

## *Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del Purgatorio*

CHIARA CAPPuccio

Universitat Autònoma de Barcelona

«nulla enim magis ad animum disciplinis via quam auribus patet»

Boezio, *De Istitutione musica*, I.I.

Sono molti e narrativamente spesso rilevanti i luoghi della *Commedia* in cui la musica assolve un ruolo di non secondo piano nella costruzione diegetica ed ideologica del poema. In questa sede ci si limiterà esclusivamente all'analisi di un problema preciso che, pur evidentemente legato a quello più generale riguardante la funzione della musica nell'architettura del testo dantesco, può essere sviluppato in una prospettiva autonoma anche se al tempo stesso determinata dai risultati degli studi più generali sull'argomento<sup>1</sup>.

La ricerca nasce da un'analisi sistematica dei riferimenti alla musica interni alla *Commedia* privilegiando quei luoghi del testo incentrati sulla descrizione della fenomenologia relativa all'ascolto musicale e, più in generale, sulle conseguenze legate alla concentrazione delle facoltà umane, espresse dalle potenze dell'anima, in un unico organo. La concentrazione delle potenze dell'anima può prodursi - come si verifica più di una volta nel poema - o nell'organo della vista, dando vita all'esperienza del desiderio o in quello dell'udito, consentendo la percezione musicale; la valutazione del rapporto in cui si trovano le due esperienze in questione, relativamente allo sviluppo della trama musicale della *Commedia*, rappresenta il fine ultimo di una ricerca di cui questo

studio costituisce la parte iniziale. A questo scopo verranno esaminate le corrispondenze possibili tra le modalità, descritte da Dante, in cui si verifica l'ascolto musicale e la vasta letteratura sugli effetti che la musica produce sull'interiorità dell'individuo che, nel corso del Medioevo, ha dato vita ad un'ampia casistica sull'argomento, spesso riportata non solo nella trattatistica musicale ma anche in quella filosofica e medica e che sarà più volte ripresa e rimaneggiata fino a Rinascimento inoltrato<sup>2</sup>.

Secondo la teoria musicale greca, trasmessa al medioevo principalmente da Boezio, ognuna delle scale musicali – dorica, frigia...- aveva la capacità di produrre nell'ascoltatore distinte attitudini comportamentali ed etiche. Quest'idea nel medioevo venne trasposta agli otto modi gregoriani, senza però la precisione e l'univocità nella corrispondenza tra modi ed effetti da essi prodotti che aveva invece caratterizzato la teoria classica dell'*ethos modale*. L'idea greca in base alla quale la produzione di determinati effetti psicologici sarebbe legata all'uso delle differenti scale musicali non solo sopravvive nella cultura musicale occidentale fino a tutto il Rinascimento ma, se si pensa ai discorsi romantici sull'*ethos tonale*, si può avanzare l'ipotesi che essa costituisca un'idea di cui sia la musica modale che, successivamente, quella tonale, difficilmente riuscirono a liberarsi completamente.

#### I. Delimitazione del *corpus* analizzato.

Prima di entrare nello specifico della questione proposta va premessa una breve riflessione delimitazione del *corpus* studiato al solo *Purgatorio*, o meglio all'Antipurgatorio, luogo da sempre considerato ad alta densità melodica<sup>3</sup>. La costruzione dell'impalcatura sonora della *Commedia* prevede un diverso trattamento della tematica musicale nel corso dello sviluppo narrativo delle tre cantiche. Assente completamente nell'*Inferno*, la presenza della musica si impone con forza proprio nell'Antipurgatorio e da questo momento in poi segnerà le tappe del viaggio dantesco<sup>4</sup>. Nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* però la musica assume delle connotazioni differenti sia dal punto di vista tecnico che narrativo.

Luogo comune della letteratura critica sull'argomento è che la musica espliciti nella seconda cantica una dimensione umana, rievocando esperienze di musica terrena principalmente legate al canto liturgico, mentre nel *Paradiso* le intonazioni melodiche dei cori angelici diventano spesso inintelligibili al protagonista, restando solo i sensi, sopraffatti dalle ripetute esplosioni sonore, a testimoniare la forza della percezione dantesca. La musica del *Purgatorio* è quindi una musica ancora terrena e legata alle esperienze esistenziali sia dei protagonisti del viaggio che dei lettori mentre quella del *Paradiso* (spesso in relazione con la luce ed il movimento) assolve a funzioni e significati che la rendono costantemente sede di più ampie immagini e metafore<sup>5</sup>. Nel XIV del *Paradiso* tale concetto viene definitivamente esplicitato.

E come giga e arpa, in temprata  
di molte corde, fa dolce tintinno  
a tal da cui la nota non è intesa,

così da' lumi che li m'apparinno  
s'accogliea per la croce una melode  
che mi rapiva, senza intender l'inno.

Ben m'accors' io ch'elli era d'alte lode,  
però ch'a me venia «Resurgi» e «Vinci»  
come a colui che non intende e ode.

Io m'innamorava tanto quinci,  
che 'nfino a lì non fu alcuna cosa  
che mi legasse con sì dolci vinci.

*Pd. XIV, 118-129*

Il *Purgatorio* si distingue per una maggiore presenza della monodia, soprattutto liturgica - spesso strutturata in sequenze melodiche molto semplici - eseguite secondo la prassi intonativa del *cantus planus* che il repertorio gregoriano condivide con la coeva musica profana (fatta ovviamente eccezione per la complessa vicenda relativa ai modi ritmici) mentre nel *Paradiso* troverebbe posto l'incipiente sperimentazione

polifonica -*musica mensuralis*- con la sovrapposizione di più linee musicali che la caratterizza<sup>6</sup>.

La funzione narrativa cui assolve il distinto trattamento delle presenze musicali delle due cantiche costituisce un altro *topos* critico e riguarda la dimensione di conforto e rilievo mistico che Dante assegna alla musica della seconda cantica -in cui le anime, scrive De Sanctis (1964: I, 216), “sono esseri musicali” - mentre nel *Paradiso* essa diviene segno e prodotto di una beatitudine già raggiunta e quindi non completamente intelligibile all'intelletto del protagonista. È probabilmente per questo motivo che nella terza cantica la musica assolve spesso una funzione, come già si diceva, metaforica e legata alla creazione di immagini poetiche più che entrare direttamente nella prospettiva di recupero memoriale che invece la caratterizza nel *Purgatorio*. Mentre, quindi, nel *Paradiso* le immagini musicali si fanno più complesse e dense, spesso trascendendo il dato tecnico - espresse più attraverso il movimento che non mediante la semplice sensazione auditiva - la musica purgatoriale sembra invece acquisire, nella semplicità omofonica e monodica delle sue intonazioni, una riconoscibile dimensione etica.

È proprio grazie alla creazione di un *Purgatorio* melodicamente liturgico, corale e monodico e di un *Paradiso* ricco di incursioni polifoniche che Dante organizza la strategia musicale della *Commedia*; nel *Purgatorio* le intonazioni che vi risuonano sono sempre riconoscibili ed immediatamente individuabili dal protagonista in un contesto relativo alla pratica compositiva religiosa mentre la sovrapposizione di più linee melodiche caratteristica della polifonia diventa funzionale alla rappresentazione dello smarrimento percettivo sperimentato nel *Paradiso*. Il problema della comprensibilità del testo nelle nuove esecuzioni polifoniche costituisce, infatti, una questione di primaria importanza che non solo dà vita ad un'ampia problematica normalmente affrontata dalla letteratura ecclesiastica ma che rimane viva nella tradizione musicale europea fino al ritorno seicentesco alla monodia accompagnata di Monteverdi. Dante sembra quindi servirsi di questa

grande differenza di qualità tecniche rispetto alle esecuzioni musicali della *Commedia* per esprimere la forte comprensibilità della musica purgatoriale ed invece quella assai più scarsa delle melodie paradisiache. Altro luogo critico frequentato è infatti legato alla valutazione di un *Paradiso* in cui, come già accennato, la musica è essenzialmente legata ai concetti di luce e di movimento e quella di un *Purgatorio* in cui l'attenzione dantesca è rivolta al rapporto parola-musica. Dante, così attento alla relazione tra parola e suono – come dimostra anche in sede teorica nel *De Vulgari Eloquentia* – si inserirebbe così perfettamente nell'accesa questione sulla scarsa comprensibilità della parola posta in essere dalla polifonia (“or si or no s'intendon le parole”) e utilizzerebbe l'espedito in questione nell'elaborazione dei percorsi musicali della *Commedia* in funzione di una sua maggiore o minore comprensibilità.

La delimitazione del *corpus* al solo *Purgatorio* trova le sue motivazioni, quindi, da un lato nella qualità della musica che vi risuona, dall'altra in quella delle anime che la intonano, purganti e non ancora purificate, su cui si possono meglio verificare gli effetti prodotti dalle passioni legate al corpo, come quelle generate da una produzione sonora melodicamente articolata. La musica è nel *Purgatorio* presenza reale, la cui *memoria* ed il cui *uso* sono ben presenti nelle esperienze esistenziali dei partecipanti a quello che è stato anche definito - proprio per la forte presenza di una componente musicale storicamente determinata - come un immenso dramma liturgico (Marti 1963: 29)<sup>7</sup>. Lo studio sugli effetti psicologici dell'arte dei suoni parte quindi dall'analisi condotta su una musica concreta, geograficamente e cronologicamente storicizzabile, pur acquistando nel testo dantesco una dimensione trascendente.

Programmaticamente esclusa e ontologicamente assente dall'*Inferno*, motivo metaforico nelle frequentissime immagini musicali paradisiache, è nella seconda cantica che l'*ars musica* acquisterà un ruolo esteticamente ed ideologicamente determinato. Mentre l'assenza di un principio numerico ordinante la realtà comporta la sostanziale estraneità del fatto musicale all'interno della prima cantica, la situazione si rovescia completamente nel *Purgatorio*, regno del canto come l'*Inferno*

lo era degli strazianti lamenti. La seconda cantica instaura un'immediata e incipitaria relazione con la musica aprendosi con un riferimento forte al mondo sonoro. Nell'esordio, subito dopo la proposizione del tema, l'invocazione alle muse si colora di un significato decisamente musicale. Nel riferimento al mito ovidiano in cui le figlie del re di Tessaglia furono vinte da Calliope e trasformate in gazze (*Piche*) dopo avere sfidato con tracotanza le muse al canto, si stabilisce una distinzione tra due tipi di intonazioni, uno positivo, quello di Calliope e l'altro negativo, quello delle Pieridi, che prefigura la dicotomia legata alle due esecuzioni musicali che sostanziano il II canto: l'intonazione del Salmo CXIII, *In exitu israel de Aegypto* e il canto profano di Casella, un'esecuzione monodica della II canzone del *Convivio*. La seconda cantica si apre quindi tangibilmente sotto il ritrovato segno della musica e da subito cominciano i *distinguo*<sup>8</sup>.

Ma qui la morta poesì resurga,  
o sante Muse, poi che vostro sono;  
e qui Calìopè 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

## II. Un esempio eloquente: ancora sul canto di Casella (*Purgatorio* II).

L'antipurgatorio si rivela un luogo privilegiato per lo studio delle presenze musicali nella *Commedia*; una delle sue caratteristiche è infatti l'esplosione di un mondo sonoro rigorosamente articolato. A distanza ravvicinata Dante - oltre ad incontrare un musicista e, probabilmente, un liutaio - conduce due riflessioni sugli effetti della musica e del suono, ascolta l'intonazione dell'intero lungo salmo CXIV *In exitu Israel de Aegypto* e quella di una propria canzone dottrinale, poi un *Miserere* ed

infine, nella "valletta dei principi negligenti", un *Salve Regina* e un inno ambrosiano, *Te lucis ante*.

È proprio l'incontro con l'amico musico che sostanzia il II canto a costituire uno dei luoghi più densi per l'esplorazione della tematica musicale purgatoriale<sup>9</sup>. Canto emblematico del passaggio del protagonista attraverso il primo livello di purificazione dalle passioni previsto dall'itinerario purgatoriale, esso costituisce uno dei punti della *Commedia* che ha maggiormente attratto l'interesse di dantisti e musicologi medievali. L'interpretazione dei non pochi problemi presenti nel canto l'ha storicamente trasformato in una specie di banco di prova per diversi argomenti:

- l'analisi delle relazioni tra poesia e musica nel medioevo italiano e romanzo
- la relazione tra musica sacra e profana nella *Commedia*
- per lo studio delle teorie legate agli effetti della musica.

È evidentemente il terzo ad essere il punto il più interessante per l'analisi degli stati d'animo che le esecuzioni musicali producono nei protagonisti dell'azione purgatoriale.

E io: «Se nuova legge non ti toglie  
memoria o uso a l'amoroso canto  
che mi solea quetar tutte mie doglie,

di ciò ti piaccia consolare alquanto  
l'anima mia, che, con la sua persona  
venendo qui, è affannata tanto!».

'*Amor che ne la mente mi ragiona*'  
cominciò elli allor si dolcemente,  
che la dolcezza ancor dentro mi suona.

Lo mio maestro e io e quella gente  
ch'eran con lui parevan sì contenti,  
come a nessun toccasse altro la mente.

*Purg.* II, 106-117

All'interno di queste quattro terzine sono due i momenti in cui si fa riferimento agli effetti che un'esecuzione musicale può produrre sugli ascoltatori: il primo riguarda la motivazione della richiesta di Dante al musico – una riflessione rivolta al passato, legata alla memoria degli effetti che le intonazioni dell'amico producevano sui sensi del protagonista - la seconda l'effetto di sospensione e incantamento che l'intonazione di Casella produce ora, in questo preciso momento del viaggio dantesco, su tutti gli ascoltatori, Virgilio compreso.

Il primo riferimento si produce intorno ad un luogo di estrema incertezza esegetica che vede opposte le due tradizioni della *Commedia*. Si tratta della famosa oscillazione terminologica *voglie-doglie* che descrive il primo effetto della musica di cui Dante parla. La lezione *voglie* è presente nel ramo settentrionale mentre *doglie*, lezione minoritaria, è presente in alcuni esemplari del ramo toscano. Si verifica in questo luogo una delle più forti deroghe di Petrocchi ai suoi criteri codicologici in quanto preferisce la lezione minoritaria solo sulla base del significato del contenuto del testo. Molti commentatori hanno però più volte evidenziato la non pertinenza del sintagma *quietar doglie* non solo nel *corpus* dantesco ma anche nell'ambito della teoria scolastica delle passioni<sup>10</sup>.

Il canto, come tutto l'Antipurgatorio, è animato dalla presenza di coloro che tardarono a pentirsi diletlandosi in cose vane - ossia in obiettivi terreni, rappresentati in questo caso dalla musica- e che purificano in questo luogo la propria negligenza. “Il legame che unisce antipurgatorio e mondo terreno è evidentissimo: colpa e pena coincidono, non è infatti presente alcuna altra punizione che non sia il perpetuarsi del peccato stesso. La negligenza come stato di quiete, come privazione della *voluntas affectionis*, di un animo non più perturbato dal desiderio perché appagato dall'armonia musicale è un peccato perché si oppone all'amore verso Dio che non è quiete ma desiderio che scuote e muove” (Frasca 1984: 86).



In questo luogo del *Purgatorio* - continua Frasca - si condanna l'errore intellettuale della ricerca di una beatitudine interiore affidata ai piaceri dei sensi che allontana l'anima dalla ricerca esistenziale e metafisica per abbandonarsi in uno stato di soddisfazione e quiete atarattica. Le anime, infatti, lasciano che il loro desiderio resti imbrigliato tra le maglie sonore della voce di Casella dimenticandosi così della priorità costituita dall'esigenza di purificazione che la *peregrinatio* cristiana richiede. È un desiderio che lascia "quel che più pesa per menor fatto" (Jacopo Della Lana), innescato, in questo caso, dal potere di attrazione che la musica esercita sugli spiriti riducendoli ad uno solo.

Il potere della musica di "quietare le doglie", di alleviare cioè dolori, affanni, inquietudini ed anche, come nel caso dei malinconici, ossessioni, rappresenta l'altra possibile lettura ed ha in suo sostegno l'articolata letteratura classica e medievale sugli effetti della musica cui si accennava all'inizio. Il potere taumaturgico e psicagogico della musica è ampiamente documentato dalle teorie medievali filosofiche e mediche e organizzato in un'ampia casistica spesso usata da filosofi e scrittori. La musica, come Dante aveva già specificato nel *Convivio*, possiede l'enorme potere di ridurre gli spiriti ad uno solo, quello uditivo, in cui, nel momento dell'ascolto, si concentrano tutte le facoltà sensoriali. È per questa forte capacità di distrazione, di portare la mente altrove, di distoglierla da un pensiero ossessivo o di svuotarla da un desiderio alienante che la musicoterapia viene spesso indicata nel trattamento dei malinconici e dei malati d'amore, che per l'appunto sono bloccati nella reiterazione ossessiva di pensieri che portano all'autodistruzione dell'individuo. Tra i commentatori antichi sarà Benvenuto da Imola a citare i malinconici commentando il verso in questione, ma sul suo commento, per la speciale rilevanza che acquista in questa ricerca, torneremo in seguito<sup>11</sup>.

Per la gran parte dei commentatori, tutti quelli moderni a parte l'eccezione di Petrocchi, è indubbio che il lemma da preferirsi sia *voglie*, soprattutto per il significato di desiderio, di moto dell'anima, di

sollecitudine verso la conoscenza divina che muove l'animo umano verso la beatitudine che, ostacolata da uno stato di quiete - lo stato di appagamento prodotto da una musica che *quieta le voglie* - può bloccare con i piaceri materiali dell'ascolto il processo ascensionale legato al superamento delle passioni.

In questo caso, l'effetto invocato da Dante, a parte i problemi derivanti dalla scelta della lezione da preferirsi, sembra evidentemente legato ad una capacità curativa, lenitiva e appagante sia che si tratti di affanni che di desideri. Secondo Chiavacci Leonardi infatti il lemma scartato da Petrocchi avrebbe il significato più ampio di passioni dell'anima, che invece il termine *doglie* limiterebbe a quelle dolorose; sono infatti tutte le passioni ad essere incatenate e "quetate" dalla musica. Se si concorda con l'interpretazione musicologica che Iannucci propone a proposito delle esecuzioni che animano il canto II, dopo l'intonazione del salmo CXIII - ultimo dei cinque salmi dei vesperi che verrebbero intonati dalle anime, secondo lo studioso, durante il tempo della traversata - l'ufficio prevederebbe ora quella dell'inno *Lucis creator optime* che viene invece rimpiazzata dal canto profano di Casella (Iannucci 1989: 101). Si tratterebbe allora della condanna della funzione di appagamento del desiderio mediante un piacere sensoriale, desiderio che invece Dante nel *Convivio* descrive come un processo ascendente che, se non bloccato dai sensi, porta direttamente a Dio (*Cv.* IV, XII, 15.16).

Nel commento già citato di Benvenuto da Imola la chiosa al passo in questione prevede un riferimento a quello che era ormai diventato un *topos* della letteratura musicale -e medica- fin dall'antichità: l'interesse per gli effetti che la musica produce sugli ascoltatori. Contrariamente a quanto avviene già nell'opera di Petrarca -preoccupato principalmente di rivisitare il tema dell'orfismo musicale, per cui la musica agisce anche sul paesaggio e sull'inanimato- in Dante gli effetti della musica sono analizzati in una prospettiva sempre psicologica, diversificando mediante l'aggettivazione, le conseguenze positive o negative che essa poteva produrre<sup>12</sup>. I sentimenti di eccitazione o di calma che la musica aveva la

capacità di suscitare rientrano nella teoria pitagorica che aveva classificato gli effetti prodotti dall'ascolto dei diversi modi della scala greca. Esistevano quindi diversi tipi di musica a seconda degli effetti che si volevano raggiungere. Dante, abitualmente, quando intende parlare di una musica psicologicamente e socialmente positiva la connota sempre con un'aggettivazione derivata dalla sfera semantica legata alla dolcezza e la soavità; dolci sono la voce, il timbro, la qualità del canto e delle armonie.

Prima però di continuare il discorso sugli effetti psicologici generati dall'ascolto musicale occorre fare una precisazione sul concetto medievale di *scientia musicalis* relativamente ai suoi rapporti con la filosofia e la medicina e soprattutto ricordare brevemente i principi boeziani di filosofia musicale sui cui si fondano gran parte delle successive teorie medievali. Il legame tra gli effetti del suono ed il temperamento dell'uomo è espresso nella dottrina dell'*ethos*<sup>13</sup>. Il musicologo tedesco Lukas Richter (1984: 57) scrive: "Siccome l'anima è costituita su rapporti matematici e i movimenti della musica sono simili, i modi, i ritmi e gli strumenti musicali possono esercitare effetti sull'anima degli ascoltatori". Il collegamento tra la musica e le teorie mediche medievali si fonda, da un lato, su un principio razionale numerico che presiede alla creazione musicale, dall'altro sulle corrispondenze armoniche tra il mondo dei suoni, nella loro riproducibilità tecnica, e quello dell'interiorità umana, quasi una cassa di risonanza continuamente esposta agli eventi sonori. Risulta evidente la preoccupazione medievale di distinguere costantemente tra i vari tipi di musica dato lo straordinario potere che quest'arte possiede.

Secondo la classificazione di Boezio, in auge in tutta la teoria medievale fino agli esordi di quella polifonico-umanistica, la produzione musicale è classificabile in tre tipi gerarchicamente organizzati e distinti di musica: *instrumentalis*, *humana* e *mundana*. La prima è la musica concretamente realizzata dagli strumenti, la seconda è il prodotto dell'equilibrio interno al corpo umano ed il terzo corrisponde alla struttura armonica dell'universo e darà vita alla teoria relativa

all'esistenza di un suono prodotto dallo sfregamento delle sfere celesti, esempio massimo di armonia tra le proporzioni sonore<sup>14</sup>. I tre livelli si fondano su principi di proporzioni matematiche per cui la musica è ancora “quadrivialmente” e pitagoricamente regolata da un principio numerico. Le proporzioni matematiche della musica *instrumentalis*, l'unica percepibile dalle orecchie umane, producono degli accostamenti sonori che possono avere diversi effetti in base alla qualità ed alla natura delle proporzioni su cui si fondano ed incidere così in modo diverso sull'equilibrio psicofisico dell'uomo.

Tornando ora al II canto del *Purgatorio* si potrà notare come mentre le anime stanno cantando i salmi del vespro (*musica instrumentalis*) le loro anime (*musica humana*) siano in accordo con l'equilibrio del cosmo (*musica mundana*). Appena infatti esse smettono di cantare il salmo di Davide il loro equilibrio sembra venir meno. Inoltre, fin dall'inizio del canto (v. 12: *va col cuore e col corpo dimora*) viene messa in rilievo l'idea di tensione fra corpo e anima, specie nella persona di Dante pellegrino. Verbi ed avverbi sono le spie di questa dicotomia: la dialettica tra *ire-arrestare*, la fascinazione delle anime per la fisicità del protagonista (67-75), l'inutilità corporea dell'abbraccio dantesco (vv. 76-81) ed infine il v. 75 - *quasi obliando d'ire a farsi belle*- che anticipa la sequenza dei riferimenti alla dicotomica instabilità psicofisica che caratterizza questa zona dell'Antipurgatorio.

### III. L'anima e la musica *humana*.

La tripartizione musicale boeziana in musica *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, costituisce, dunque, una costante teorica ricorrente sia nella trattatistica musicale che in quella filosofica. Ciò che appare di particolare interesse in questa prospettiva teorica è la considerazione, che tutti i teorici propongono, della musica *humana* come garanzia dell'equilibrio interiore dell'individuo.

La musica *humana* può essere colta da chiunque diriga la propria indagine verso se stesso. Chi infatti produce l'unione di quella vitalità incorporea dell'anima razionale con il corpo, se non quell'accordo di parti, quel temperamento che produce quasi una consonanza, come se si trattasse di voci gravi e lievi? E chi congiunge reciprocamente le parti dell'anima che è composta da una parte razionale e una irrazionale? Chi invero mette insieme gli elementi del corpo e terrà unita le parti con siffatto calcolato adattamento?

Boezio, *De Musica*, I, 2

La musica *humana* riproduce, nel microcosmo costituito dall'interiorità dell'individuo, l'equilibrio della *consonantia universalis* che regola l'ordine dell'universo. La musica *instrumentalis*, unica realmente sonora, percepibile e riproducibile dall'uomo, costituisce la possibilità di riprodurre, tramite una creazione matematica e artistica, l'armonia cosmica dei suoni. La musica *humana* regola l'unione armonica dell'anima con il corpo e la relazione tra le potenze dell'anima.

La musica humana non solo considera l'unione del corpo e dell'anima e la loro proporzione, ma anche quella dell'anima con le sue potenze; la prima unione è essenziale la seconda accidentale.

Giacomo di Liegi, *Speculum musicae*, I, 14, 8.

Essa rappresenta quindi l'armonia nella relazione tra le parti che costituiscono l'interiorità dell'uomo e il suo rapporto col corpo. Come ricorda sempre Mainoldi (2001: 206), Ildegarda de Bingen scriveva: *Symphonialis est anima*. Nel *Didascalion* di Ugo di S. Vittore, dopo la distinzione della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, si trova un'interessante definizione della musica humana come legame affettivo tra corpo e anima.

musica inter corpus et animam est illa naturalis amicitia qua anima corpori non corporeis vinculis, sed affectibus quibusdam colligatur, ad movendum et sensificandum ipsum corpus, secundum quam amicitiam nemo carnem suam odio habuit

Ugo di S. Vittore, *Didascalion*, II, XII

Si tratta del principio matematico e che garantisce l'equilibrio interiore e fisico dell'uomo dal momento che nella medicina classica e medievale il male è considerato come il risultato di uno squilibrio interno, spesso individuabile nell'alterazione della relazione tra gli umori che regolano le funzioni interne all'individuo e il suo rapporto con l'esterno. Per questo la musica *instrumentalis* ha il potere curativo e psicagogico che spesso la trattatistica medica le assegna. La musica concretamente prodotta dagli strumenti o dalla voce ha infatti la capacità di ristabilire il principio di equilibrio regolato dalla musica *humana*, di cui è specchio e riflesso. In rapporto sia con l'arte cosmica dei suoni che con quella interna all'individuo, la musica *instrumentalis* ha la capacità di ricreare, mediante una produzione di suoni articolata secondo precisi rapporti matematici, l'equilibrio interiore dell'uomo grazie alla sua derivazione dalla musica *mundana*. La musica *instrumentalis* ha quindi la possibilità di intervenire terapeuticamente "influenando armonicamente sull'equilibrio alterato del composto psicofisico, essendo questo fondato sugli stessi principi della musica"<sup>15</sup>.

Come il desiderio riduce gli spiriti a quelli della vista, (*VN*, XIV, 5-8, *Purg.* XXXIII, 1-3) così la musica li raccoglie in quello dell'udito, creando così nell'intero II canto del *Purgatorio* una stretta relazione tra lo stato delle anime ed il loro canto.

Nel celebre passo del *Convivio* (II, XIII, 23-4) in cui si descrive il potere della musica mediante la sua comparazione col pianeta Marte, Dante non è ancora interessato a distinguere tra gli effetti diversi prodotti dai distinti tipi di musica ma nel canto del *Purgatorio*, coerentemente con le strategie compositive del poema, evidentemente non può eludere di nuovo il problema. Esiste un tipo di canto che spinge il desiderio (*voglie*) verso Dio ed uno che lo appaga con il piacere dei sensi, che lo imbriglia nella dolcezza di un'esecuzione musicale e ne blocca il cammino ascensionale. L'opposizione tra un tipo di musica positivo ed uno negativo - motivo musicale incipitario nel *Purgatorio* (si ricordi il riferimento all'invocazione del I canto) e fondante l'intero secondo canto

- è rivelatore di vari livelli di significato oppositivi che Dante mette in campo coerentemente con un'eredità musicologica di tipo patristico.

Per affrontare il discorso occorre però accennare alle dottrine sull'*ethos* musicale ed alle considerazioni taumaturgico-psicagogiche ad essa connesse. Se, come appena dimostrato, in una visione complessiva dell'*Ars musica* medievale la musica *instrumentalis* ha il potere di riprodurre artificialmente e almeno in parte l'armonia musicale del creato allora essa ha sicuramente il potere di intervenire fortemente sulla sensibilità degli ascoltatori. Raccogliendo un'eredità teorica sull'argomento che va da Platone a Boezio a Giacomo di Liegi, Dante ritorna su una delle questioni più discusse e appassionanti riguardanti l'*ars musica* e cioè quella del potere che essa può esercitare sugli ascoltatori. Il *musicus* attraverso l'uso di quest'arte, può intervenire sulla natura umana mediante il principio di simpatia vibratile. Ricca in proposito è l'aneddotica medievale sugli effetti terapeutici della musica; riprendendo Platone, Cicerone, gli *exempla* di Agostino e Isidoro, gli autori medievali ne organizzano un'articolata casistica. Il principio guida è costituito dalla considerazione del male fisico come il risultato di uno squilibrio con una sua corrispondenza a livello macrocosmico. Da qui la possibilità di intervenire terapeuticamente tramite la musica *instrumentalis* sull'equilibrio psicofisico alterato. Attraverso un suo corretto uso si può recuperare l'equilibrio proprio della musica *humana* accordando la propria anima con l'equilibrio che regola i principi naturali (*la musica mundana*). Questa, nella visione musicale boeziana, costituisce la possibilità della musica di curare l'anima e il corpo. Se ogni problema fisico o psicologico è solo il riflesso di un più generale squilibrio interiore allora le proporzioni musicali possono ricondurre l'anima ad una situazione di armonia col corpo e con l'universo, realizzando così, mediante il ripristino di un'eufonia *humana*, l'accordo tra i tre livelli musicali.

Nella produzione dantesca vi sono due luoghi espliciti in cui Dante fornisce una spiegazione teorica del potere che la musica esercita sugli

ascoltatori; il primo è costituito dal già citato e noto passo del *Convivio* ed il secondo dall'esordio del IV canto del *Purgatorio*.

E lo cielo di Marte si può comparare a la Musica per due proprietadi: l'una si è la sua più bella relazione, ché, annumerando li cieli mobili, da qualunque si comincia o da l'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è lo quinto, esso è lo mezzo di tutti, cioè de li primi, de li secondi, de li terzi e de li quarti. 21. L'altra si è che esso Marte dissecca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco; e questo è quello per che esso pare affocato di colore, quando più e quando meno, secondo la spessezza e raritate de li vapori che 'l seguono: li quali per lor medesimi molte volte s'accendono, sì come nel primo de la Metaura è diterminato. 22. E però dice Albumasar che l'accendimento di questi vapori significa morte di regi e transmutamento di regni; però che sono effetti de la signoria di Marte. E Seneca dice però, che ne la morte d'Augusto imperadore vide in alto una palla di fuoco; e in Fiorenza, nel principio de la sua destruzione, veduta fu ne l'aere, in figura d'una croce, grande quantità di questi vapori seguaci de la stella di Marte. 23. E queste due proprietadi sono ne la Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede ne le parole armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa s'intende. 24. Ancora, la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: sì è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve lo suono.

*Convivio*, II, XIII, 20-24

Si tratta del luogo in cui Dante comparando le scienze alle sfere celesti “delinea l'immagine di un universo metaforico del sapere in cui le strutture conoscitive vengono commisurate su quelle di un cosmo ordinato e perfetto” (Pazzaglia 1989: 3). La comparazione procede secondo due criteri, il primo di ordine scientifico - la *bella relazione* per cui la musica viene associata a Marte, essendo il quinto dei nove cieli mobili, ossia quello centrale, e la musica l'arte delle proporzioni per



eccellenza – ed il secondo riguardante il potere di attrazione e assorbimento sugli spiriti. Il collegamento tra il pianeta ed i suoi effetti era, inoltre, già stato individuato da Aristotele metereologicamente, da Tommaso teoreticamente e da Alberto Magno psicologicamente (Richter 1984: 62). Già Pazzaglia, nei suoi studi su Dante e la musica, aveva notato come dalla suddetta comparazione ne risultasse un'idea di violenza implicita nel potere della musica sull'animo. La doppia similitudine indica che Dante si riferisce normalmente alla musica come *scientia* e come *ars*, come prodotto di un equilibrio matematico tra le parti e come esercizio artistico capace di produrre effetti patetici e ciò risulta evidentissimo nella *Commedia* dove la musica è arte del *Quadrivium* e pratica liturgica.

Come Marte attrae e aspira i vapori che lo circondano tanto che essi si consumano in fiamme, così le relazioni armoniche della musica attraggono gli spiriti animali, cioè le sostanze più sottili che attraversano il corpo. Quando un organo è tutto partecipe di un'azione, come l'ascolto, per un certo tempo l'anima resta come incatenata, tanto che tutte le altre percezioni le vengono precluse. Del resto la concentrazione dell'anima in un unico fenomeno, visivo o auditivo, è uno dei pensieri cari a Dante e si incontra frequentemente nella *Commedia*. (*Purg.*, II, 73; IV, 3; VIII, 13; XVII, 13; XXXII, 1). La spiegazione teorica del fenomeno di annichilimento sensoriale che coinvolge i protagonisti della scena antipurgatoriale viene posticipata però all'inizio del canto IV.

Quando per dilettanze o ver per doglie,  
che alcuna virtù nostra comprenda,  
l'anima bene ad essa si raccoglie,

par ch'a nulla potenza più intenda;  
e questo è contra quello error che crede  
ch'un'anima sovr' altra in noi s'accenda.

E però, quando s'ode cosa o vede  
che tegna forte a sé l'anima volta,  
vassene 'l tempo e l'uom non se n'avvede;

ch'altra potenza è quella che l'ascolta,  
e altra è quella c'ha l'anima intera:  
questa è quasi legata e quella è sciolta.

Di ciò ebb' io esperienza vera,  
udendo quello spirto e ammirando;  
ché ben cinquanta gradi salito era

lo sole, e io non m'era accorto, quando  
venimmo ove quell' anime ad una  
gridaro a noi: «Qui è vostro dimando».

*Purg.* IV, 1-18

Mediante l'ampia comparazione Dante conferma l'unità aristotelica dell'anima cosa che, anche se in modo meno esplicito, aveva già fatto due canti prima descrivendo gli effetti che l'esecuzione del musico Casella aveva prodotto sugli astanti. L'opinione platonica è infatti chiaramente smentita dall'esperienza per cui un'operazione dell'anima può essere intensa a tal punto da renderne impossibile un'altra (*operatio cum fuerit intensa impedit aliam*) e tale fenomeno si produce in modo particolare per virtù della musica. Sulla relazione aristotelica tra le tre parti che costituiscono le potenze dell'anima Dante torna altre volte nel *Convivio*:

11. Dico adunque che lo Filosofo nel secondo de l'Anima, partendo le potenze di quella, dice che l'anima principalmente hae tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare: e dice anche muovere; ma questa si può col sentire fare una, però che ogni anima che sente; o con tutti i sensi o con alcuno solo, si muove; sì che muovere è una potenza congiunta col sentire. 12. E secondo che esso dice, è manifestissimo che queste potenze sono intra sé per modo che l'una è fondamento de l'altra; e quella che è fondamento puote per sé essere partita, ma l'altra, che si fonda sopra essa, non può da quella essere partita. Onde la potenza vegetativa, per la quale si vive, è fondamento sopra 'l quale si sente, cioè vede, ode, gusta odora e tocca; e questa vegetativa potenza per sé puote essere anima, sì come vedemo ne le piante tutte. 13. La sensitiva senza quella essere non puote, e non si truova in alcuna cosa che non

viva; e questa sensitiva potenza è fondamento de la intellettiva cioè de la ragione: e però ne le cose animate mortali la ragionativa potenza senza la sensitiva non si truova, ma la sensitiva si truova senza questa, sì come ne le bestie, ne li uccelli, ne' pesci e in ogni animale bruto vedemo. 14. E quella anima che tutte queste potenze comprende, e perfettissima di tutte l'altre, è l'anima umana, la quale con la nobilitade de la potenza ultima, cioè ragione, partecipa de la divina natura a guisa di sempiterna intelligenza;

*Convivio* III, II, 11-14.

Dante quindi nel Cv. distingue, sulla scorta di Aristotele, le tre potenze dell'anima in vivere, sentire e ragionare.

Se nell'uomo esistessero tre anime distinte e dislocate in tre posti diversi del corpo umano evidentemente non potrebbero accadere i fenomeni descritti all'inizio del IV canto del *Purgatorio* dal momento che se fosse solo una delle tre anime ad essere assorbita da un'operazione le altre due continuerebbero a funzionare.

Assorbita da un grande affetto o da una delle sue potenze, l'anima rimane estraniata da ogni altra delle sue attività: i sensi protagonisti di tali fenomeni sono la vista e l'udito che producono nel soggetto due esperienze assimilabili sia per la fenomenologia in cui si articola la relazione con la sollecitazione esterna all'individuo e che mette in atto i processi legati alla musica e al desiderio sia per gli effetti che le categorie in questione producono sull'anima:

Quando l'anima mia tornò di fori  
a le cose che son fuor di lei vere,  
io riconobbi i miei non falsi errori.  
*Purg.* XV, 115-117

Come si vede qui alcuna volta  
l'affetto ne la vista, s'elli è tanto,  
che da lui sia tutta l'anima tolta,  
*Pd.* XVIII, 24

Già eran li occhi miei rifissi al volto  
de la mia donna, e l'animo con essi,  
e da ogni altro intento s'era tolto.

*Pd. XXI, 1-3*

Qualunque melodia più dolce suona  
qua giù e più a sé l'anima tira,  
parrebbe nube che squarciata tona,

comparata al sonar di quella lira  
onde si coronava il bel zaffiro  
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.

*Pd. XXIII, 97-102.*

Uno dei possibili effetti della predominanza di una facoltà sulle altre è la separazione che si produce all'interno dell'anima razionale tra volontà e ragione. L'anima, che nel corpo è soggetta alle passioni e che Dante chiama *passionata*, quando viene soggiogata dal desiderio è resa inferma e incapace di discernere il vero (*Cv. III, x, 1*) e la volontà, offuscata dal desiderio, si allontana dalla ragione:

Partendomi da questa digressione, che mestiere è stata a vedere la veritate, ritorno al proposito e dico che si come li nostri occhi 'chiamano', cioè giudicano, la stella talora altrimenti che sia la vera sua condizione, così quella ballatetta considerò questa donna secondo l'apparenza, discordante dal vero per infertade de l'anima, che di troppo disio era passionata.

I diversi effetti che determinate sollecitazioni esterne producono sull'anima possono avere su di essa esiti positivi o negativi, dal momento che possono condurre ad una violenta alterazione dell'equilibrio interiore di una persona o possono invece rinforzarlo. Nel caso della musica, così come in quello legato alla varia e articolata fenomenologia che l'esperienza del desiderio scatena nell'individuo, la situazione di squilibrio che si viene a creare è individuabile nell'alterazione del rapporto tra intelletto e volontà - le due parti che costituiscono la parte razionale dell'uomo - causata dalla concentrazione dell'anima in un'unica facoltà. Sia la musica che il desiderio - categorie

d'interpretazione dei fenomeni patetici che alcune precise sollecitazioni esterne all'individuo producono - possono spingere verso una situazione di unità e armonia dell'individuo, nel rapporto tra intelletto e ragione e in quello tra le varie potenze dell'anima, o possono portare a una scissione interna tra le sue facoltà, ad uno stato cioè di alienazione dell'individuo da se stesso. Entrambe le esperienze possono così condurre all'annichilimento della volontà così come determinarne la ricomposizione in un rinnovato equilibrio tra le sue parti. Sia il desiderio amoroso che la musica possono essere una via verso la salute dell'individuo, cura e stimolo per la ricerca della perfezione e dell'armonia interiore del soggetto. Entrambe le esperienze producono il fenomeno di *reductio ad unum*: la concentrazione dell'anima in un'unica facoltà. La signoria assoluta che queste due potenze esercitano sugli spiriti genera infatti un processo di progressiva concentrazione della musica nella facoltà dell'udito e dell'amore *heroico* sull'immagine della persona amata che si va sempre più fissando nella mente dell'ammalato. Esistono allora tipi di amore e di desiderio diversi a seconda degli effetti che producono: una passione amorosa che aliena l'individuo dalle sue proprie facoltà intellettive ed una che invece lo guida alla perfezione e all'equilibrio, così come esiste una musica che stimola l'uomo verso la sollecitudine ed una che ne annichilisce la volontà in un eccesso di piacere dei sensi.

Considerando il discorso dal punto di vista musicale l'analisi del secondo canto del *Purgatorio* può rivelarsi ancora una volta un luogo esegetico privilegiato.

Come già accennato, il canto in questione prevede la presenza al suo interno di due intonazioni melodiche di tipo diverso sia da un punto di vista ideologico che estetico; si tratta, come già notato, di un'intonazione salmodica e di una canzone profana, la prima corale e liturgica, la seconda solistica, mondana e legata alla personale esperienza lirica del poeta. Il confronto-scontro tra le due intonazioni che si fronteggiano all'interno del canto costituisce forse il nucleo filosoficamente più interessante dell'episodio. Finché le anime cantano il famosissimo, e

quasi interminabile (*con quanto di quel salmo è poscia scritto*) salmo *In exitu Israel de Aegypto* esse sono in equilibrio con loro stesse e tra tutte. Ognuna sta compiendo, in armonia con la collettività, il proprio dovere purgatoriale legato alla purificazione dell'anima dalle passioni terrene ancora molto vive, sentite e dolorose in questo luogo della narrazione dantesca. Quando esse invece si fermano ad ascoltare la canzone solisticamente intonata dal musicista e amico di Dante Casella (intonazione che in quanto profana non prevede il ricorso alle tecniche di composizione liturgica dal momento che non è costruita secondo i famosi modi ecclesiastici) si produce quell'effetto di separazione tra l'intelletto e la volontà, annichilita da un eccesso di *delectatio corporalis*, che mette in crisi non solo l'equilibrio interiore delle anime nel rapporto tra le varie facoltà da cui sono costituite ma anche la funzione stessa dell'antipurgatorio, che dovrebbe garantire un primo distacco proprio dal tipo di passioni, e dai loro relativi effetti sull'anima, incarnate dall'esecuzione di Casella. Ed è solo in questa prospettiva che acquista significato non solo il pronto rimprovero di Catone, ma anche l'immediata scomparsa di questo tipo di musica dalla seconda cantica che da questo momento in poi risuonerà solo di intonazioni innodiche e salmodiche e di quelle delle beatitudini cantate dagli angeli guardiani delle varie cornici. Sono infatti le intonazioni liturgiche ad incarnare, a questo punto della narrazione dantesca, il tipo di musica positivo, che stimola la volontà purificatrice delle anime e le coadiuva coralmemente nell'ascesa del Monte Sacro.

Il musicologo Richter (1984: 62) indica come le presenze musicali di derivazione liturgica diventino ora espressione di una progressiva purificazione e stanno al servizio dell'effetto etico-psicoterapeutico che producono nell'intero sviluppo della cantica di mezzo. La nutrita casistica di effetti prodotti dalla musica in cui la vasta aneddotta classica e medievale aveva articolato la teoria dell'*ethos* modale di derivazione pitagorica si risolve in Dante all'interno di una struttura filosofica più ampia, per cui gli effetti della musica si confondono con quelli prodotti dal desiderio amoroso e restano in qualche modo ad esso

legati. La canzone di Casella produce, si diceva già sopra, un eccesso di piacere dei sensi che impedisce il corretto ed aristotelicamente equilibrato funzionamento delle varie attività dell'anima. Gli organi del corpo possono infatti ingabbiare l'anima impedendo la vista degli "occhi intellettuali".

Varie sono state, sin dai primi commentatori, le spiegazioni sul perché Casella intoni proprio la II canzone del *Convivio*, e sul perché l'unico esempio di lirica cantata della *Commedia* sia costituita da un'intonazione condotta su una canzone morale. Rimandando ad altri momenti critici una rivisitazione della questione mi limiterei a sottolineare come anche nella scelta del testo da intonare Dante riproponga la dialettica tra una musica ed un desiderio amoroso positivi ed il loro opposto. La seconda canzone del *Convivio* canta infatti l'amore per la "donna gentile" e non quello per Beatrice, identificato dall'autore della *Commedia* come esemplificazione di un tipo di desiderio costruttivo della persona, in opposizione ad uno distruttivo e alienante. Quello per la "donna gentile" è un'amore che Dante rivivrà palinodicamente nella *Commedia* con il rimprovero che Beatrice gli muoverà sul finire della cantica in quanto esempio di deviazione dalla prospettiva amorosa teleologica creata intorno alla sua figura.

Si tratta quindi di un tipo di amore che non corrisponde a quello che Dante identifica ora come l'unico positivo ma che costituisce una pericolosa alternativa ad esso. Il tipo di musica e il contenuto del canto si completano a vicenda in una lettura musicale di un passo esegeticamente controverso. Ad un tipo di musica negativo - ma tale solo relativamente agli effetti che può produrre - corrisponde un tipo di amore negativo ed ora superato dal poeta, come forse è da lui superata anche la stagione delle rime per musica.

Nella *Commedia* vi è almeno un altro luogo dove si rende esplicita questa corrispondenza tra musica e desiderio relativamente alla produzione degli effetti che suscitano: si tratta dell'*evagatio mentis* con cui si apre il XIX canto del *Purgatorio* in cui lo sguardo concupiscente

di Dante trasforma una *femmina balba* in un'attraente sirena, ipostasi di un amore falso e pericoloso perché troppo legato alla sfera della sensualità (il sogno esemplifica, infatti, il travimento morale che la donna produce quando è oggetto di desiderio da parte di un'immaginazione maschile non orientata dalla ragione).

Non appare allora casuale che i testi medici, dal Medioevo al Rinascimento, al trattare la malinconia annoverino spesso l'ascolto musicale tra le terapie consigliate, o, sconsigliandolo e invocando una cautela nella scelta, ne indichino comunque il forte potere psicologico.

Rimedio quasi omeopatico – *similia similibus curantur* – la musica è in grado di ristabilire l'equilibrio tra l'anima e le sue facoltà proprio perché esercita su di esse un potere simile a quello prodotto dal desiderio amoroso, sempre quando si tratti di una melodia adeguata emessa dagli strumenti indicati. Spesso i trattati si soffermano su quest'aspetto della cura, per cui la musica non viene genericamente indicata come uno dei rimedi possibili ma si specifica sempre di che tipo di musica si dovesse fare uso in casi simili. Alcuni autori si soffermano anche sugli effetti prodotti dall'eventualità di una scelta musicale inappropriata alle condizioni del malato e che può provocare l'esito opposto a quello sperato.

La presenza e l'importanza dell'ascolto musicale tra le *curae* dello stato malinconico si suole abitualmente chiosare come uno stimolo alla distrazione del malato dalla sua ossessione: la musica viene quindi consigliata generalmente perché distoglie l'attenzione dell'ammalato dall'oggetto amato. Abbiamo però appena osservato che le possibilità di riuscita del rimedio musicale risiedono nel fatto che la fenomenologia dell'ascolto e quella del desiderio amoroso condividano gli stessi postulati di ordine psicologico dal momento che le concezioni medievali in materia, e quindi la problematica relativa all'equilibrio tra le passioni, si fonda sul sistema di facoltà o potenze dell'anima sviluppato da Aristotele e da Galeno<sup>16</sup>.



Arnaut de Villanova spiega come l'ossessione amorosa che genera lo stato malinconico abbia origine dal surriscaldamento eccessivo degli spiriti vitali che determina uno stato di anomalia negli spiriti animali, prodotti dai primi. La salute del corpo deriva dalla giusta combinazione dei quattro umori per cui l'aumento del calore e la diminuzione dell'umore vitale rompono l'equilibrio organico interno. Lo stato di surriscaldamento degli spiriti determina uno stato di siccità della facoltà estimativa per cui la forma della persona desiderata rimane saldamente impressa nell'organo dell'immaginazione e polarizza l'attenzione del pensiero su di essa. Considerando che ciò che innesca il processo degenerativo è il surriscaldamento degli spiriti, se ritorniamo al celebre passo del *Convivio* su riportato, e generalmente invocato dalla critica dantesca di tipo musicologico come chiosa diretta all'episodio di Casella, possiamo notare come il processo descritto da Dante, relativamente agli effetti prodotti dall'ascolto musicale, sia generato proprio da una situazione di surriscaldamento degli spiriti.

Sono quindi di tipo filosofico-musicale le ragioni che presiedono ai discorsi medievali sulla musicoterapia ed il loro fondamento risiede nella famosa ed appena riportata tripartizione boeziana.

Il potere medico-terapeutico della musica sembra quindi riposare nel legame e nelle corrispondenze tra i tre livelli gerarchici in cui la trattatistica filosofico-musicale organizza la musica. Dal punto di vista boeziano il potere della musica *instrumentalis* è così forte proprio perché si basa sugli stessi principi e sugli stessi rapporti numerici che regolano la musica *humana*, quasi metafora dell'anima. L'armonia musicale prodotta dalla giusta combinazione tra le sostanze e le potenze che garantiscono l'equilibrio fisico e psicologico dell'uomo può essere ristabilita con un sapiente uso della musica prodotta dall'uomo e quindi concretamente e materialmente sonora. Ristabilire i principi che regolano la musica *humana*, significa ristabilire l'equilibrio psicofisico del soggetto che sta patendo uno sconvolgimento interno, causato, come nel caso della malinconia, da un' alterata relazione con un oggetto esterno.

I processi vitali generati dall'ascolto musicale sono, dunque, strettamente legati alla produzione degli umori corporei e Dante, come dimostrato nel *Convivio*, sembra chiaramente essere al corrente del fenomeno in questione. L'ascolto musicale, così come la vista o il pensiero dell'oggetto del desiderio, provocano uno stato di surriscaldamento degli spiriti, che crea una violenta alterazione dell'organismo con gli effetti spesso descritti dalla trattatistica medica sull'amore *heroico*. Lo stato di siccità che si crea nell'organismo sembra valere sia per l'esperienza del desiderio (ricordiamo infatti tra la sintomatologia classica gli occhi secchi e privi di lacrime e tra le *curae* la frequenza dei bagni in acqua dolce) che per quella dell'ascolto musicale.

Un altro interessante punto di contatto tra le due scienze, quella medica e quella musicale (che, ricordiamolo, nel medioevo era un *ars*, ma anche, e soprattutto, una scienza che condivideva con l'aritmetica, l'astronomia e la geometria i principi su cui si fondavano le quattro scienze quadriviali) si può incontrare nella teoria del *pulsus*, cioè quella del ritmo del battito cardiaco, indispensabile strumento di diagnosi medica già nella teoria di Galeno<sup>17</sup>. È soprattutto Pietro d'Abano a considerare la scienza del polso come interna all'ambito della musica. Per stabilire le proporzioni ritmiche del polso il medico padovano crede che sia quindi necessaria ed indispensabile al medico la conoscenza della musica. La tecnica in questione viene inoltre citata da Boezio nel primo libro del *De musica* e da Agostino nel sesto del *De musica*.

Nella teoria filosofico-musicale boeziana le teorie sulla corrispondenza tra diversi tipi di musica e i relativi effetti ad essi legati, eredi della varia aneddotica classica sull'esistenza di un *ethos* modale, si basano su una considerazione della musica “non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta” (Boezio, *De musica*, I). Se quindi l'*ars musica* è legata alla sfera della moralità ne consegue l'importanza di calcolarne gli effetti, dal momento che ciò implica l'esistenza di una forte capacità di agire su di essa. Esistono modulazioni volte a *honestare* ed altre a *evertere* così come esiste una musica *luxuriantis* e una *sapientis*. Il *musicus* deve quindi tener conto non solo dell'aspetto teorico-

speculativo di quest'arte ma anche di quello legato alla *moralitas*, valutando così eticamente gli effetti e il potere connaturati nella pratica musicale. Boezio, riprendendo Platone, “sottolinea come la regolamentazione della musica deve essere volta a prevenir la nascita dei vincoli sensuali che essa può produrre, insistendo sulla stabilità dei generi musicali” (Mainoldi 2001: 232).

#### IV. Il commento di Benvenuto da Imola all'episodio dell'incontro tra Dante e Casella.

Di particolare interesse per lo studio sugli effetti della musica nel *Purgatorio* si rivela il commento, particolarmente esteso, di Benvenuto da Imola a tutto l'episodio incentrato sull'intonazione musicale di Casella. Seguiamo l'interpretazione dell'imolese partendo dal luogo critico riguardante l'oscillazione tra i codici tra *voglie* e *doglie* (v.108). Benvenuto opta per la versione *voglie* (come del resto la gran parte dei commentatori antichi) ma riferisce direttamente il significato del termine alle *passiones amoris: qui cantus solebat sedare mihi passiones amoris*. Non si tratterebbe così per Benvenuto della scolastica *voluntas affectionis*, cioè del desiderio attivo che apre alla vita cristiana e che la musica può pericolosamente imbrigliare in un eccesso di *delectatio corporalis*, ma di affanni amorosi che la musica avrebbe il potere di sedare. Anche se Benvenuto riporta il termine *voglia* chiosa però il verso come se si trattasse di “doglie” amorose e la continuazione del commento conferma quest'interpretazione: *Et hic nota quod poeta noster de industria fingit quod petat delectationem cantus ad relevationem suarum curarum, quia de rei veritate summe delectatus est musica*. La spiegazione sulla supposta finzione di Dante di una richiesta musicale finalizzata ad alleviare le fatiche del corpo e dell'anima causate dal viaggio compiuto fornisce a Benvenuto la possibilità di condurre un'ampia digressione sul potere della musica e sugli effetti ad essa connessi<sup>18</sup>:

Primo quidem ratione generali, quia haec est delectatio naturalis omnibus; sicut enim philosophus scribit octavo Politicorum, ait Museus magnus musicus et Musarum amicus hominibus esse delectabilissimum cantare. Secundo ratione speciali, quia poeta; musica enim est necessaria poetae. Unde Calcidius: Musicae quidem consanguineam esse poeticam palam est omnibus. Tertio ratione specialissima: cum enim usus musicae naturaliter sit amicus omnibus aetatibus et omnibus moribus, maxime iuvenes et melancholici indigent delectatione secundum philosophum. Hic poeta fuit valde melancholicus a natura et a studio, sicut communiter fuerunt viri sapientes. Unde Aristoteles libro Problematum petit propter quod quicumque fuerunt viri excellentes aut secundum philosophiam, aut politiam, aut poesim, aut artes videntur esse melancholici, qualis fuit Hercules; Tullius tamen, cui dictum non placet, ridet hoc in suo Tusculano.

La musica produce un piacere naturale in tutti coloro che la ascoltano ma sono ad essa più sensibili i poeti, per la tradizionale unione tra poesia e musica, ed i malinconici, categoria più esposta ai suoi effetti, e aggiunge Benvenuto, malinconico lo era stato sicuramente anche Dante, come del resto la maggior parte di coloro che si dedicano agli studi delle lettere e della filosofia. Quest'ultima spiegazione confermerebbe l'interpretazione del v. 108 da cui siamo partiti per cui le voglie sarebbero per Benvenuto le *passiones amoris* e principalmente quelle dei malinconici.

Seguiamo ancora il commento:

*sì dolcemente, che la dolcezza dentro ancor mi sona*, quia impressio remansit in anima, quae mirabiliter delectatur musica. Unde poeta, ut ostendat delectationem musicae generaliter capere omnes, statim ostendit effectum illius cantus, dicens: lo mio maestro, scilicet Virgilius, e quella gente ch'eran con lui, idest, et reliqua turba quae erant cum illo Casella, quasi dicat: non solum viri studiosi sed vulgares, parevan sì contenti come a nessun toccasse altro la mente, quam ille cantus, quasi dicat, quod nullus videbatur curare de alia re, ita erat astractus cantu quod videbatur

oblitus tendere ad montem, de quo paulo ante cum tanta cura quaerebat.

La *impressio* prodotta dalla musica è talmente forte da coinvolgere tutti gli ascoltatori che dimenticano così il loro compito di purificazione, dal momento che *remansit in anima*. Anche in questo caso, come ad apertura del canto IV, si produce il fenomeno relativo alla concentrazione dell'anima in una unica funzione, cosa che per Dante abbiamo visto costituire una prova dell'unità aristotelica dell'anima.

Segue poi una digressione del commentatore sul valore morale proprio della musica:

Et tu cognoscas, lector, quanta est virtus, potentia et efficacia musicae, nota quod musica non solum speculationi, sed etiam moralitati coniuncta est. Nihil est enim tam proprium humanitati quam remitti dulcibus cantibus. Est autem musica tam naturalis, quod sicut scribit Boetius in prohemio suae musicae, infantes, iuvenes et senes ita naturaliter cantibus musicis afficiuntur quadam affectione voluntaria, ut nulla sit omnino aetas quae a delectatione dulcis cantilenae separata sit.

Partendo dal discorso sulla moralità della musica Benvenuto segue con una rassegna sul potere degli effetti della musica, tratta principalmente dal primo libro del *De institutione musica* di Boezio, che riporta un'aneddotica sull'argomento spesso presente nei testi medievali di musica e di filosofia. Parafrasando le teorie del filosofo, si sofferma sulla diversità degli effetti che la musica può provocare secondo il tipo di modo utilizzato, per cui ci saranno dei modi più adatti a indurre alla calma e degli altri che producono degli effetti di eccitazione sull'anima. Sono esempi celebri dell'*ethos* modale classico di matrice pitagorica:

Musica naturaliter est tam potens quod mutat et provocat homines ad devotionem, ut patet in choris ecclesiarum, placat iram. Unde Pythagoras mitigavit iuvenem ebrium tauromintanum, qui furiose volebat comburere domum, in qua erat clausa meretrix sua a quodam, qui etiam cognoscebat eam, sicut scribit Tullius in suo libro de consiliis. Similiter idem Pythagoras retraxit a furore alios

iuvenes ebriosos qui accensi cantibus tiliarum tentabant rumpere portas mulieris honestae. Dicit etiam Boetius de Empedocle qui temperavit iracundiam adolescentis, qui furibundus invaserat hospitem suum, quia accusaverat patrem eius; omnis aetas, omnis sexus naturaliter melodia musicae delectatur; unde in funeribus temperat planctus, ita quod causa flendi fit dulcior cum quodam cantico. Nam antiquitus fuit consuetudo quod cantus tibiae praecedebat planctum, sicut scribit Statius in maiori; unde videmus quod mulieres deplorantes planctus suorum quodammodo decantare videntur; Aristoteles etiam libro Problematum petit propter quod dolentes et delectantes fistulantur; et dicit: ut hi quidem minus tristentur; alii autem magis gaudeant: magni ergo et varii sunt effectus musicae.

Ed arriviamo al commento sul rimprovero di Catone:

unde dicit: che è ciò spiriti lenti, qui dimittitis honestum et sanctum iter virtutis propter delectamina vana; qual negligentia, certe turpissima est iactura, quae per negligentiam venit; quale stare è questo? in isto plano; ergo correte al monte, scilicet purgatorii, a spogliarvi lo scoglio, idest deponendum saxum et onus vitiorum, quod pergravat animam ad ima; ideo dicit: ch'esser non lascia a voi Dio manifesto; ad quem itur per istum montem altum.

Dopo aver spiegato i diversi effetti che può produrre la musica - avendone quindi sottolineato quelli positivi e taumaturgici ad essa connessi - Benvenuto spiega il rimprovero di Catone collegando l'esecuzione di Casella con la produzione di effetti legati alla sfera della negligenza generati da un tipo di musica che definisce come *mollis et lascivam*: è quindi la qualità della musica che Catone condanna in vista della pericolosità degli effetti da essa prodotti.

Et hic adverte bene quanta arte poeta noster utitur hic, qui primo posuit suam delectationem omnium, deinde mordacem increpationem Catonis. Unde volo ulterius te notare quod non obstante commendatione musicae facta, poeta hic digne reprehenditur a Catone; primo, quia non erat amplius iuvenis; secundo, quia hic renovabat cantum de materia amorosa, qua olim

fuerat nimis inviscatus; tertio, quia nunc tendebat ad poenitentiam, unde melius erat nunc plorando ad gaudium pervenire, quam cantando pervenire ad planctum. Ad quod notandum quod sicut musica bene morata et temperata parit optimos effectus, ita si sit mollis et lasciva, pessimos, quia nullum vestigium sequitur honestatis. Unde Plato qui fuit magnus musicus praecipiebat quod pueri non erudirentur in omnibus modis musicalibus, ex quo volebat quod musica esset simplex et mascula, quali olim usi sunt lacedaemonii in Graecia, et romani in Italia, ad alliciendos animos iuvenum ad amorem bellorum et laborum; sed non effoeminata quae emollit virilitatem. Nam teste Gregorio: cum blanda vox quaeritur sobria vita deseritur. Ideo Athanasius ad vitandam vanitatem usum canendi in ecclesiis interdixit. Ambrosius ad invitandam pietatem ordinavit ut caneretur. Augustinus de utroque dubitat, utrumque permittens, ut scribit libro Confessionum. Et quidam vir bonus et prudens habens curam magni conventus monialium, vetuit ne cantando divinum officium celebrarent. Sed, ut de caeteris taceam, Nero mollissimus, qui fuit vir omnium mulierum et mulier omnium virorum, nimis damnabiliter delectatus est omni genere musicorum, omnia theatra Graeciae percurrens, ubi olim studium musicae maxime viguit, adeo quod ignarus musicae reputabatur indoctus, sicut Themistocles praeclarissimus dux et philosophus atheniensis culpatus est quia in convivio lyram recusavit. Et Epaminondas strenuissimus dux thebanus similis Catoni superiori, in tanta rerum industria laudatus est, quod sciebat optime canere lyra, sicut Tullius libro Tusculanarum: et Achilles iuvenis se sono lyrae a laboribus...

Seguiamo quindi quali sono le tre argomentazioni di Benvenuto sul perché l'intonazione di Casella non corrisponderebbe agli ideali della *musica bene morata*:

- perché è un piacere naturale
- perché era un canto di materia amorosa

- rispetto alla meta della purificazione, perché è meglio raggiungere la felicità con la sofferenza che arrivare alle lacrime attraverso la musica.

Qui Benvenuto sottolinea l'effetto patetico-catartico della musica, lo svuotamento della mente che produce e che i trattati medici individuano come motivo principale nel consigliare l'ascolto di musiche come cura della malinconia: anche in questo caso il rimedio è omeopatico, ad un desiderio negativo che scinde e ossessiona corrisponde una musica negativa - nella prospettiva musicale della *Commedia* - dal momento che si trattava esclusivamente di musica profana, che ha il compito di placare e annichilire.

Benvenuto continua citando Platone e l'esistenza di una musica paideutica che educa i giovani cui segue una galleria di *vires illustres* relazionati in modo positivo o negativo con la musica.

L'ampio commento dell'Imolese ha il merito di aver individuato uno dei punti centrali relativi all'esegesi dell'episodio nella difficile questione legata al potere degli effetti della musica sull'anima. Ripercorrendo la tradizione classica sull'argomento, l'attenzione viene focalizzata sia sull'effetto provocato dall'esecuzione musicale di Casella che sulle motivazioni, per lui tutte di ordine filosofico-musicale, del conseguente rimprovero di Catone, Pitagora, Platone, Cicerone, Agostino e, soprattutto Boezio, sono invocati dall'autore del commento a fornire una spiegazione ai due luoghi del testo dantesco appena individuati. L'ampia casistica sui differenti effetti dell'*ethos* modale riportata serve a Benvenuto a stabilire una relazione tra l'effetto della musica sui protagonisti dell'episodio antipurgatorio e quelli di tipo classico riportati dagli autori di tutte le epoche e che costituiranno un *topos* della teoria musicale e filosofica occidentale. Il significato sia dell'incantamento dei personaggi della scena in questione sia del rimprovero di Catone sono da ricercare unicamente nella qualità del canto di Casella. È infatti un canto che Benvenuto collega all'amore, ed



agli effetti patetici ad esso collegati, *passiones* che non si addicono ai penitenti.

Anche Arnaut de Villanova annovera la musica tra le cure possibili per i malati di malinconia, parla infatti di *musicalim cantus, seu instrumentalis suavitas* ed è interessante notare come anche in questo caso si invochi la dolcezza dei suoni.

Tra gli altri luoghi antipurgatoriali in cui si producono delle esecuzioni musicali quello della “valletta dei principi negligenti” si rivela di particolare interesse. Dante vi ascolta il *Salve regina* intonato appunto dai principi mentre Sordello gli spiega chi sono i protagonisti del canto. Dopo avere *reso vano l'udire*, l'attenzione del protagonista si sposta nella vista; un'anima si impone visivamente all'attenzione di Dante alzando le mani al cielo e dicendo “d'altro non calme”. Immediatamente comincia a cantare e l'attenzione sensoriale si concentra di nuovo nell'organo dell'udito; la vista dell'anima riattiva immediatamente in Dante l'altro senso percettivo. Dopo aver attirato l'attenzione su di se, il protagonista della scena comincia ad intonare l'inno ambrosiano *Te lucis ante* ed immediatamente le altre anime la seguono per tutto il resto dell'esecuzione. L'effetto che l'inno produce viene descritto col celebre verso: “fece me a me uscir di mente”.

Era già l'ora che volge il disio  
ai navicanti e 'ntenerisce il core  
lo di c'han detto ai dolci amici addio;

e che lo novo peregrin d'amore  
punge, se ode squilla di lontano  
che paia il giorno pianger che si more;

quand' io incominciai a render vano  
l'udire e a mirare una de l'alme  
surta, che l'ascoltar chiedea con mano.

Ella giunse e levò ambo le palme,  
ficcando li occhi verso l'oriente,  
come dicesse a Dio: 'D'altro non calme'.

'Te lucis ante' sì devotamente  
le uscìo di bocca e con sì dolci note,  
che fece me a me uscir di mente;

e l'altre poi dolcemente e devote  
seguitar lei per tutto l'inno intero,  
avendo li occhi a le superne rote.

*Purg.* VIII, 1-18

In questo caso la contestualizzazione di forme paradigmaticamente differenti non indica una cavalcantiana scissione del soggetto (*a me stesso di me pietate viene*) ma l'impulso trascendente di un desiderio non più imbrigliato dal piacere dei sensi ma che li trascende per andare fuori di sé, così come verso l'alto sono orientati gli sguardi delle anime mentre intonano l'inno. L'effetto dell'uscire di mente, del dimenticarsi di se stesso riprende il "d'altro non calme". Ciò che avviene non è un'estrema concentrazione dell'ascoltatore in se stesso (che riporta alla memoria le passioni terrene) ma il contrario, un dimenticarsene per una volontà di trascendere i propri sensi. Ci troviamo quindi, anche in questo caso, di fronte ad un evidente caso di musica positivo relativamente agli affetti che produce su Dante e sugli esecutori (gli sguardi alle superne rote in una corale unità verso una meta che trascende le passioni del corpo). Il canto in questione sembra rappresentare il raggiungimento di una sintesi positiva dei due che precedentemente si erano contesi l'attenzione dei protagonisti del precedente episodio. Il primo elemento che indica questo raggiungimento è rappresentato dall'insistenza sul tema della dolcezza della musica (particolarmente presente nella descrizione del canto di Casella) ora però temperata dal *devotamente* che rimette immediatamente ad un tipo di esecuzione liturgica. Più volte è stato notato come il comportamento dell'anima che si distacca dal gruppo per cominciare il canto sembrerebbe richiamare l'atteggiamento musicalmente protagonista e solistico di Casella ma in questo caso le anime la seguono coralmente nell'intonazione. L'elemento antifonale che completa l'intonazione solistica rappresenta il secondo elemento della sintesi avvenuta. Vi è infine un verso, quello che descrive la durata

dell'esecuzione corale delle anime, che stabilisce una relazione diretta con un altro del II del *Purgatorio*: le anime "seguitar lei per tutto l'inno intero" (*Purg.*, VIII, v. 17) che richiama fortemente "con quanto di quell'inno è poscia scritto" (*Purg.*, II, v. 48) che indica la lunghezza dell'esecuzione salmodica che inaugura la musica purgatoriale. Il richiamo alla lunghezza ed all'interezza dell'esecuzione sia del salmo di David che dell'inno ambrosiano ci sembra che possano infatti considerarsi come evidenti richiami intertestuali finalizzati ad individuare il tipo di musica che da ora in poi risuonerà nell'intero *Purgatorio*, in cui né incontreremo più intonazioni profane né compariranno ancora quelle polifoniche. L'intonazione dell'inno ambrosiano sembra indicare la sintesi positiva di due tipi di canto che marciano l'esordio musicale del *Purgatorio* e definire così una tappa fondamentale del cammino musicale delle anime.

Per concludere occorre lasciare l'Antipurgatorio e fare un salto in avanti, nel Paradiso Terrestre, altro momento del viaggio dantesco scandito da un'imponente presenza musicale in cui le figure canore di Lia e Matelda sembrano rivelarsi determinanti per la sintesi musicale annunciata nella "Valletta dei principi". Il terzo evento sonoro che orienta l'attenzione di Dante dopo le due intonazioni sacre (quella sesta beatitudine, *Beati mundo corde* e quella del versetto biblico *Venite, benedicti Patris mei*), il canto di Lia, sorprende per non appartenere alla sfera liturgica. Si tratta di un canto che Dante lascia volontariamente in una prospettiva sfocata e priva di connotazioni esteticamente definite. Si tratta però di un canto profano che si produce all'interno di una visione e che risponde all'unico altro canto profano presente nella Cantica, quello che anima l'*evagatio mentis* del XIX canto del *Purgatorio* la cui interprete musicale è la *femmina balba*. Se, quindi, al sogno corrisponde la visione, al canto ingannevole e seducente della sirena-*femmina balba* corrisponde quello di Lia che invece di appagare il desiderio nel piacere dei sensi spinge la volontà ad operare (*Tanto voler sopra voler mi venne/de l'esser sù, ch'ad ogni passo poi/al volo mi sentia crescer le penne*). L'intonazione che preannuncia il Paradiso Terrestre sembra

ribaltare l'unico altro esempio di canto profano successivo all'intonazione della II canzone del *Convivio* ed entrambi sembrano avere un valore più strumentale e simbolico che realmente ascrivibile ad alcun tipo di tecnica intonativa profana. Nella visione di Lia ci troviamo di fronte ad un tipo di canto non-liturgico dalle qualità morali evidenti nel testo e tutto l'episodio sembra quasi una riscrittura positiva del sogno precedente in cui la finta sirena canta per ingannare i sensi mentre Lia per spronarli alla sollecitudine. La figura ed il canto della sorella di Rachele preparano, inoltre, l'apparizione di un'altra figura femminile che si presenterà anche lei cantando: Matelda. L'abitante della *divina foresta* rappresenta probabilmente la sintesi musicale ormai finalmente raggiunta dal percorso purgatoriale. Matelda si presenta cantando e con movimenti talmente leggiadri da essere paragonati alla danza.

Coi piè ristetti e con li occhi passai  
di là dal fiumicello, per mirare  
la gran variazion d'i freschi mai;

e là m'apparve, sì com' elli appare  
subitamente cosa che disvia  
per meraviglia tutto altro pensare,

una donna soletta che si gia  
e cantando e scegliendo fior da fiore  
ond' era pinta tutta la sua via.

(*Purg.*, XXVIII, 34-42)

Come si volge, con le piante strette  
a terra e intra sé, donna che balli,  
e piede innanzi piede a pena mette,

volsesi in su i vermigli e in su i gialli  
fioretti verso me, non altrimenti  
che vergine che li occhi onesti avvalli;

e fece i prieghi miei esser contenti,  
sì appressando sé, che 'l dolce suono  
veniva a me co' suoi intendimenti.

(*Purg.*, XXVIII, 52-60)

La presentazione musicale del nuovo personaggio che preparerà, a sua volta, l'apparizione di Beatrice sembra riportarci di nuovo in un ambito profano ed in effetti le modalità canore descritte da Dante (una donna sola che cammina cantando e scegliendo tra i fiori di cui era cosparso il suo cammino) non sembrerebbero far pensare ad un'intonazione sacra. Matelda però, rispondendo alla richiesta di Dante (*"vegnati in voglia di trarreti avanti"/ diss'io a lei, "verso questa riviera/ tanto ch'io possa intender che tu canti"*) che è interessato a percepire chiaramente il messaggio musicale rinvia il viaggiatore, ed i lettori, al salmo *Delectasti (ma luce rende il salmo 'Delectasti'/ che potete disnebbiar vostro intelletto)* e che quindi potrebbe costituire il testo della sua intonazione<sup>19</sup>. Che Matelda rappresenti la sintesi positiva tra due tipi distinti di intonazioni melodiche (quella sacra e quella profana) viene confermato dall'inizio del canto successivo. Con un'esplicita citazione cavalcantiana l'*incipit* del XXIX canto suggella l'incontro tra le due diverse attitudini musicali:

Cantando come donna innamorata,  
continüò col fin le sue parole  
*Beati quorum tecta sunt peccata!*  
*Purg., XXIX, 1-3.*

L'incarnazione femminile della felicità edenica, che prima aveva cantato, o probabilmente solo citato, il salmo 91, ora sicuramente canta il salmo 31,1 e lo fa *come donna innamorata*, sintetizzando nella sua intonazione le qualità incantatorie dell'amoroso canto di Casella e quelle positive ed operose collegate alle melodie liturgiche. L'esecuzione di Matelda prepara ora l'esplosione musicale che concentrerà su di sé l'attenzione del viaggiatore (*e una dolce melodia correva/per l'aere luminoso*) producendo in lui gli effetti positivi legati alle esecuzioni liturgiche: prima il giusto sdegno nei confronti del peccato originale (*onde buon zelo/ mi fè riprender l'ardimento d'Eva*) e poi un effetto di sospensione e desiderio che confermano nel viaggiatore la volontà di proseguire e conoscere (*Mentr'io m'andava tra tante primizie/de l'eterno piacer tutto sospeso/e disioso ancora a più letizie*). Gli effetti di

sospensione, di concentrazione, di conferma nella volontà e nel desiderio prodotti prima dal canto di Matelda e poi dall'*Osanna* (*Purg.*, XXIX, v. 51) intonato dalle anime configurano l'idea di una musica positiva che da ora in poi si legherà alle percezioni visive relative alla luminosità paradisiaca e che spingerà Dante ad una nuova invocazione, quella alla musa Urania (la scienza delle cose celesti) che affiancherà così Calliope (la musa del bel canto) invocata a inizio della *Cantica*.

## NOTE

<sup>1</sup> Gli studi sulle presenze dei riferimenti musicali all'interno dell'opera dantesca vengono aperti in Italia dal celebre studio di Bonaventura (1904), che propone una prima rassegna commentata di tutti luoghi musicali presenti nei testi danteschi. In seguito, dopo l'apparizione di altri lavori monografici che seguono l'impostazione di Bonaventura, gli studiosi che si sono occupati dell'argomento hanno privilegiato di volta in volta differenti ambiti di ricerca. È impossibile, per ragioni di spazio, dare notizia dei testi principali che compongono quest'ampia bibliografia ma, per orientare la comprensione del problema, suggeriamo almeno: Salvetti (1971: 160-204), per un approfondito esame musicologico sui riferimenti liturgici ed il loro significato tecnico nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*; per una visione generale della questione si vedano invece: Monterosso (1971), AA.VV. (1988), nonché gli studi sull'argomento di N. Pirrotta raccolti in AA.VV. (1984). Tra i contributi critici più recenti si vedano almeno Schurr (1994), che propone uno studio sulla pianificazione generale dei fenomeni musicali nel corso dello sviluppo narrativo delle tre cantiche, e Bacciagaluppi (2002), che analizza l'aspetto funzionale delle immagini musicali più significative all'interno della *Commedia*.

<sup>2</sup> Le riflessioni sui poteri taumaturgici della musica costituiscono una costante nella trattatistica filosofica, musicale e medica dal mondo classico al Rinascimento; con gli studi di Boezio, Isidoro di Siviglia, Giacomo di Liegi, Pietro d'Abano, Marsilio Ficino, Costantino Africano, Gioseffo Zarlino ed altri, le teorie sull'*ethos modale* vengono trasmesse ed elaborate da vari punti di vista e in base a differenti finalità speculative. In ambito musicologico, gli studi italiani più recenti sull'argomento sono: Mambella (2001); Puca (2001); Crisciani (2001); Fiori (2001); Gallo (1999); Mauro (1999).

<sup>3</sup> Oltre all'Antipurgatorio i luoghi tradizionalmente riconosciuti dalla critica come caratterizzati da una forte presenza musicale sono: i canti ambientati nel Paradiso Terrestre e quelli paradisiaci del cerchio del Sole di Marte e delle Stelle fisse.

<sup>4</sup> A parte i luoghi infernali in cui sono presenti riferimenti parodici e rovesciati alla musica liturgica (*Inf.* XII, 121-126; XX, 8-9; XXXI, 67-69; XXXIV,1) alle danze dei dannati (sempre ridde, giostre e tresche) o ad alcuni strumenti – utilizzati però esclusivamente in funzione irrelata da quella acustica e quindi solo descrittiva (tra i quali il più eclatante è senza dubbio quello che riguarda il ventre *-l'epa croia-* di Mastro Adamo, (*Inf.* XXX, 49-102), l'unico strumento effettivamente risuonante nell'Inferno è il corno di Nembrot (*Inf.* XXXI, 12 e 71) che però, come osserva acutamente Bacciagaluppi (2002: 298), in quanto presumibilmente corno naturale, e quindi ad una nota, è strumento incapace di generare una melodia.

<sup>5</sup> È stato più volte osservato come spesso la descrizione musicale del *Paradiso* partecipi della tecnica dell'ineffabile per cui, come avviene nella rappresentazione dell'immagine della luce, Dante si dichiara incapace di rendere al lettore la qualità sonora delle melodie che ascolta. Non era stato però ancora notato come tale considerazione possa trovare un interessante riscontro nello studio delle similitudini purgatoriali e paradisiache in cui sia presente la musica come termine di paragone. Mentre infatti nel *Purgatorio* le similitudini contengono normalmente i riferimenti alla musica come primo elemento di paragone -per cui la musica rappresenta per il lettore l'elemento noto- nel *Paradiso* la musica si sposta al secondo posto. Da esperienza comprensibile e condivisibile si trasforma in un evento descrivibile solo mediante il ricorso alle figure della retorica e al *topos* dell'inesprimibile. Il campo semantico del linguaggio verbale non può infatti servire, nel *Paradiso*, per la descrizione di quello musicale (*Par.* XX, 11-12)

<sup>6</sup> Una considerazione a parte (presente alla fine del contributo) merita invece l'analisi delle presenze musicali del Paradiso Terrestre in cui la musica è ancora comprensibile dal protagonista (*un dolce suono/veniva a me coi suoi intendimenti*). Ringrazio Carlos López Cortezo per l'acuta osservazione.

<sup>7</sup> Il concetto verrà poi ripreso da Russo (1969: 242): “la seconda cantica...tutta trapunta dal dolce accento di salmi biblici, come momenti progressivi di un unico solenne rito liturgico”.

<sup>8</sup> È interessante notare come anche il *Paradiso* si apra con un riferimento mitologico-ovidiano ad una gara musicale di cui i protagonisti sono ora Apollo e Marsia: ad una sfida musicale essenzialmente vocale, quella tra le Piche e Calliope, Dante ne affiancherà, ad *incipit* del *Paradiso* una strumentale, quella tra il suono della cetra del dio e il flauto del satiro.

<sup>9</sup> Sul II canto del *Purgatorio* e sulla funzione della musica al suo interno si vedano almeno: Fiori (1996); Flora (1958); Freccero (1973); Freccero (1989); Iannucci (1989); Marti (1963); Marti (1984); Plona (1953); Picone (2001); Russo (1969); Singleton (1978); Sarolli (1971).

<sup>10</sup> Sulla questione esegetica qui riproposta si veda almeno Frasca (1984).

<sup>11</sup> Specifichiamo subito che non sempre i trattati medici sono propensi ad indicare la musica tra le *curae* relative all'ossessione amorosa dal momento che ne viene riconosciuta la pericolosità di una scelta sbagliata. Spesso tale pericolosità è insita nel testo letterario veicolato dall'intonazione musicale che può richiamare alla memoria dell'ascoltatore proprio l'oggetto del desiderio che si cerca invece di scacciare dalla mente dell'ammalato. Sull'importanza delle scelte “musicoterapiche” torneremo in seguito, vorrei qui solo sottolineare che anche in quei casi dove



l'ascolto musicale è sconsigliato all'ammalato viene riconosciuto comunque il grande potere che esso può avere, anche se in senso negativo. Ringrazio Natascia Tonelli per l'importante osservazione e rimando ai suoi recenti contributi per un approfondimento della questione medica nei suoi rapporti con la lirica italiana medievale: Tonelli (2002); (2003a); (2003b).

<sup>12</sup> Sul rapporto tra Dante e Petrarca rispetto al tema degli effetti della musica si veda: Cappuccio – Zuliani (i.c.s.).

<sup>13</sup> È interessante notare come il termine temperamento, con il suo verbo temperare, sia fin dall'inizio applicato all'ambito musicale come a quello dell'interiorità umana; si temprano animi e si temperano scale e strumenti .

<sup>14</sup> L'interpretazione della *musica mundana* come prodotto dello sfregamento delle sfere celesti che per assuefazione l'uomo non può udire non è universalmente condivisa dai filosofi medievali dal momento che a fronteggiarla vi è la nozione di *musica mundana* come prodotto dei cori angelici (Aureliano de Reomé). Sulla non univoca posizione di Dante al riguardo si vedano: Pirrotta (1978); Pazzaglia (1989: 4-7).

<sup>15</sup> Mainoldi, sempre all'interno del capitolo di *Ars musica* (2001: 209-210), dedica allo studio delle fonti filosofiche della teoria musicale degli affetti riporta, tra le altre, le seguenti interessanti citazioni sul problema in questione: “Non si può dubitare che lo stato della nostra anima e del nostro corpo sia composto in un certo modo da quelle stesse proporzioni in cui si congiungono le modulazioni armoniche”. (Boezio, *De Ist. mus.*, I, 1); La musica è una sorta di medicina e opera cose mirevoli; con la musica vengono curate le malattie, in particolare quelle sorte dalla melanconia e dalla tristezza. (Giacomo di Liegi, *GS*, III, p.195); Come la musica organica quietava l'animo e inclinava a lodevoli costumi così anche la medicina mantiene il corpo in perfetta forma e conservando la salute gli animi vengono non meno pacificati, insorgendo così migliori costumi. (Pietro d'Abano, *Conciliator differentiarum*); Medicina sanat animam per corpus, musica autem corpus per animam. (Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusiones*, LXXXV, 9).

<sup>16</sup> Anche S. Tommaso affronta il problema relativo agli effetti della musica in alcuni argomenti della *Summa Theologiae*. Riprendendo Agostino e Boezio afferma che le melodie possono agire in modi diversi sull'animo dell'uomo a seconda delle loro qualità musicali. [42967] II<sup>a</sup>-IIae q. 91 a. 2 co.: “Respondeo dicendum quod, sicut dictum est, laus vocalis ad hoc necessaria est ut affectus hominis provocetur in Deum. Et ideo quaecumque ad hoc utilia esse possunt, in divinas laudes congruenter assumuntur. Manifestum est autem quod secundum diversas melodias sonorum animi hominum diversimode disponuntur, ut patet per philosophum, in VIII Polit., et

per Boetium, in prologo musicae. Et ideo salubriter fuit institutum ut in divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem. Unde Augustinus dicit, in X Confess., *adducor cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmorum animus in affectum pietatis assurgat*. Et de seipso dicit, in IX Confess., *flevi in hymnis et canticis tuis, suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter*<sup>17</sup>. Insiste fortemente sul valore devozionale della musica inteso come stimolo ed intensificazione del culto, criticando gli argomenti secondo cui la musica va esclusa dal rito cristiano perché eccessivamente legata alla sfera della corporalità. [42968] II<sup>a</sup>-IIae q. 91 a. 2 ad 1: “Ad primum ergo dicendum quod cantica spiritualia possunt dici non solum ea quae interius canuntur in spiritu, sed etiam ea quae exterius ore cantantur, in quantum per huiusmodi cantica spiritualis devotio provocatur”. [42969] II<sup>a</sup>-IIae q. 91 a. 2 ad 2: “Ad secundum dicendum quod Hieronymus non vituperat simpliciter cantum, sed reprehendit eos qui in Ecclesia cantant more theatro, non propter devotionem excitandam, sed propter ostentationem vel delectationem provocandam. Unde Augustinus dicit, in X Confess., *cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallet non audire cantantem*”.

<sup>17</sup> Per alcuni suggerimenti bibliografici sulla teoria del *pulsus* si veda la nota 1.

<sup>18</sup> È interessante notare come al trattare la funzione della musica nelle terzine in questione quasi tutti i commentatori antichi individuino nella *dilectatio* la sua caratteristica principale.

<sup>19</sup> A rinforzare l'opinione di un'esecuzione cantata del salmo si può apportare la constatazione che né il *Ps.* 91,5 né il versetto del salmo iniziano con il termine *Delectasti* (che si inserisce perfettamente nella descrizione del Paradiso Terrestre, dal momento che nel testo liturgico si parla della felicità prodotta dalla perfezione e dalla bellezza del creato) e che quindi, come indica V. Truijen (*ED*, voce: *Delectasti*, p. 346.) esso rimanda probabilmente ad un canto liturgico che esordiva con questa parola del salmo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV. (1988): *Atti del Congresso: La musica nel tempo di Dante*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli.

AA.VV. (1984): *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di N. Pirrota, Torino, Einaudi.

BACCIAGALUPPI, C. (2002): "Le funzioni delle immagini musicali della *Commedia*", in *Rivista di studi danteschi*, II, II, pp. 279-333.

BONAVENTURA, A. (1904): *Dante e la musica*, Livorno, Giusti.

CAPPUCCIO, C., ZULIANI, L. (i.c.s.): "Leutum meum bonum', i silenzi di Petrarca sulla musica", in *Atti del Convegno Petrarca, la medicina, le scienze*, Barcellona 21-23 ottobre 2004.

CRISCIANI, C. (2001): "Note di musica medicinale. Appunti rapsodici", in AA.VV.: *La musica nel pensiero medievale, Atti del IX Congresso della Società italiana per lo studio del pensiero medievale*, Ravenna, 10-12 Dicembre 1999, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, pp. 185-194.

DE SANCTIS, F. (1964): *Storia della letteratura italiana*, I, Milano.

FIORI, A. (1996): "Il canto di Casella: esegesi dantesche a confronto", in *Trent'anni di ricerche musicologiche, Studi in onore di F. A. Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia e D. Restagni, pp. 283-289.

FIORI, A. (2001) "La voce tra musica e medicina. Tematiche interdisciplinari e suggestioni lessicali", in AA.VV.: *La musica nel pensiero medievale, Atti del IX Congresso della Società italiana per lo studio del pensiero medievale*, Ravenna, 10-12 Dicembre 1999, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, pp. 195-215.

FLORA, F. (1958): "Purgatorio, Canto II", in ID.: *Lecture Dantesche*, Firenze, pp. 658-721.

- FRASCA, G. (1984): “Dante. *Purg. II, 13, 44, 108*. Note filologiche ed esegetiche”, in *Esperienze Letterarie*, pp. 79-88.
- FRECCERO, J. (1973): “Casella's Song (*Purg. II, 112*)”, in *Dante Studies*, XCI, pp. 73-80.
- FRECCERO, J. (1989): “Il canto di Casella, *Purg II, 112*”, in ID.: *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, pp. 251- 260.
- GALLO, F.A. (1999): “Anima e corpo nell'ascolto della musica: il raptus secondo Pietro di Alvernia”, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande, S. Vecchio, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- IANNUCCI A. A. (1989): “Musica e Ordine nella *Divina Commedia, Purgatorio II*”, in *Studi americani su Dante*, a cura di G. C. Alessio e R. Hollander, Milano, pp. 87-111.
- MAINOLDI, E. S. (2001): *Ars Musica. La concezione della musica nel Medioevo*, Rugginenti.
- MAMBELLA, G. (2001): “L'orecchio come organo risonatore nei trattati *De Anima* e in medicina”, in AA.VV.: *La musica nel pensiero medievale, Atti del IX Congresso della Società italiana per lo studio del pensiero medievale*, Ravenna, 10-12 Dicembre 1999, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, pp. 123-136.
- MARTI, M. (1963): “Il II canto del *Purgatorio*”, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze.
- MARTI, M. (1984): “Dolcezza di memorie e assoluto etico nel canto di Casella”, in *Studi su Dante*, Galatina, pp. 81-92.
- MAURO, L. (1999): “La musica del polso in alcuni trattati del Quattrocento”, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande, S. Vecchio, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 235-257.

- MONTEROSSO, R. (1971): *vox Musica* in *ED*.
- PAZZAGLIA, M. (1989): *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli.
- PICONE, M. (2001): "Purgatorio II", in *Lectura Dantis Tauricensis*, Firenze, pp. 29-42.
- PIRROTTA, N. (1978): "Le tre corone e la musica", in *L'Ars nova italiana del Trecento, Atti del III Congresso internazionale sul tema: La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura* (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, pp. 9-20.
- PLONA, S. (1953): "Forse Casella non cantò", in *Nuova Antologia*, fasc. 1833, pp. 93-96.
- PUCA, A. (2001): "Astronomia e musica mundana nella Commedia di Dante", in AA.VV.: *La musica nel pensiero medievale, Atti del IX Congresso della Società italiana per lo studio del pensiero medievale*, Ravenna, 10-12 Dicembre 1999, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, pp. 217-243.
- RICHTER L. (1984): *Dante e la musica del suo tempo*, in AA.VV.: *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- RUSSO, V. (1969): "Il canto II del Purgatorio", in ID.: *Nuove Letture Dantesche*, v. III, Firenze.
- SALVETTI, G. (1971): "La musica in Dante", in *Quadrivium*, VI, pp. 160-204.
- SAROLLI, G. R. (1971): "Purgatorio II: dal Convivio alla Commedia", in ID.: *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, pp. 55-74.
- SCHURR, C.E. (1994): *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale della Divina Commedia*, Perugia.

SINGLETON, Ch. (1978): “In exitu Israel de Aegipto”, in ID.: *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, pp. 495-520.

TONELLI, N. (2002): “Linee di cultura medica per la lettura di *Rvf* 47, 48, 49”, in *Per leggere*, 3.

TONELLI, N. (2003a): “Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche”, in *Guido Cavalcanti e le origini della poesia europea. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*. Atti del Convegno Internazionale (Barcellona, 16-20 ottobre 2001), a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 63-117.

TONELLI, N. (2003b): “Stilistica della malinconia: *Vita Nuova* XXIII – XXV e *Un dì si venne a me Malinconia*,” in *Tenzone*, 4, pp. 241-263.