



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

LE EMOZIONI

a cura di Riccardo Antoniani

settembre 2014

THOMAS PERSICO

Affetto e psicagogia nel *Purgatorio* tra “ars salmodica” e *ars cantionis*

L'ars cantionis e la capacità di *movere animos*

Nell'illustrazione cosmologica del *Convivio* (Fioravanti 2014: 316-320), Dante propone un parallelo tra il cielo di Marte e la musica, una delle arti liberali del *quadrivio*. Essa faceva parte del sistema disciplinare costituito da nove scienze: sette arti liberali con l'aggiunta della Medicina e dell'Architettura, identificate con le nove Muse da pochi audaci, in un'ipotesi «non tentata neppure da Dante» (Novati 1893, 346-347). In realtà, come commentò il Rajna (1928: 4), alle muse spettava il controllo delle sole scienze musicali, ricostruite a partire dall'idea di armonia che permeò tutto il Medioevo.

Così, lo stesso Dante Alighieri, riprendendo la tradizione filosofica e cosmologica, all'interno dell'illustrazione disciplinare, conferisce alla Musica la fondamentale capacità di «trarre a sé gli spiriti umani», grazie alla «bella relazione» che, concordemente con l'*habitus partium* della canzone, caratterizza ciascun testo ben armonizzato.¹

¹ Dante stesso scrive di «habitus partium» proprio riguardo alle componenti dell'arte della canzone: «Tota igitur ars cantionis circa tria videtur consistere: primo circa cantus divisionem, secundo circa partium habitudinem, tertio circa numerorum carminum et sillabarum» [Tutta l'arte della canzone verte attorno a queste tre cose: primo, la partizione della melodia; secondo, la disposizione delle parti; terzo, il numero dei versi e delle sillabe] (Fenzi 2012: 208-209). Per quanto riguarda la musicalità del ritmo metrico-sintattico, si veda Coassin (1996). Cfr. La Fauci (2004) e Locanto (2007).

E lo cielo di Marte si può comparare alla Musica per due proprietà: l'una si è la sua più bella relazione: ché, annumerando li cieli mobili, da qualunque si comincia, o dall'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è lo quinto, esso è lo mezzo di tutti, cioè delli primi, delli secondi, delli terzi e delli quarti. L'altra si è che esso Marte, [secondo che dice Tolomeo nel Quadripartito], disicca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco. [...] E queste due proprietà sono nella Musica: la quale è tutta relativa, sì come si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, de' quali tanto più dolce armonia risulta quanto più la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa s'intende. Ancora: la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: sì e l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve lo suono (*Convivio*, II xiii, 20-24).

Dunque, la capacità fortemente psicagogica tipica della musica e largamente analizzata già dai trattisti classici a partire dai Pitagorici e Aristosseno (Montico 1938)² si riflette direttamente, come commenta Gianfranco Fioravanti (2014: 314), anche nella costruzione proporzionale armonica delle «parole armonizzate», cioè i testi poetici costruiti anche per essere eventualmente musicati. Di queste manifestazioni canore varie sono le esemplificazioni lungo la *Commedia*, a partire dal repertorio liturgico che, in monodia o in polifonia, accompagna tutto il viaggio ultraterreno di Dante, fino alle poche occasioni nelle quali sono proposte realizzazioni musicali profane, capaci comunque di conquistare gli uditori nella loro interezza.

La curiosa capacità psicologica da sempre attribuita alla disciplina “del numero” e della proporzione è primariamente dovuta al riflesso del sistema cosmologico all'interno delle strutture modali e

² Grande documentazione letteraria ci è pervenuta riguardo all'influenza della musica sul mondo animale. A partire da Plinio, che descrisse il diletto dei delfini udendo il suono degli organi ad acqua e l'assuefazione dei cervi al canto (Della Sciucca, Sucato, Vivarelli 2007: 43-45).

della disposizione, all'interno di esse, di toni e semitoni o anche di schemi ritmici. Agostino, in particolare, aveva impiegato la “teoria del numero”³ per spiegare la maggior parte dei fenomeni estetici e, di conseguenza, anche musicali (Montico 1938: 397), dominanti anche durante l'intero processo di produzione del testo poetico attraverso l'impiego del ritmo, primaria forma di manifestazione musicale nel *De ordine* agostiniano (Green 1970: II, 41), e nell'*Enarratio in Psalmum XXXII* (Weidmann 2003); il tutto ricondotto all'espressione «in iubilatione cantare», dove allo *jubilus*, evidentemente connotato da una non indifferente affettività, corrisponde a una melodia tanto dolce da dover essere partorita dall'anima ogni qual volta manchino le parole per rappresentarne l'essenza.⁴

Il funzionamento di questa interazione tra musica e animo umano dipende, anzi tutto, dalle strutture che costituiscono l'essenza della musica medievale, per la comprensione della quale è necessaria una coscienza interdisciplinare in grado di abbracciare contemporaneamente le sette arti liberali. Dunque, come scrive Daniele Sabaino (2006: 156), per delineare i principi della capacità psicagogica della musica medievale (ricondotta all'*Ethos* modale), è necessario considerare tre differenti caratteristiche di quelle manifestazioni musicali: «la qualità consonante degli intervalli», intesa sia in senso melodico, sia in senso armonico-contrappuntistico; «l'organizzazione degli spazi sonori secondo le diverse tipologie modali tradite»; «la considerazione del discorso musicale nella prospettiva dell'ars rethorica» con ripercussioni sia al macro, sia al microlivello

³ Lo stesso Dante considera il numero la prerogativa della *scientia musicae*: «O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però; ma ponete mente la sua bellezza, che è grande sì per [la] costruzione, la quale si pertiene alli gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene alli rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene alli musicisti» (Fioravanti 2014: 296). Cfr. Lannutti (2000).

⁴ L'episodio di Casella è «prova lampante della forza con la quale la musica 'trae a sé gli spiriti umani», dal quale risulta chiara l'indicazione dei dottori della chiesa cattolica di «cantare 'corde e non voce» (Giambertone Filippello 1970: 10).



Fig.1
Tropario e prosario di San Marziale a Limoges, Lat. 1118, f. 104r, X-XI secolo, manoscritto, Paris, Bibliothèque Nationale.

compositivo.⁵

Proprio il *modus*, inteso già da Agostino come una delle essenziali dimensioni per il «bene moveri» tipico della disposizione dei suoni normato dall'arte musicale,⁶ fu oggetto di studio anche in relazione agli effetti psicologici che ciascuna tipologia modale poteva veicolare, rileggendo la teoria modale classica che già Platone aveva trattato nella *Repubblica* (Meyer 1952: 76). Per questa via, ad oggi sono pervenute anche alcune rappresentazioni visive degli otto modi musicali arricchite da rubriche e *tituli* esplicativi, nei

⁵ Per quanto riguarda ciascuna delle "direttrici" studiate in Sabaino (2006), si veda anche Palisca (1990). Gli otto modi sarebbero frutto della «perfetta sovrapposizione delle connotazioni affettive dei modi del tempo e dell'*ethos*» già diffusi nel mondo classico e ricodificati attraverso le categorie del canto liturgico (Sabaino 2006). Cfr: Powers, Wiering (1992).

⁶ Per Agostino, la musica è «ars bene movendi» e «ars bene modulandi» (Bettetini 1997: 2).

quali sono compresi interessanti riferimenti alla dimensione psicagogica trattata dai maggiori teorici della musica medievale. Tra queste testimonianze vi sono la serie di capitelli dell'Abbazia di Cluny studiati da Kathi Meyer (1952: 76-95), già intravvisti da Barbier de Montault (1898: 308), e le miniature contenute nel manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 1118, ff. 104r-112v, tropario e prosario di San Marziale a Limoges datato tra i secoli X e XI [Fig. 1].

Le indicazioni che apprendiamo da tali fonti risultano indispensabili per comprendere la capacità della musica di «trarre a sé gli spiriti umani» (*Convivio*, II xii, 24), soprattutto in vista della grande ricezione della questione nella trattatistica medievale e nella produzione artistica emblematicamente rappresentata dall'opera di Dante Alighieri.

Hic tonus orditur modulamina musica primus.
Subsequor ptongus numero vel lege secundus.
Tertius impingit Christumque resurgere pingit.
Succedit quartus simulans in carmine planctus.
Ostendit quintus quam sit quisquis tumet imus.
Si cupit affectum pietatis respice sextum.
Insinuat flatum cum donis septimum alnum.
Octavus sanctos omnes docet esse beatos (Meyer 1952: 76).⁷

In queste descrizioni tratte dai capitelli dell'Abbazia di Cluny, ciascun modo rappresenta un affetto ben preciso, concordemente con quanto possiamo apprendere dai trattati musicali dal secolo

⁷ "Questo primo tono ordisce la modulazione musicale. Viene in seguito il tono per legge e numero secondo. Il terzo imprime e dipinge la resurrezione di Cristo. Segue il quarto, mentre simula nel canto il pianto. Si presenta il quinto, come chiunque infimo che sia ricolmo di passioni. Se desideri sentimento di pietà, rivolgiti al sesto. Infonde un soffio vitale con benefici il settimo. L'ottavo insegna come tutti i santi siano beati."



Fig. 2
Quarto modo, capitello dell'abbazia di Cluny.

XI al XIV. Ad esempio, il quarto modo [Fig. 2] che secondo i *tituli* dei capitelli di Cluny «*simulans in carmine planctus*», è definito *modus* «*blandus*», «*morosus*» e «*mulceus*» nella tradizione teorica diffusa a partire dal *Micrologus* di Guido d'Arezzo, fino a Jacques de Liège e all'anonimo del *Codex Basiliensis*.⁸

Le indicazioni riguardo alla modalità permettono così di comprendere il potere della musica, che lo stesso Guido riconduce alla *delectatio* di memoria agostiniana: «non c'è nulla di strano se l'udito si diletta delle diverse sonorità» (Rusconi 2008: 33), perché, come per la vista, per l'udito e per tutti i sensi, «i dolci piaceri penetrano mirabilmente negli anfratti del cuore» [Fig. 3].⁹

⁸ Alla connotazione «*blandus*» attribuita al quarto modo comune a Guido e all'Anonimo del *Codex Basiliensis*, si aggiunge anche, da Jacques de Liège, «*mulceus et adulatorius*» (Rusconi 2008: 12).

⁹ «*Nec mirum si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visis, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestras corporis habilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis*» (Rusconi 2008: 32). Il concetto di *delectatio*, richiama Agostino: «*delectatio quippe quasi pondus est anime. Delectatio ergo ordinat animam*» (Bettetini 1997: 29).

Fig. 3
Tropario e prosario di San Marziale a Limoges, Lat. 1118, f. 107v, X-XI secolo, manoscritto, Paris, Bibliothèque Nationale.



Il canto di Casella: esegesi e affezione della dolcezza

L'incontro con Casella in *Purgatorio* II è uno tra i più emblematici passi "musicali" della *Commedia*, nei quali Dante non solo si limita a riflettere riguardo alla dimensione della *modulatio*, l'intonazione musicale già studiata nel *De vulgari eloquentia*,¹⁰ ma offre alcune indicazioni indispensabili per comprendere alcune delle sensibilità musicali del Trecento. Già Franco Alberto Gallo aveva intravisto nel passo in oggetto «una testimonianza precisa, addirittura emblematica, della situazione musicale dominante nel Medioevo europeo» (Gallo 1986: 245), indispensabile nello studio della musica negli anni compresi tra la fine del Duecento e il primissimo Trecento, per il cui studio disponiamo di pochissime informazioni e ancor meno testimoni manoscritti. Nel periodo di Dante, precisamente a partire dai primi anni del Trecento, si sviluppò una nuova sensibilità musicale che fece della *mensura* dei tempi il luogo prediletto di sperimentazione, applicandone lo studio in ballate, cac-

¹⁰ «*Praeterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizationum, vel ipsa modulatio*» [Bisogna poi vedere se si può cantare la canzone una costruzione verbale fatta secondo le leggi dell'armonia, o la modulazione musicale in sé] (Fenzi 2012: 200-203).

ce, madrigali e rotondelli.¹¹ Non è pervenuto, invece, alcun manoscritto dotato di notazione in grado di testimoniare la tradizione musicale della canzone; una carenza che segnò in modo non indifferente anche la ricezione dell'episodio di Casella, al quale Dante affida proprio l'intonazione della seconda canzone del *Convivio*, una canzone "tragica",¹² che avrebbe potuto poco addirsi all'intonazione musicale tipica dei modelli poetici di stile ben più basso (ballate e sonetti).

Inoltre, le problematiche musicologiche riguardo al trentennio tra gli ultimi anni del secolo XIII e i primi del secolo XIV sono innumerevoli, soprattutto a causa della scarsissima disponibilità di fonti, per cui anche solamente la testimonianza letteraria dantesca risulta indispensabile. Egli infatti offre alcune originali informazioni riguardo a molteplici questioni, a partire dall'identificazione dello stesso Casella, di cui non avremmo notizia se non grazie al manoscritto Vaticano 3214¹³ e al *Canzoniere* di Niccolò de Rossi,¹⁴ fino alle prassi musicali coeve, che evidentemente prevedevano l'intonazione musicale anche per il genere aulico della *cantio*.

Benché durante la storia dell'esegesi della *Commedia* siano stati sollevati innumerevoli dubbi riguardo alla reale esistenza di Casella (Plona 1953) e alla possibile intonazione di un componimento poetico dalla materia così alta e dalla prolissità non indifferente,¹⁵ è necessario ricordare che, come segnalano già da Mario Marti

¹¹ Tuttavia, il primo testimone contenente componimenti poetici musicati dotati di intonazione notata secondo le norme dell'*Ars Nova* italiana risale infatti agli anni Settanta del Trecento, un periodo ben più tardo rispetto alla produzione dantesca, del quale non disponiamo di alcuna canzone dotata di intonazione musicale.

¹² Riguardo alla canzone, Dante scrive di «tragica coniugatio» in *De vulgari eloquentia*, II viii, 8 (Fenzi 2012: 204).

¹³ Il riferimento a Casella è rintracciabile nella rubrica del Vaticano 3214: «Lemmo da Pistoia. Et Casella diede il sono» (Peirone 1970). Cfr: Marti (1962).

¹⁴ «lo vidi ombre e vivi al paragone / provarsi di cantar meglio e plu bello: / ço fu Casella, el Guerço e Quintinello, Mino, Lippo, Segna lor compagno, / el buon Scochetto, Giovanni e Nerrone, Parlatino, Bertuci e Cecarello, Marchetto e Confortino, Agnol cum ello. Blasio, Floran, Petro mastro, Garçone» (Brugnolo 1974: 176). Cfr: Fiori (1999).

¹⁵ Stefania Plona, ad esempio, propose l'ipotesi secondo cui «forse Casella non cantò», suffragata da considerata, da altri insigni studiosi, un'ipotesi poco più che infondata, vista l'attenzione riposta da Dante nei confronti dell'abilità dell'amico musicista (Plona 1953: 93-96).

(1963: 45-46) e Vittorio Russo (1969: 258), «nulla di quanto affermato nella *Commedia* è intenzionalmente inesatto» (Baldelli 1994: 542), sebbene la lunghezza non trascurabile della materia tipica della *cantio extensa* avrebbe potuto creare non pochi problemi al musicista intonatore [Fig. 4].

Dunque, chiusa la questione riguardo alla possibile inesistenza di Casella,¹⁶ rimane da comprendere la possibile conformazione del testo musicale che il musicista poté cantare per coinvolgere anche gli spiriti del *Purgatorio*. Tra le ipotesi, Nino Pirrotta (1966: 44) sostenne che la natura del modello poetico (evidentemente distante dallo stile coinciso e ritornellato della ballata) avrebbe potuto obbligare a una resa recitativa dell'intonazione della canzone, per la quale sarebbe stato difficoltoso applicare i più moderni usi musi-



Fig. 4
Simone Martini, *Investitura di San Martino cavaliere* (particolare dei musicisti), 1313-1318, affresco, Cappella San Martino, Basilica inferiore di San Francesco, Assisi.

¹⁶ «Chiude la questione, in maniera argutamente perfetta, V. Russo, affermando che Casella cantò la canzone "per il semplice fatto che Dante lo afferma"» (Baldelli 1994).

cali mensurali. Per questa via, l'estrema dolcezza che caratterizza il canto del musico, che, per citare Freccero (1939: 75-77), rende palese la natura di *homo desiderans* in *Purgatorio* II, avrebbe potuto tradursi in una struttura melodica semplice, dall'intonazione sillabica quasi recitata, capace, in ogni caso, di conquistare con la sua dolcezza gli uditori, riportati sulla via della purgazione da Catone. Inoltre, non credo che, proprio per una canzone di materia così elevata che Dante introdusse nel *De vulgari eloquentia* tra gli esempi di altissimo grado della costruzione,¹⁷ fosse possibile una tradizione orale e, soprattutto, improvvisata. È più probabile che, benché fosse molto più semplice realizzare melodie per composizioni poetiche più brevi, anche la canzone potesse essere musicata e, magari, tramandata in sillogi ad oggi non pervenute.¹⁸ Tutto sommato, come scrive Maria Sofia Lannutti (2011: 62), sebbene «il testo poetico preceda l'intonazione musicale», il testo musicale risulta essere uno dei principali strumenti per la diffusione di un testo poetico, concordemente con le prassi occitane.¹⁹ Il canto di Casella è, dunque, testimonianza di un «patrimonio di intonazioni di cui non rimane traccia» (Lannutti 2011: 62-63), che non hanno avuto la fortunata tradizione che connotò i repertori ballatistici e madrigalistici, dei quali i più antichi sono comunque traditi nel ma-

¹⁷ «Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte [...] ut Cynus de Pistorio: Avegna che io aggia più per tempo; amicus eius: Amor che ne la mente mi ragiona» [Le canzoni illustri risultano formate solo da questo tipo di costrutto. Così Cino da Pistoia: Avegna...; così l'amico suo: Amor che ne la mente mi ragiona] (Fenzi 2012: 184-186; Baldelli 1994: 543).

¹⁸ Il problema riguardo al rapporto tra oralità e scrittura è molto delicato. A tal proposito, si veda l'indispensabile contributo di Caraci Vela (2005): «in ambito letterario il problema dei rapporti fra oralità e scrittura è stato ed è oggetto di un dibattito molto articolato, sviluppatosi da un lato a partire da alcune tipologie testuali in cui l'apporto dell'oralità è più forte (come i poemi omerici, le letterature medievali romanze e germaniche, i testi teatrali) e dall'altro in relazione con i progressi degli studi antropologici, che hanno fatto luce sui meccanismi di trasmissione del sapere e sul funzionamento della memoria nelle società senza scrittura». Si veda anche Caraci Vela (2007).

¹⁹ Per quanto riguarda l'influenza delle prassi trobadoriche sulla poetica dantesca, «la conoscenza da parte sua delle lingue e delle letterature galloromanze è forse un postulato che non necessita di alcuna dimostrazione» (Gresti 2011). Cfr. Santangelo (1982), Bowra (1952), Picchio Simonelli (1973), Barolini (1989).

noscritto Vaticano Rossiano 215 datato attorno al 1370 (Sucato 2003: XI-XIII).

In ogni caso, vista la furiosa invettiva catoniana, credo possa essere plausibile anche ipotizzare un'esecuzione più articolata, riccamente melismatica e ritmicamente studiata. I rimproveri del «veglio onesto» di *Purgatorio* II, l'19 paiono riferiti non solo al testo poetico, ma anche al testo musicale, vista la particolare attenzione di tutte le anime «alle note» (evidentemente, l'intonazione) eseguite dall'abile cantore,²⁰ la cui musica è intesa secondo un'impostazione teorica e filosofica ben distante da quella più volte accennata da Dante nel *Convivio*. Alla concezione agostiniana dello *jubilus* (*Enarratio* XXXII) e alla più classica tradizione speculativa riguardo alla *scientia musicae*, con Catone si inaugura la seconda interpretazione della manifestazione dell'*ars* che già Pietro Alighieri aveva ricondotto all'Etica di San Tommaso: «Musica instrumenta timenda sunt: fingunt enim corda hominum et molliunt, et ideo secundum verbum sapientium esse ut frangenda» (Chiarimenti 2002). Dunque, pare che, nelle medesime suggestioni armoniche e musicali (Sanguineti 1992: 149), Dante proponga una netta distinzione non solo tra la «canzone sacra» (il salmo 113, *In exitu Israel de Aegypto*) e la «canzone profana» (*Amor che ne la mente mi ragiona*), ma connoti ciascuna dimensione musicale attraverso un'interpretazione completamente differente della trattatistica dei Padri della Chiesa, attraverso, non a caso, i riferimenti ad Agostino e a Tommaso (Tavoni 2011).

Per quanto concerne, in particolare, la compresenza della dimensione liturgica con quella profana, Dante si preoccupa anche di fornire indicazioni ben precise riguardo alla capacità di «trarre a sé gli spiriti umani» di ciascuna manifestazione artistica.

Amor che ne la mente mi ragiona'
cominciò elli allor sì dolcemente,

²⁰ «Noi eravam tutti fissi e attenti / alle sue note» (Chiavacci Leonardi 1994: 64).

che la dolcezza ancor dentro mi sona.
 Lo mio maestro e io e quella gente
 ch'eran con lui parevan sì contenti,
 come a nessuno toccasse altro la mente (Purgatorio II, 112-117).

Dopo il canto di Casella, non solo Dante, ma anche le anime purganti sono completamente rapite dalla *dulcedo* del canto, richiesto dal pellegrino per «consolare» (v. 109) l'anima affannata grazie a una capacità psicagogica non indifferente che coglie anche Virgilio. Nulla a che vedere con le capacità psicologiche attribuite alla salmodia liturgica lungo tutta la *Commedia*, che, nel migliore dei casi, vede attribuirsi una dolcezza solo accennata, come nel caso di *Paradiso* VI, 124-126 «diverse voci fanno dolci note / così diversi scanni in nostra vita / rendon dolce armonia tra queste rote» o una capacità affettiva tanto forte da distruggere l'umano «qual fu Semelè», incenerita dal fulgore di Giove (*Paradiso* XXI, 6), durante il silenzio nel Cielo settimo,²¹ sempre priva, però, di un'attenzione così marcata al dato psicologico che, nel caso di *Purgatorio* II, occupa ben dieci versi.

Eppure, il salmo 113, prima forma sonora armonica dall'inizio della *Commedia*, avrebbe dovuto attrarre in modo non indifferente i «vapori del cuore», soprattutto grazie alla sua particolare struttura modale, che rifugge dai tradizionali modi accenati in precedenza (Apel 1998: 283) e delle cui capacità psicologiche offrono testimonianza i medesimi capitelli di Cluny. Questo tono salmodico, detto *tonus peregrinus*, «neophytus modus» secondo Aureliano di Reome (Gushee 1975: 110), oscillava tra più sistemi modalì, in modo da armonizzarsi con le Antifone che lo stesso Aureliano considera «estraneie al normale andamento» della modalità liturgi-

²¹ Beatrice è comparata con Giove, il cui splendore incenerì Semelè. A Dante è negato il riso troppo lucente della sua donna e, di conseguenza, anche il soave canto angelico in *Paradiso* XXI, 61-63: «Tu hai l'udir mortal sì come il viso' / rispuose a me; onde qui non si canta / per quel che Beatrice non ha riso». La visione celestiale di Beatrice ha dirompenti effetti sull'anima, del tutto simili a quelli che caratterizzano la musica più alta, da Casella alla musicalità apollinea e celestiale (Villa 2009).

ca (Apel 1998: 283). Ieronimus de Moravia (Cserba 1935: 167), infatti, considerò *In exitu Israel de Aegypto* intonabile attraverso l'ottavo modo "variato", «suavis» e giocondo nel *Micrologus* di Guido d'Arezzo (Rusconi 2008: 32). Dunque, nella sua problematicità tassonomica, presentava non poche questioni per i teorici della musica, i quali non avrebbero potuto facilmente ricondurlo né a un preciso *modus*, né alle teorie cosmologiche che vedevano nella struttura di ciascun sistema modale una corrispondenza con i cieli e, di conseguenza, con i loro influssi sulla psiche umana, nello stretto rapporto tra microcosmo e macrocosmo tanto caro ai teorici del Medioevo (Iannucci 1990: 36).

Non credo sia un caso che il salmo in questione sia anche citato nell'*Epistola* XIII a Cangrande, come caso esemplificativo di triplice significato letterale, allegorico e anagogico, secondo le indicazioni di *Convivio* II i, 7, «trattati, per maggior chiarezza» proprio nella chiosa dei versetti del Salmo 113 (Villa 2014: 1501). All'interno del repertorio salmodico, Dante scelse proprio uno tra i pochi salmi problematici, ma capaci di offrire il punto di partenza per riflessioni riguardo ai molteplici significati del testo, riecheggiando, come segnalato da Iannucci (1990: 37), *Purgatorio* II, 63: «noi siam peregrin come voi siete».

Scartata anche la possibilità per la quale Dante avrebbe potuto scegliere "casualmente" (almeno dal punto di vista musicale) il salmo 113, risulta chiaro come nella *Commedia* sia stato scelto di nobilitare anche attraverso l'intonazione musicale secondo le norme dell'*Ars Nova* la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, componimento tra i più elevati (Fenzi 2012: 184-186), capace di adeguarsi alle capacità affettive della musica ricordate in *Convivio* II xii, 20-24 ancor più dei tradizionali canti liturgici dell'*Ars Antiqua*.

Benché sia necessario attendere la fine del secolo XIV per i primi testimoni con testi musicali notati, dal *Codex Rossi* al *Codex Reina* (Paris, Bibliothèque National, Nouv. Acq. Frç. 6771), o, in area iberica, il *Llibre vermell* de Monserrat (Gómez Muntané 1990), l'episodio di Casella si propone non solo come uno dei passi danteschi di eccezionale importanza per comprendere le dinamiche emoti-

ve che coinvolgono la poesia dantesca, ma anche come una delle più antiche fonti letterarie riguardo agli usi musicali del primo Trecento italiano.

BIBLIOGRAFIA

- APEL W. (1998), *Il canto gregoriano*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- BALDELLI I. (1994), "Linguistica e interpretazione: l'amore di Catone, Casella, di Carlo Martello e le canzoni del Convivio II e III", in CIPRIANO P. - DI GIOVINE P. - MANCINI M. (a cura di), *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, Il Calamo, Roma, pp. 535-555.
- BAROLINI T. (1989), "Dante and the Troubadours: An Overview", in *Tenso*, V: 1, pp. 3-10.
- BETTETINI M. (a cura di, 1997), *Agostino, De musica*, Rusconi, Milano.
- BOWRA M. (1952), "Dante and Arnaut Daniel", in *Speculum*, XXVII: 4, pp. 459-474.
- BRUGNOLO F. (a cura di, 1974), *Niccolò de Rossi, Il Canzoniere*, Antenore, Roma.
- CARACI VELA M. (2005), "Oralità e scrittura", in *La filologia musicale II*, LIM, Lucca, pp. 3-60.
- CARACI VELA M., (2007), "Introduzione", in CARACI VELA M., SABAINO D., ARESI S. (a cura di), *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, ETS, Pisa.
- CHIARIMENTI M. (a cura di, 2002), *Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's Divine Comedy"* Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Arizona.
- CHIAVACCI LEONARDI A. M. (a cura di, 1994), *Dante Alighieri, Purgatorio*, Mondadori, Milano.
- COASSIN F. (1996), "L'ideale della 'armonia'. Musica e musicalità nella *Commedia*", in *Medioevo Romano*, XX: 3, pp. 412-436.
- CSERBA S. M. (a cura di, 1935), *Hieronymus de Moravia, Tractatus de musica*, Pustet, Regensburg, pp. 3-179.
- DE MONTAULT B. (1898), *Traité d'iconographie chrétienne*, I, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, Paris.
- DELLA SCIUCCA M. - SUCATO T. - VIVARELLI C. (a cura di,

2007), Marchetto da Padova, *Luciadrium, Pomerium*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.

FENZI E. (a cura di, 2012), D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Salerno, Roma.

FIORI A. (1999), "Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla Commedia dantesca", in *Studi e problemi di critica testuale*, LIX, pp. 67-102.

FIORAVANTI G. (a cura di, 2014), D. Alighieri, "Convivio", in *Opere* II, Mondadori, Milano.

FRECCERO J. (1939), "Casella's Song", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, XCI, pp. 73-80.

GALLO F. A. (1986), "Dal Duecento al Quattrocento", in A. A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino, pp. 345-263.

GIAMBERTONE FILIPPELLO I. (1970), *Musica, canto e danza nella Divina Commedia*, Lussografica, Caltanissetta.

GÓMEZ MUNTANÉ M. C., *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas s. XIV*, Los libros de la Frontera, Barcelona.

GREEN W. M. (a cura di, 1970), Agostino d'Ippona, *De ordine*, Brepols, Turnhout.

GRESTI P. (2011), "Dante e i trovatori: qualche riflessione", in *Testo*, LXI-LXII, pp. 175-190.

GUSHEE L. (a cura di, 1975), "Aureliani Reomensis Musica disciplina", in *Corpus Scriptorum de musica XXI*, American Institute of Musicology, Roma, pp. 53-135.

IANNUCCI A. A. (1990), "Casella's Song and the Tuning of the Soul", in *Thought*, LXV: 1, pp. 27-46.

LA FAUCI N. (2004), "Armonia differenziale dell'ausiliazione perfetta nel volgare di Dante", in DARDANO M. - FREGUELLI G. (a cura di), *SintAnt. La sintassi dell'italiano antico*. Atti del Convegno internazionale di studi presso l'Università "Roma Tre" (18-21 settembre 2002), Aracne, Roma, pp. 237-252.

LANNUTTI M. S. (2000), "«Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*", in *Studi Medievali*, XLI: 1, pp. 1-38.

LANNUTTI M. S. (2011), "La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica", in *Semicerchio*, XLIV, pp. 55-67.

LOCANTO M. (2007), "Tempo ed eternità tra filosofia e teoria musicale altomedievali", in BORIO G. - GENTILI C. (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, Carocci, Bologna, pp. 261-285.

MARTI M. (1962), "La tematica del canto di Casella", in *Dal certo al vero*, Ateneo, Roma, pp. 75-100.

MARTI M. (1963), "Il canto II del Purgatorio", in *Lectura Dantis Scalligera*, Ferrara.

MEYER K. (1952), "The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals", in *The Art Bulletin*, XXXIV: 2, pp. 75-94.

MONTICO M. G. (1938), "Il valore psicagogico ed anagogico della musica nel pensiero di S. Agostino e di altri filosofi cristiani (Boezio, Cassiodoro e S. Bonaventura)", in *Miscellanea francescana*, XXXVIII: 3-4, pp. 3-24.

NOVATI F. (a cura di, 1893), Coluccio Salutati, *Epistolario*, Forzani e C., Roma, 1893, vol. II, pp. 346-347

PALISCA C. V. (1990), "Mode Ethos in the Renaissance", in LOCKWOOD L. - ROESNER E. (a cura di), *Essays in Musicology. A Tribute to Alvin Johnson*, American Musicological Society, Philadelphia, pp. 126-132.

PEIRONE L. (1970), "Casella", in *Enciclopedia Dantesca*, Treccani, Roma.

PICCHIO SIMONELLI M. (1973), "La sestina dantesca fra Arnaut Daniel e il Petrarca", in *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*, XCI, pp. 131-144.

PIRROTTA N. (1966), "Ars Nova e Stil Novo", in *Rivista italiana di musicologia*, I, pp. 3-20.

PLONA S. (1953), "Forse Casella non cantò", in *Nuova Antologia*, MCCMXXXIII, pp. 93-96.

POWERS H. - WIERING F. (1992), "Mode", in SAFIE S. (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, New York.

- RAJNA P. (1928), "Le denominazioni Trivium e Quadrivium", in *Studi Medievali*, I, pp. 4-36.
- RUSCONI A. (a cura di, 2008), Guido d'Arezzo, *Le opere*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- RUSSO V. (1969), "Il Canto II del Purgatorio", in *Nuove letture dantesche* III, Le Monnier, Firenze.
- SABAINO D. (2006), "«Gli diversi affetti, gli quali essa harmonia suole produrre»: ancora su teoria e prassi dell'ethos modale", in CHEGAI A. - LUZZI C. (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Arezzo (18-20 marzo 2004), Libreria Musicale Italiana, Lucca, pp. 155-202.
- SANGUINETI E. (1986), "Canzone sacra e Canzone profana", in PESTALOZZA L. (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Unicopli, Milano, pp. 206-221.
- SANTANGELO S. (1982), *Dante e i trovatori provenzali*, Slatkine, Ginevra.
- SUCATO T. (a cura di, 2003), *Il codice rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa, ETS.
- TAVONI M. (a cura di, 2011), D. Alighieri, "De vulgari eloquentia", in *Opere I*, Mondadori, Milano.
- VILLA C. (2009), *La protervia di Beatrice: studi per la biblioteca di Dante*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- VILLA C. (a cura di, 2014), Dante Alighieri, *Epistole*, in *Opere II*, Mondadori, Milano, pp. 1417-1529.
- WEIDMAN C. (a cura di, 2003), Agostino d'Ippona, "Enarrationes in Psalmos", in *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum XCIII*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, XXXII, 2.
- WOLF J. (1893), "Anonymi cujusdam Codex Basiliensis", in «Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft», IX, pp. 410-12.