io conforto sempre mia speranza,	B
la qual è stata tanto combattuta	C
che sarebbe perduta,	c
se non fosse ch'Amore	d
contro ogni aversità le dà valore	D
con la sua vista e con la rimembranza	B
del dolce loco e del soave fiore	D
che di novo colore	d
cercò la mente mia,	e
mercé di vostra grande cortesia.	E

Il contenuto dei tre testi “per musica”, ai quali si può aggiungere *Madonna, quel signor che voi portate*, è compatibile con l'idea che Dante possa averli composti, parallelamente alla canzone *La dispietata mente*, per perorare la causa del suo ritorno a Firenze quando ancora quel ritorno gli sembrava pos-

sibile per via diplomatica, cioè nei mesi del suo primo soggiorno a Verona, dal maggio 1303 fino alla morte di Bartolomeo della Scala nel marzo 1304, o nei mesi successivi, quando si trasferisce in Toscana per seguire da vicino gli sviluppi del tentativo diplomatico di Niccolò da Prato. L'ipotesi che vorrei avanzare è che queste rime, da Barbi in poi considerate giovanili, diano voce a un consapevole, non immaturo sperimentalismo.<sup>18</sup> Penso possa trattarsi di uno sperimentalismo influenzato dalla cultura propria degli ambienti del nord Italia con i quali Dante venne in contatto in quel periodo, attuato attraverso forme di contaminazione tra diverse tradizioni poetiche. Mi sembra insomma plausibile che i tratti comunemente interpretati come spie di incertezza tecnica o come retaggio di un linguaggio intriso di gallicismi e più vicino al registro prestilnovistico, arcaico e per questo destinato a essere superato, siano invece il portato di un'intertestualità a maglie larghe, intesa come evocazione intenzionale e funzionale di specifici filoni tematici, generi formali, registri stilistici, concentrati in testi di lunghezza contenuta e adatti per questo a essere intonati secondo il nuovo e più complesso sistema della *musica mensurabilis*, che si può ritenere sia stata praticata precocemente proprio nelle corti dell'Italia settentrionale, dove si ebbe la prima fioritura della cosiddetta Ars Nova italiana.<sup>19</sup>

A rafforzare questa ipotesi concorrono alcune affinità con l'ultima parte di *Tre donne intorno al cor mi son venute*, dove l'esilio è esplicitamente nominato e altrettanto esplicita è la richiesta del perdono. La recente e convincente interpretazione di Enrico Fenzi ha confermato l'opzione di un significato politico insito nel linguaggio cifrato del primo congedo di *Tre donne*.<sup>20</sup> L'autore esorta la canzone a indossare nuovi colori (*fatti di color' novi*), e a svelare solo a un *amico di virtù*, che si dimostri veramente interessato a farsene carico, il suo messaggio nascosto, ovvero l'esilio della giustizia dalla società civile, reso con la metafora del *dolce pome*.

Canzone, a' panni tuoi non ponga uom mano,  
per veder quel che bella donna chiude:  
bastin le parti nude;  
el **dolce pome** a tutta gente niega,  
per cui ciascun man piega. 95

Ma s'egli avien che tu mai alcun trovi  
amico di virtù, ed e' ti priega,  
fatti di **color' novi**;  
poi gli ti mostra; e 'l **fior**, ch'è **bel di fuori**,  
fa' disiar negli amorosi cori. 100

Credo che l'immagine dei *color' novi* si ispiri al passo della lettera di san Paolo agli Efesini dove i cristiani sono invitati a indossare l'abito dell'uomo nuovo creato nella giustizia, che si ispiri anzi all'interpretazione di Tommaso d'Aquino nel commento alla lettera ai Romani, che comprende la parola colore:

... Et Eph. IV, 24: **induite novum hominem**, qui secundum Deum **creatus est in iustitia**, etc. Dicitur autem induere Christum qui Christum imitatur, quia, sicut homo continetur **vestimento** et sub eius **colore** videtur, ita in eo, qui Christum imitatur, opera Christi apparent. Per hoc ergo **induimur** arma lucis, quando **induimur** Christum.<sup>21</sup>

I *color' novi* del congedo potrebbero quindi essere i colori della giustizia. Mostrandoli, la canzone infonderà negli *amorosi cori* il desiderio del *fiore*, al quale quei colori appartengono, metafora dell'autentica Firenze, la cui bellezza permane nel ricordo di chi è lontano (*di forì*). Il *fiore* non si identifica con il *dolce pome*, ma equivale all'amata che si vorrebbe raggiungere, *alias* Fioretta o Violetta, da cui semmai il *dolce pome* ha origine. Analogamente, in *Madonna, quel signor che voi portate*, il *soave fiore* rappresenta l'amata (*Madonna*) nella sua originaria essenza. Di lei l'amante si è innamorato nel *dolce loco*, il *dolce paese* lontano della canzone *La dispietata mente*. Mentre il *novo colore* che cerchia la mente dell'amante, emanato per effetto di Amore dalla *rimembranza del dolce loco e del soave fiore*, corrisponde ai *color' novi* di cui la canzone è esortata a rivestirsi.

Michelangelo Picone ha osservato che *dolce pome* potrebbe dipendere da alcuni versi dell'unica canzone di Brunetto Latini, *S'eo son distretto innamoratamente*, tra le canzoni di lontananza a sfondo politico conservate nel nono fascicolo del canzoniere Vaticano.<sup>22</sup> Aggiungo che da quegli stessi versi potrebbero dipendere anche i *bianchi fiori* divenuti *persi* dell'ultima strofe, il cui significato politico appare più chiaro alla luce della chiusa del canto XVI del *Paradiso*, dove il *giglio* in origine bianco (il *bianco fioreauliso* di Brunetto) e *per division fatto vermiglio* rappresenta la degenerazione della società fiorentina causata dalle lotte interne. Dante spiega nel *Convivio* (IV xx 2) che il colore *perso* si ottiene facendo prevalere il nero sul rosso porpora, e il rosso porpora non è lontano dal vermiglio: dal bianco al rosso come conseguenza della contrapposizione tra bianchi e neri, e dal rosso al perso per eccesso di nero.<sup>23</sup> I *color' novi* del primo congedo, cioè i colori della giustizia, vanno quindi visti anche come superamento dei colori dell'ultima strofe, che ritornano nel secondo congedo (*bianche penne, neri veltri*), dove l'autore rivolge il suo messaggio agli opposti schieramenti politici, invocando la pace e il perdono, che è perdono reciproco.

Brunetto Latini *S'eo son distretto innamoratamente*

Dunqua, s'io pene pato lungiamente,  
no lo mi tegno a danno,  
anzi mi sforzo ognora di servire  
lo **bianco fioreauliso, pome aulente**,  
che nova ciascuno anno 15  
la gran bieltate e lo gaio avenire.  
[...]

Pertanto mi sconforto coralmente,  
che ne ricepo inganno,  
**poi m'è lontano** ov'eo non posso gire;<sup>24</sup> 23

Par. XVI

Con queste genti vid' io glorioso  
e giusto il popol suo, tanto che 'l **giglio**  
non era ad asta mai posto a ritroso,  
né **per division fatto vermiglio**». 154

Noto infine che *Deh, Violetta* insiste sul motivo topico del fuoco d'amore generato dalla visione o dallo sguardo dell'amata (*foco mettesti dentro in la mia mente col tuo piacer ch'io vidi; con atto di spirito cocente creasti speme*) e che nell'ultima stanza di *Tre donne* quello stesso fuoco ha ridotto l'amante allo stremo (*viso, che m'have in foco miso; ma questo foco m'have sì consumato già l'ossa e la polpa*).

Tu, Violetta, in forma più che umana, 5  
**foco** mettesti dentro in la mia mente  
col tuo piacer ch'io vidi;  
poi con atto di **spirito cocente**  
creasti speme, che in parte mi sana  
là dove tu mi ridi. 10

E se non che de gli occhi miei · bel segno  
per lontananza m'è tolto dal viso,  
che m'have in **foco** miso,  
lieve mi conteria ciò che m'è grave; 84

Il motivo assume una sua specificità metaforica se messo in rapporto con le canzoni di lontananza dei poeti esiliati dopo Montaperti, dove ricorre più volte, credo a rappresentare la passione politica con le sue conseguenze,<sup>25</sup> come in questi versi di *Membrando ciò ch'Amore*, altra canzone di lontananza di

Guglielmo Beroardi, esule in Francia come Brunetto, dove il *paradiso* in cui l'amata è nata sta per la città in cui l'amante vuole fare ritorno (vv. 13-15):

Son morto, che **m'incende**  
 la **fior** che 'n paradiso  
 fue, ciò m'è aviso, nata, ond'io non poso...<sup>26</sup>

Torno in conclusione all'ipotesi di un'influenza sui nostri tre testi della cultura propria dei luoghi che Dante frequentò durante il primo periodo del suo esilio e in un tempo non remoto luogo di approdo dei trovatori esuli. Tra i musicisti elencati nel più volte citato sonetto di Nicolò de' Rossi c'è anche Marchetto da Padova, che è il principale teorico dell'Ars Nova italiana, lui stesso compositore. Marchetto è autore, tra l'altro, del mottetto *Ave regina celorum / Mater innocentie*, composto con ogni probabilità per l'inaugurazione della cappella degli Scrovegni, che ebbe luogo il 25 marzo 1305.

Non sappiamo se davvero Dante si sia recato a Padova durante il suo primo soggiorno veronese, e se abbia un fondamento di verità quanto scrive Benvenuto da Imola, cioè che Dante avrebbe lì incontrato Giotto quando stava affrescando la cappella degli Scrovegni.<sup>27</sup> Al di là di ogni congettura biografica, è tuttavia probabile che in quel periodo Dante sia venuto in contatto con l'avanguardia della cultura musicale in Italia di cui le corti venete erano depositarie e promotrici. Si tratta di una cultura musicale fortemente influenzata dalle novità della *musica mensuralis* francese, tanto che la sistemazione teorica offerta da Marchetto nel *Pomerium* verso la fine degli anni Venti del Trecento delinea a tutti gli effetti un sistema di notazione misto, franco-italiano, che possiamo paragonare alla *koinè* franco-italiana adottata dagli autori veneti.<sup>28</sup> Si può pensare che il confronto con questa realtà culturale abbia potuto rinnovare in Dante l'interesse per la musica, così vivo nell'*ars cantionis* del *De vulgari eloquentia* elaborato in quegli anni, e con esso la propensione per soluzioni formali e stilistiche di gusto francese. Si possono spiegare così i tratti francesizzanti di *Per una ghirlandetta*, su cui insistono giustamente i commenti più recenti:<sup>29</sup> l'affinità con il *virelai*, il rarissimo novenario, calco dell'*octosyllabe*, e i vezzezzati tipici del registro francese della *bonne vie*, a cui possiamo aggiungere la rima tronca in -À e la rima imperfetta *gentile : sospiri*, se non è frutto di innovazione (Barbi corregge *e gentile con a sentire*, seguito da De Robertis; Giunta e Grimaldi conservano la lezione trådita). Si può spiegare così in *Lo meo servente core* l'alto tasso di voci evidenziate dalla rima che dipendono al contempo dal francese e dal provenzale e che possiamo interpretare come una forma di tributo al filone primario delle canzoni di lontananza dei trovatori e dei trovieri recepito dagli autori siciliani e prestilnovisti:

*rimembranza, guari allungato, dimoranza, dimorando, sembianza, sovente*, mentre il solo *parvente* è schietto provenzalismo. E un francesismo di peso si trova anche nell'*incipit* di *Deh, Violetta*, l'*hapax* «in ombra di» 'a nome di, in luogo di'.

All'inizio del Trecento risale la produzione del poeta e musicista Jehan de Lescurel, costituita da *rondeaux, virelais* e *ballades*, le cosiddette forme fisse che Guillaume de Machaut renderà canoniche. I testi poetici di Jehan de Lescurel sono conservati nel celebre ms. Paris, BnF, fr. 146 del *Roman de Fauvel*, che contiene i primi esempi di mottetti nello stile dell'Ars Nova. Le melodie che completano quei testi poetici sono in notazione mensurale e hanno alcuni dei caratteri che saranno propri del repertorio pienamente arsnovistico. Non sarà forse del tutto fuori luogo immaginare che nel concepire *Per una ghirlandetta*, e in particolare l'idea della *vesta* musicale di cui la ballata si appropria, Dante abbia tratto ispirazione da composizioni non troppo distanti da questa *ballade* di lontananza:<sup>30</sup>

Comment que, pour l'**eloignance**  
 du tres **dous pays**, ou maint  
 celle qu'aim sanz decevance,  
 aie souffert meschief maint,  
 l'**espoir** qu'ai, qu'encore m'aint 5  
 la **Doucette** simple et coie,  
*fait que mon cuer li remaint*  
*et que mon cors vit en joie.*

Par ramembrer sa semblance,  
 me sens d'amer si ataint 10  
 que mon cuer d'autre plaisance  
 n'a, ne de grief ne se plaint.  
 Le desir que me remaint,  
 Deus!, si qu'a lesir la voie,  
*fait que mon cuer li remaint* 15  
*et que mon cors vit en joie.*

Souvent sens grief et pesance,  
 que que mon vis lies soi faint  
 par ce c'on n'ait connoissance 20  
 de quel mal le cuer aitaint  
 ne qui la belle est qui craint,  
 pour quoi Amours, ou que soie,  
*fait que mon cuer li remaint*  
*et que mon cors vit en joie.*

18 que que mon vis] que mon cuer que; soi] soit 19 n'ait] ait 20 cuer] vis  
 22 quoi] qui

Nonostante abbia sopportato molto dolore per la lontananza dal dolcissimo paese dove si trova lei che amo fedelmente, la speranza che ancora mi ami la Dolcetta benigna e mite fa sì che il mio cuore le rimanga vicino e che io sia felice.

Ricordando la sua figura, sento di amarla così tanto che il mio cuore non prova altro piacere né si lamenta del proprio dolore. Il desiderio che permane in me, Dio!, tanto che la vedo (nell'immaginazione) quanto e come voglio, fa sì che il mio cuore le rimanga vicino e che io sia felice.

Provo spesso pena e angoscia, anche se il viso si finge lieto per non far capire da quale sofferenza è afflitto il cuore né chi è la bella che teme (per me), per cui Amore, dovunque io sia, fa sì che il mio cuore le rimanga vicino e che io sia felice.

## NOTE

<sup>1</sup> La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n. 786379).



<sup>2</sup> Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in Dante Alighieri, *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, vol. I: *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Mondadori, Milano 2010, pp. 1165-546, pp. 1473-74 (II VIII 4).

<sup>3</sup> Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, in Dante Alighieri, *Opere*, cit., pp. 745-1063, p. 860.

<sup>4</sup> Cfr. G. M. Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Antonio de' Rossi, Roma 1698, pp. 409-10; M. Salem Elsheikh, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto)* in Nicolò de' Rossi, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-66, pp. 159-60; C. Di Fonzo, *Della musica e di Dante: paralipomeni lievi*, in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Società Dantesca Italiana, Firenze 1998, pp. 47-61, pp. 51-52.

<sup>5</sup> Per l'interpretazione di *spirito cocente* come «spirito igneo che permette di vedere», cfr. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Dante Alighieri, *Opere*, cit., pp. 3-744, *ad loc.*, p. 191.

<sup>6</sup> Non è univoca l'interpretazione di *in parte... là dove* (vv. 9-10), cfr. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., *ad loc.*, pp. 191-92.

<sup>7</sup> Secondo l'interpretazione in Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta cit., p. 180; cfr. anche Dante Alighieri, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, in Dante Alighieri, *Vita nuova, Rime*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, Salerno, Roma 2015, p. 694.

<sup>8</sup> Per questa interpretazione, rimando al mio «*Cantar sottile*»: *ancora sulla «vesta» di*

«Per una ghirlandetta», in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, a cura di M. Grimaldi, T. Persico, R. Viel, Sestante editrice, Bergamo 2019, pp. 45-64, pp. 56-57.

<sup>9</sup> Una recente discussione delle interpretazioni avanzate per il lemma *vesta* nel sonetto che accompagna *Lo meo servente core si trova* in T. Persico, «Una *vesta* ch'altrui fu data». *Imitazione metrica e architestualità in una giovanile ballata dantesca. Con un'introduzione su contrafacta e cantasi come*, in «Rivista di studi danteschi», XVII (2017), pp. 317-42, pp. 332-35.

<sup>10</sup> Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Einaudi, Torino 1946, *ad loc.*, p. 47; Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005, *ad loc.*, p. 160. Diversamente in Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., p. 146.

<sup>11</sup> Le rime di Dante si citano secondo l'ed. a cura di D. De Robertis, *Le Lettere*, Firenze 2002, tranne nel caso di *Per una ghirlandetta*, per cui si segue il testo in Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., pp. 3-744, p. 172.

<sup>12</sup> Sulla fisionomia delle fonti di lirica italiana che Dante aveva a disposizione, cfr. da ultimo A. Manzi, *Dante e le fonti manoscritte della lirica delle Origini. Ricognizioni bibliografiche e bilancio*, in «Critica letteraria», XLI (2013), pp. 3-29. L'interpretazione in chiave politica del tema della lontananza è stata ultimamente riproposta da R. Zanni, *Dalla lontananza all'esilio nella lirica italiana del XIII secolo*, in «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», XVI-XVII (2013), pp. 325-63 (alle pp. 325-26, nota 1, la bibliografia progressa). In relazione a Brunetto Latini, si veda inoltre S. Lubello, *Brunetto Latini, S'eo son distretto innamoratamente (V 181): tra lettori antichi e moderni*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basel, 8-10 giugno 2006), a cura di I. Maffia Scariati, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2008, pp. 515-34.

<sup>13</sup> Zanni, *Dalla lontananza all'esilio*, cit., p. 344, nota 39.

<sup>14</sup> *Le Poesie di Lemmo Orlandi da Pistoia*, a cura di C. Kleinhenz, in «Letteratura italiana antica», XIV (2013), pp. 17-30.

<sup>15</sup> *Guglielmo Beroardi*, a cura di M. Berisso, in *I poeti della scuola siciliana*, volume terzo, *Poeti siculo-toscani*, Mondadori, Milano 2008, pp. 279-303, pp. 281-91.

<sup>16</sup> Su cui si può vedere d'A. S. Avalle, *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a cura di M. S. Lannutti, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017, pp. 532-33.

<sup>17</sup> *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, 2 voll., vol. 1, p. 352.

<sup>18</sup> Riguardo a *Per una ghirlandetta*, cfr. quanto si suggerisce, pur su presupposti parzialmente diversi, in Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., p. 177: «sembra, più radicalmente, alludere a un'altra cultura letteraria – quella dei generi lirici oggettivi francesi – e a un'altra, più tarda età».

<sup>19</sup> Un quadro d'insieme delle composizioni ambientate nelle signorie «lombarde» si trova in F. A. Gallo, *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia. Il Medioevo II*, Torino, EDT, 1979<sup>2</sup>, pp. 61-64.

<sup>20</sup> E. Fenzi, «*Tre donne*» 73-107: *la colpa, il pentimento, il perdono*, in Grupo Tenzzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. Juan Varela-Portas de Orduña, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, Madrid 2007, pp. 91-124, da leggere con la discussione di S. Carrai, *Il doppio congedo di 'Tre donne intorno al cor mi son venute'*, in *Le rime di Dante. Gargnano del Garda (25-27 settembre 2008)*, a cura di C. Berra e P. Borsa, Cisalpina, Milano 2010, pp. 197-211, p. 201.

<sup>21</sup> «Ed Ef. 4, 24: “Rivestite l’uomo nuovo, creato secondo Dio nella giustizia...”. Ora, è detto indossare Cristo chi imita Cristo, perché, come l’uomo è contenuto nel suo vestito e viene visto attraverso il suo colore, così in chi imita Cristo appaiono le opere di Cristo. Per questo, dunque, indossiamo le armi della luce quando ci rivestiamo di Cristo» (*Commento al Corpus Paulinum (expositio et lectura super epistolas Pauli apostoli)*, vol. 1, *Lettera ai Romani*, trad. e intr. a cura di B. Mondin, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2005, p. 865 [Cap. 13, vv. 11-14, n. 1079]).

<sup>22</sup> M. Picone, *Esilio e “peregrinatio”*: dalla Vita nova alla canzone montanina, in «Italianistica», XXXVI/3 (2007), pp. 17-21.

<sup>23</sup> «[...] Lo perso è uno colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero, e da lui si dinomina; e così la virtù è una cosa mista di nobilitade e di passione; ma perché la nobilitade vince [in] quella, è la virtù dinominata da essa, e appellata bontade» (Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in Dante Alighieri, *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, vol. II: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese, Mondadori, Milano 2014, p. 708).

<sup>24</sup> Testo secondo *Brunetto Latini*, a cura di Sergio Lubello, in *I poeti della scuola siciliana*, cit., pp. 305-14. E cfr. Lubello, *Brunetto Latini, S’eo son distretto*, cit., p. 531: «L’esperienza politica di Firenze si esprime nella lirica alta utilizzando il linguaggio d’amore, ma anche il tema d’amore si interseca, allusivamente e con doppio senso, a quello politico».

<sup>25</sup> Zanni, *Dalla lontananza all’esilio*, ed. cit., pp. 355 e 358.

<sup>26</sup> *Guglielmo Beroardi*, cit., pp. 292-303.

<sup>27</sup> Sul possibile incontro di Dante con Giotto ritorna ultimamente Giuseppe Indizio, *Le tappe venete dell’esilio di Dante*, in «Miscellanea Marciana», XIX (2004), pp. 35-64; Id., *Dante secondo i suoi antichi (e moderni) biografi: saggio per un nuovo canone dantesco*, in «Studi Danteschi», LXX (2005), pp. 237-94, ora in *Problemi di biografia dantesca*, Longo, Ravenna, 2014, rispettivamente pp. 93-114 (in partic. pp. 98-99) e 127-72 (in partic. pp. 143-44).

<sup>28</sup>Cfr. Gallo, *Storia della musica*, cit., pp. 57-60; inoltre R. Drusi, *Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, in «L’Alighieri», XLII (2013), pp. 5-58, dove si ritiene possibile che Dante sia stato influenzato dal «ricco amalgama che in riva all’Adige si andava compiendo fra tradizioni autoctone e influssi d’Oltralpe» (p. 44).

<sup>29</sup> Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., pp. 172-77; Dante Alighieri, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, cit., p. 688.

<sup>30</sup> Trascrivo da c. 58v del ms. Paris, BnF, fr. 146, testimone unico. Precedenti edizioni: *Chansons, ballades et rondeaux de Jehannot de Lescurel, poète du XIV<sup>e</sup> siècle publiées pour la première fois d’après un manuscrit de la Bibliothèque Impériale par A. de Montaiglon*, P. Jannet, Paris 1855, p. 31; *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts*, hrsg von F. Gennrich, Niemeyer, Dresden-Göttingen-Langen 1921-1927-1963, 3 voll., vol. I, p. 327; *Jehannot de L’Escurel: Balades, Rondeaux et Diz Entez sus Refroiz de Rondeaux*, hrsg von F. Gennrich, s. e., Langen 1964; *The Works of Jehan de Lescurel, edited from the manuscript Paris, Bnf. fr. 146 by N. Wilkins*, American Institute of Musicology, s. l. 1966, p. 11.