

“In voce assai più che la nostra viva” (Pg. XXVII 9). Ancora qualche esempio sulle trasformazioni musicali interne al percorso purgatoriale

Chiara Cappuccio

Universidad Complutense de Madrid

chiaracappuccio@hotmail.com



Riassunto

Alla luce del recente fenomeno riguardante il considerevole incremento degli studi danteschi orientati in senso musicologico, in questo contributo ci si propone di ritornare su determinati luoghi della *Commedia* caratterizzati dalla presenza del lessico musicale. Si esamineranno alcuni passaggi della seconda cantica, particolarmente segnati dall'uso di tale terminologia, per dimostrare come una lettura di essi isolata dal contesto letterario di riferimento non renda giustizia dell'elaborata costruzione linguistica ed ideologica del poema e come gli strumenti delle discipline scientifiche relative agli studi musicali debbano necessariamente rimettersi al servizio di un'interpretazione complessiva del testo.

Parole chiave: teoria letteraria, comparatistica, studi danteschi, repertorio salmodico.

Abstract

Due to the considerable increase of Dante studies focused on musicological themes as a recent academic phenomenon, in this paper we propose to revisit certain *topoi* in the *Commedia* characterized by the presence of musical vocabulary. We will examine some passages of the second cantica that are specially marked by the use of that kind of terminology. We will try to demonstrate that an analysis of these, isolated by the literary context of reference, does not do justice to the elaborated linguistic and ideologic construction of the poem. Thus, the scientific disciplines concerning the musical studies should necessarily be put to use in the overall interpretation of the text.

Keywords: literary theory, comparative, Dante studies, repertoire psalmodic.

I. POSIZIONI CRITICHE RECENTI

Amo' di breve premessa specifico che non è mia intenzione ritornare all'interno di queste pagine su argomenti oggi ben presenti all'interno del repertorio critico relativo alle occorrenze musicali nell'opera dantesca come la distinzione polisemica tra *musica mundana* purgatoriale e *musica coelestis* paradisiaca, oppure sulla presenza fondativa per la costruzione del discorso musicale dantesco delle posizioni teoriche boeziane in materia musicale, in quanto tutti argomenti da me già trattati in altre sedi (Cappuccio 2014a: 15-106; 2014c). Né sarà il caso di affrontare in modo analiticamente esaustivo e sistematico il definirsi del percorso liturgico-melodico del *Purgatorio* (Cappuccio 2005; 2007; 2009a; 2010; 2014b; 2014d). Proverò solo a soffermarmi su determinati luoghi musicali purgatoriali che ritengo privilegiati per l'individuazione delle principali trasformazioni interne alla trama musicale della seconda cantica.¹

È da poco più di una quindicina d'anni che si assiste ad un rilevante incremento, nel settore della bibliografia dantesca, degli studi dedicati alla presenza e alla funzione dei riferimenti musicali nell'opera di Dante e segnatamente nella *Commedia* (Pestalozza 1988; Iannucci 1989; Di Fonzo 1998; Bacciagaluppi 2002; Nuvoli 2011). Dacché i saggi e le opere monografiche orientati in questo senso erano pochi e datati (anche se preziosi in quanto a sistematicità) si è passati alla costituzione di un variegato *corpus* critico in materia che oggi costituisce uno specifico ambito di ricerca all'interno degli studi danteschi (Bonaventura 1904). Si tratta di un argomento che in un giro di anni relativamente ristretto è passato da essere oggetto di pochi e settoriali contributi caratterizzati da un esibito pionierismo interpretativo ad apparire come percorso in molte delle direzioni intuibili. Ci troviamo catapultati in un'epoca di bilanci e di valutazioni metodologiche rispetto ai lavori apparsi più di recente ma anche relativamente a quelli più lontani (Drusi 2013). Assistiamo oggi a veri e propri tentativi di ordinamento storiografico della bibliografia dantesca rivolta allo studio degli elementi musicali presenti nell'opera, la cui caratteristica fondamentale risiede nell'essere fortemente connotata in senso interdisciplinare: la trasversalità tra gli studi filologici e quelli musicologici ne è, infatti, l'elemento distintivo. Si sono cimentati su questi argomenti sia musicologi dotati di preparazione e *curriculum* filologici, come Raffaello Monterosso e Nino Pirrotta (Monterosso 1965; Pirrotta 1984) – ma restano fondamentali anche gli studi di Francesco Alberto Gallo, Agostino Ziino e Pierluigi Petrobelli per inquadrare la questione in una prospettiva musicologica più ampia (Gallo 1986; Ziino 1988; Petrobelli 1988) – o, viceversa, medievalisti dotati

1. L'edizione di riferimento per gli esempi di seguito riportati è quella di Anna Maria Chiavacci Leonardi (1994, rist. 2005).

di preparazione musicale, come, in tempi più recenti, Maria Sofia Lannutti (che però si è occupata del *De vulgari eloquentia*) e Francesco Carapezza, rivoltosi quest'ultimo alle questioni musicologiche riferite non direttamente a Dante ma alla poesia romanza di area siciliana e italiana (Carapezza 1999; Lannutti 2000; 2009; 2011). È sempre risultato evidente a chiunque si confrontasse con le tematiche musicali relative alle opere dantesche come un requisito fondamentale dovesse essere costituito dal supporto reciproco tra le due discipline. Discipline che, però, quando nel corso degli ultimi quarant'anni hanno insistito sullo stesso territorio ermeneutico – rappresentato dall'annosa questione della musicabilità e della fruizione orale dei testi lirici romanzi di area italiana – hanno prodotto profonde divergenze interpretative nella ricerca di un predominio scientifico dell'una sull'altra (Contini 1960: 45; Roncaglia 1978; Ziino 1995; Giunta 2002; Locanto 2005; La Via 2006, Zuliani 2010).

Il cambiamento epistemologico rispetto agli studi primo-novecenteschi – che caratterizza la nuova stagione di lavori sull'uso della terminologia musicale dantesca – risiede in un passaggio concettuale fondamentale che potremmo riassumere in una formula: da “Dante e la musica” a “la musica in Dante”, dalle ricerche, cioè, sulle eventuali competenze musicali dantesche al senso e alla funzione dei riferimenti musicali nella struttura della *Commedia*, dall'autore al testo (Schurr 1994). Se l'individuazione di una precisa preparazione scientifico-pratica in senso musicale del nostro autore – da inserire sia nel contesto di un *cursus studiorum* ancora quadriviale che in quello della coeva trattatistica scientifica in materia, che in alcuni casi, come in quello della produzione di un teorico come Marchetto da Padova, esibisce una possibile condivisione di luoghi e tempi con quelli dell'esilio dantesco – continua a costituire un argomento non eludibile almeno ogni qualvolta si analizzino determinati passaggi delle opere in questione (il secondo canto del *Purgatorio*, gli ultimi capitoli del secondo libro del *De vulgari eloquentia* o i riferimenti alla prassi polifonica presenti nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*), l'analisi complessiva del senso dei tantissimi riferimenti musicali presenti nella *Commedia*, e soprattutto quelli di tipo liturgico, sembra oggi costituire la priorità, o almeno il punto di partenza, degli attuali contributi al discorso questione. Questo passaggio ha comportato l'acquisizione di un punto fermo: la presenza del lessico e delle idee musicali nella *Commedia* si configura come un percorso interno allo sviluppo dell'opera, funzionale alla costruzione diegetica ed ideologica del poema. I riferimenti alla musica andrebbero, quindi, analizzati sempre all'interno di una prospettiva unitaria che tenga conto dell'impianto e dell'evoluzione dell'opera (affermazione, questa, oggi condivisa e supportata da diverse correnti interpretative, che ha solo, però, pochi anni di vita). Tale acquisizione, centrale per lo sviluppo degli studi in questione, non viene dal

settore musicologico, ma dai lavori di tre importanti dantisti sensibili alle tematiche teoriche e comparatistiche come Zygmund Barański, Vittorio Russo ed Edoardo Sanguineti, tra i primissimi a parlare della componente musicale della *Commedia* nei termini dello strutturalismo letterario (Russo 1988; Sanguineti 1988; Barański 1996). Il discorso musicale dantesco segue l'*iter* progressivo delle tre cantiche e si differenzia qualitativamente in base alle differenze che reggono il rapporto tra *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*. I lavori più recenti in materia partono tutti, consapevolmente o meno, da questo tipo di considerazioni, pur sviluppando il proprio discorso critico non in maniera sistematico-complexiva ma prediligendo un aspetto concreto relativo all'imponente presenza del lessico specialistico-musicale nel testo. Un argomento che più degli altri sembra attirare gli interessi specialistici nei lavori apparsi di recente è quello relativo alla presenza delle allusioni al lessico polifonico, anche se va immediatamente specificato che in più di un caso si tratta di soluzioni interpretative suscettibili di altre letture (Ziino 2001; Mortara 2004; Ciabattoni 2010). Ed anche a tale riguardo possiamo rilevare un altro cambiamento di direzione tra gli studi più e meno recenti rispetto a quelli precedenti: mentre fino a pochi lustri fa l'argomento polemico principe risiedeva nel modo di interpretare l'esecuzione canora del musico Casella (Plona 1953), evento centrale per la narrazione protopurgatoriale tutta, oltre che per l'interpretazione del secondo canto del *Purgatorio* – che risiede nel modo di risolvere l'annosa questione riferita alla musicabilità dei testi lirici medievali di aerea italiana –, oggi gli interessi sembrano privilegiare le problematiche teoriche relative alla possibile presenza delle idee musicali di tipo polifonico nel *Paradiso*. Pioneristici, da questo punto di vista, negli studi italiani, rimangono i contributi di Claudia Di Fonzo, nel focalizzare l'attenzione sulla presenza di tale distinzione tecnico-musicale all'interno dei regni dell'oltremondo dantesco e, successivamente, quello di Claudio Bacciagaluppi, rivolto allo studio delle immagini musicali del *Paradiso*. La questione teorica sembra potersi disporre in questi termini: è possibile individuare una frattura dicotomica tra un *Purgatorio* liturgicamente monodico ed un *Paradiso* sinesteticamente polifonico? Si può affermare che nel *Purgatorio* risuoni esclusivamente musica liturgica intonata secondo le modalità della monodia gregoriana mentre nel *Paradiso* la descrizione musicale partecipi della costruzione di più ampie immagini e la presenza del lessico polifonico sia indirizzata alla resa di determinate figure retoriche? Sono interrogativi oggi molto attuali considerando che per alcuni studiosi la presenza polifonica nel *Paradiso* corrisponde a una realistica descrizione musicale da contrapporsi a quella di un *Purgatorio* rigorosamente monodico, per altri essa è da ridurre a pochissime occorrenze, e per altri ancora, la sottoscritta, si tratta invece della costruzione di un linguaggio retorico, cui partecipano anche la descrizione della luce e del movimento, finalizzato alla declinazione

della poetica dell'ineffabile nei diversi registri della comunicazione letteraria. Al di là delle complessità storiografiche e musicologiche circa le vicende della polifonia italiana – argomento affrontato oggi con maggiore densità di informazione grazie alla pubblicazione di importanti contributi in materia – e delle reali possibilità di definire con precisione i limiti della conoscenza tecnico-musicale del nostro autore, un dato di fatto negli studi più recenti consiste nel risalto dato a tale elemento musicale come cifra stilistica per l'interpretazione dell'intero *Paradiso* (Corsi, Petrobelli 1989; Gallo 1991; Cattin 1998; Facchin 2003). Se da un lato è stato recentemente osservato come forse tale elemento sia stato sopravvalutato dalla critica, dall'altro non può non considerarsi come anche ad una lettura superficiale delle due cantiche il discorso musicale sembra mutare, talvolta anche radicalmente, come del resto lo fa la narrazione tutta, già dagli esordi dell'ultima cantica (ma, a ben guardare, già nei canti ambientati nel paradiso terrestre assistiamo a profonde trasformazioni nel trattamento della trama musicale). Se è vero che le occorrenze inequivocabilmente polifoniche non sono poi così numerose e che forse una rigida divisione tra un *Purgatorio* risuonante di canti monodici e un *Paradiso* tripudiante di brani eseguiti polifonicamente appaia oggi per determinati, e determinanti, aspetti forzata, l'argomento in questione merita ancora un approfondimento e un'analisi esclusivamente ad esso dedicata.² Il nostro ragionamento sulla presenza e l'uso del lessico musicale all'interno dell'opera dantesca parte da un doppio principio. Primo: non esiste una musica infernale, una musica purgatoriale o una musica paradisiaca sempre uguali a loro stesse dall'inizio alla fine della cantica, come spesso viene indicato dalla critica anche specialistica. Secondo: la musica, all'interno della costruzione dell'opera, assolve funzioni diverse, non corrisponde sempre o alla realistica descrizione degli eventi e dei luoghi o alla costruzione di un linguaggio metaforico. Entrambi i principi discendono da una considerazione di ordine generale ed essi superiore: non si può affrontare il discorso relativo alla presenza del lessico e delle immagini musicali polifoniche del *Paradiso* senza tenere presente il piano compositivo generale dell'opera, all'interno del quale i singoli riferimenti alla musica non rappresentano un elemento decorativo, una parte dell'*ornatus* retorico, ma partecipano della costruzione di un testo concepito in modo unitario. Isolare i riferimenti polifonici dal resto dei richiami musicali della *Commedia* e analizzarli al di fuori dello sviluppo del suo intreccio appare come un'operazione utile sempre quando i risultati analitici vengano poi riportati nel piano dello sviluppo dei motivi dell'opera.

Alla luce dello sforzo critico degli ultimi anni non ci si può non chiedere perché Dante utilizzi tante descrizioni e immagini musicali. La questione si

2. Per Drusi i sicuri riferimenti alla tecnica polifonica presenti nel poema si circoscrivono unicamente all'interno due passaggi del testo (Drusi 2013: 10).

è ultimamente arricchita dal confronto con quanto la codicologia e la trattatistica trecentesca mettono a disposizione in materia di polifonia misurata in ambito italiano. Tale domanda, però, riguarda la considerazione generale di un'opera che pur parlando di tutt'altro assegna al lessico musicale un ruolo non affatto secondario. Le occorrenze polifoniche trovano una loro ragion d'essere solo all'interno della considerazione di un piano compositivo generale nel quale è prevista una funzionalità di volta in volta diversa del lessico tecnico-musicale. Uno dei nodi interpretativi principali, o che quantomeno oggi viene sentito e affrontato come tale, dicevamo risiedere proprio in questa generale quanto schematica divisione tra un *Purgatorio* rigorosamente monodico e un *Paradiso* forse solo allusivamente ma comunque fascinosamente e modernamente polifonico. Per entrambe le cantiche ciò vale fin dai primissimi esordi: il secondo del *Purgatorio* ed il primo del *Paradiso* gettano delle ancore in questa direzione difficilmente ignorabili. In questo contributo non affronteremo analiticamente la questione del *Paradiso* ma proveremo, partendo dalla considerazione di alcuni *loci* musicali della seconda cantica, a fornire delle indicazioni interpretative di carattere complessivo.

Crediamo che la questione sia di ordine strutturale e che non esista una musicalità specifica volta a distinguere i tre regni, ma che sia la funzione che la musica assolve in essi a differenziare il messaggio musicale non solo tra le tre cantiche ma anche all'interno di ciascuna di esse. In questa prospettiva diventa priva di senso una divisione schematica tra due linguaggi musicali diversi che dovrebbero illuminare in senso oppositivo il rapporto tra due cantiche. Tale divisione, invece, può funzionare se inserita in un altro contesto metodologico. Procediamo, dunque, lungo la linea interpretativa indicata e consideriamo i due argomenti appena proposti all'interno dei quali risiede la possibilità del tipo di lettura "musicale" della *Commedia* che proponiamo. Le tre cantiche, si diceva, non esibiscono una musicalità specifica, distintiva ed identitaria sempre uguale dall'inizio alla fine del loro sviluppo narrativo né instaurano col linguaggio musicale lo stesso tipo di relazione. Spesso sentiamo parlare di musicalità infernale, monodia liturgica purgatoriale e polifonia paradisiaca, e non possiamo negare che entro certi termini ciò corrisponda a una constatazione legittima, come plausibile risulta l'affermazione che il linguaggio musicale descrive situazioni, evoca immagini e imbastisce similitudini. Questo tipo di lettura corre però il rischio di scontrarsi con diversi problemi ermeneutici, per citare solo i più macroscopici: come si spiegano la peculiare trama musicale del paradiso terrestre, la scarsità dei sicuri riferimenti polifonici del *Paradiso*, l'esecuzione profana di Casella, l'incipit mitico-armonico della terza cantica, le due occorrenze polifoniche nel regno della monodia liturgica, le modalità intonative del *Salve Regina* nella valletta dei principi negligenti, il silenzio conclusivo del viaggio verso la visione divina? Questo per citare solo

alcune tra le più evidenti difficoltà ermeneutiche che emergono da una lettura sì unitaria dei riferimenti musicali della *Commedia*, ma forse poco attenta alle distinte declinazione del rapporto tra il piano musicale, quello descrittivo e quello rappresentativo presenti nel testo, di volta in volta funzionali allo sviluppo della *fabula*.

2. DICOTOMIE MUSICALI?

Dopo la catabasi fra gli assordanti e disarticolati rumori infernali, Dante-personaggio, alle falde della montagna sacra, incontra finalmente il canto – mediante l'incontro con il musico Casella (Pg. II 106-120) preceduto dall'ascolto dell'imponente Salmo 113 – ed i principi dell'eufonia e dell'organizzazione sonora entrano nella *Commedia* per rimanervi durante tutta la prosecuzione del viaggio nella diversificazione tecnico-lessicale cui il messaggio musicale viene sottoposto ai fini compositivi.

Come spesso sottolineato negli studi danteschi, i personaggi che animano la rappresentazione purgatoriale si presentano al protagonista nell'atto di intonare brani appartenenti al repertorio salmodico ed innodico e ciò, oltre a delinearsi come caratteristica descrittiva, costituisce una costante narrativa e retorica di tipo strutturale dell'intero percorso ascensionale: il canto rappresenta una parte dell'espiazione della pena. Cantare costantemente un brano liturgico in diretta corrispondenza con la pena da scontare definisce di per sé una forma del contrappasso. La musica, oltre a differenziare il proprio messaggio all'interno dello sviluppo delle singole cantiche, assolve anche funzioni diverse. Non c'è dubbio che la rappresentazione purgatoriale abbia un carattere realistico-descrittivo nei confronti della geografia spaziale e morale delle diverse tappe del percorso purgatoriale. La rappresentazione musicale risponde ad un criterio di realismo e adesione alle tecniche compositive terrene della monodia liturgica, mentre nel *Paradiso* si trasforma in linguaggio retorico, partecipando alla costruzione di più ampie immagini sinestetiche e metaforiche, unendosi alla rappresentazione della luce e del movimento delle anime. Non è più l'espressione di un'esperienza chiara e leggibile, come nel *Purgatorio*. Nel *Paradiso* assistiamo ad un rovesciamento di paradigma: la musica non descrive più solo i luoghi (come nelle cantiche precedenti), evidenziandone la struttura morale, ma traduce costantemente in linguaggio musicale il principio retorico dell'ineffabilità. Essa non solo individua gli ambienti che il personaggio conosce attraverso le proprie percezioni acustiche ma, per la prima volta, descrive la mutazione della sfera sensoriale del Dante *agens*, le sue capacità di comprensione degli eventi ed, inoltre, le conseguenti possibilità poetiche che da esse derivano, quelle cioè del Dante *auctor* (Pd. XIV 118-129; XIX 97-99; XXI 126-142; XXII 10-15; XXXII 60-62). L'arte dei suoni parteci-

pa alla costruzione del nuovo personaggio, protagonista dell'ultima parte del viaggio oltremondano, e dell'altro personaggio, o arcipersonaggio presente nel testo, quello del suo autore. Alla fine del viaggio, la trama melodica raggiunge un quasi totale annullamento determinato da ragioni medico-scientifiche legate all'inadeguatezza sensoriale dell'organo, ancora terreno, preposto alla trasmissione di tali percezioni. La vista, invece, rimane come unico senso in grado di proseguire il percorso verso la visione divina in quanto costantemente potenziato durante l'ascesa verso la luminosità; quando Dante viene accecato dall'ultimo bagliore – quando, cioè, l'ultimo senso ancora e a fatica funzionante viene meno – il viaggio raggiunge il suo punto culminante e finale, e la *Commedia* – che, come si specificava all'inizio, effettivamente comincia e termina in silenzio – arriva alla sua conclusione.

3. LA PARTIZIONE MELODICA DEL PURGATORIO

Cantica musicale per eccellenza, come sottolineato spesso da importanti danzisti, paragonata ad un'immensa basilica risuonante di canti e suoni, in cui le anime sono «esseri musicali», come scriveva Vittorio Russo, il *Purgatorio* vanta il più alto numero di riferimenti sonori e melodici del poema, oltre a contenere il messaggio musicale maggiormente variegato al suo interno (Marti 1967: 69; Russo 1971: 242). Tali costatazioni ne fanno un luogo di studio privilegiato all'interno delle ricerche in questione (Ardissino 1991; 2009; Arcuri 2008; Bucci 2005; Chiavacci Leonardi 1984; 1994; 2001; Ciabattini 2010: 92-153; Crevenna 2010; Ravasi 2008; Salvetti 1998). La rappresentazione musicale-liturgica definisce le caratteristiche morali e geografiche delle singole zone attraversate dal personaggio e si differenzia a seconda delle loro peculiarità. Non esiste, dunque, una musica purgatoriale uguale a se stessa dall'inizio alla fine della cantica intesa come espressione salmodico-penitenziale, o talvolta innodica, delle anime penitenti. La trama musicale si differenzia nelle tre zone di cui si compone il *Purgatorio*: la musica dell'antipurgatorio segue determinati parametri che non sono gli stessi che informano il percorso melodico delle sette cornici purgatoriali, a sua volta differente dalle manifestazioni musicali del paradiso terrestre. Il principio della rappresentazione nei termini della musica liturgica dei singoli peccati delle anime può valere solo per studiare la traccia sonora delle sette cornici purgatoriali, ma non vale per le zone estreme della montagna sacra. Ed anche all'interno delle cornici la musica acquista una funzione propria rispetto al percorso ascensionale tutto. Si struttura, infatti, come contrappasso sonoro e liturgico della pena stabilendo una relazione di antitesi o di somiglianza con le inclinazioni peccaminose esplorate nelle singole cornici.

Nella sesta delle cornici che cingono la montagna del purgatorio, popolata dai golosi, l'organizzazione della rappresentazione musicale sembra rispettare i parametri liturgico-compositivi che hanno caratterizzato le zone precedentemente attraversate dal *viator* (Panicara 2001; Rossi 2001; Gragnolati 2007; Serianni 2007; Zanini 2009). Il tratto stilistico che identifica tutte le esecuzioni risuonanti nella parte centrale del «sacro monte» è costituito da un continuo slittamento tra gli esiti vocalici del pianto e del lamento e le note della melodia intonata all'interno dell'ordito monodico. Espediente tecnico-espressivo che stigmatizza l'atteggiamento morale, penitente e fiducioso, delle anime e configura il paesaggio sonoro nell'ambito dell'austerità gregoriana. Le anime di cui il protagonista percepisce la presenza nella cornice della gola stanno eseguendo il Salmo 50, il più eseguito nel poema, *Miserere* risuonante in zone diverse degli spazi recinti purgatoriali che ora Dante coglie e descrive nel suo versetto 19, “Labia mea, Domine”:

Ed ecco piangere e cantar s'udie
 ‘*Labia mēa, Domine*’ per modo
 tal, che diletto e doglia parturìe.
 (Pg. XXIII 10-12)

Come accade nella cornice appena sottostante, la scelta del versetto citato (che non costituisce, quindi, l'*incipit* del salmo) traduce, nel testo letterario del componimento liturgico, la principale caratteristica nel nuovo contesto di riferimento. Nel caso della cornice precedente, quella abitata dagli avari e dai prodighi, l'autore era ricorso allo stesso strumento espressivo facendo intonare alle anime non l'*incipit* del Salmo 118, “Beati immaculati in via, qui ambulat in lege Domini”, ma il suo versetto 25, “Adhaesit pavimento anima mea”, che meglio si addiceva alla descrizione della posizione fisica da esse assunta nella rappresentazione per immagini delle zone oltremondane. L'aderenza tellurica delle anime visualizza l'eccessivo condizionamento che «l'ombre che giacean per terra» subirono in vita nei confronti dei beni materiali, traducendo in modo evidente ed immediato la stretta connessione che il principio del contrappasso instaura tra colpa e pena. Il lessico musicale, attraverso una scelta precisa attuata sulla citazione sacra, stigmatizza nell'immaginazione del lettore tale postura prima che a farlo sia la spiegazione diegetica vera e propria. Il rapporto speculare e retoricamente sinestetico tra suono ed immagine è talmente forte da conferire alla rappresentazione musicale una funzione catalitica nell'allestimento narrativo ed ideologico dell'episodio, oltre ad aver fatto pensare che sia stato proprio il versetto ad ispirare la rappresentazione in questione.

Giunto alla più alta delle cornici il protagonista si confronta con l'ultima inclinazione peccaminosa relativa alla sensibilità inferiore, legata al corpo,

quella della lussuria (Gorni 1994; 1995; Pinto 2001; 2005; Boyde 2002: 309-339; López Cortezo 2005; Stabile 2010). Come nei due “giri” precedenti, l'autore descrive il rapporto tra peccato ed espiazione mediante l'ausilio della rappresentazione monodico-liturgica:

‘*Summae Deus clementiae*’ nel seno
al grande ardore allora udi’ cantando,
che di volger mi fé caler non meno;
e vidi spirti per la fiamma andando;
per ch’io guardava a loro e a’ miei passi,
compartendo la vista a quando a quando.
(Pg. XXV 121-126)

Il testo dell'inno citato è un'invocazione alle fiamme affinché brucino i lombi e il fegato, sede della concupiscenza: “*lumbos iecurque morbidum flammis adure congruis, accincti ut artus excubent lux remoto pessimo*”. Come nelle due cornici appena attraversate, il testo liturgico viene utilizzato in funzione esplicativa relativamente alle caratteristiche della corrispettiva inclinazione peccaminosa e delle modalità che ne contraddistinguono le forme della purgazione; la rappresentazione del nuovo paesaggio sonoro è posta in diretta e privilegiata relazione con la costruzione del nuovo ambito morale. Per la terza volta consecutiva, il riferimento al peccato la cui descrizione interessa l'autore non si trova all'interno del suo *incipit*. Nella cornice degli avari e in quella dei golosi l'autore aveva, dunque, preferito non citare i versetti iniziali dei brani scelti, ma quelli, interni al loro sviluppo, che meglio riflettevano il collegamento con l'episodio. In questo caso il procedimento è inverso: pur trovandosi, il diretto riferimento alla lussuria, nella terza strofa di esso, Dante cita il componimento mediante il versetto incipitario, sicuro che la notorietà del brano scelto permettesse un immediato collegamento con il peccato della lussuria.

Il brano liturgico designato dall'autore ad illustrare la nuova deviazione istintuale viene, dunque, citato nel suo noto inizio. Giusta la rinomata popolarità dell'inno, tale da permettere ai fruitori dell'opera di comprendere l'intertestualità innescata dalla presenza del versetto, Dante ne riproduce l'*incipit* sovvertendo le regole del procedimento citazionale finora utilizzato ma riproponendone il sostanziale equilibrio tra immagine evocata dal testo intonato e descrizione della pena delle anime purganti. Il fuoco, contrappasso purgatorio alla lussuria, è presente come immagine di purificazione nel testo innodico che invoca il soccorso divino in difesa dalle tentazioni della carne, così come nella quinta cornice la prostrazione fisica degli avari al “pavimento” era scolpita nel versetto 25 del Salmo 118 e nella sesta la bocca, “labia”, dei golosi era portata in primo piano dal versetto 17 del *Miserere*, intonato dalle

anime mentre purgavano nel digiuno e nel dimagrimento la propria smodatezza alimentare (Barańsky 2001; Picone 2001b).

Nella perlustrazione delle inclinazioni peccaminose relative alla sfera della sensorialità legata alle passioni corporali e alla sopravvalutazione della materialità dei beni e dei piaceri fisici, la funzione del discorso musicale costituisce il parametro compositivo che meglio e in forma più immediata definisce le forme dell'espiazione e l'essenza della pena.

Finora abbiamo espresso qualche considerazione unicamente sulla struttura e la funzione dei riferimenti liturgici presenti nelle cornici purgatoriali in cui la musica assolve il ruolo realistico descrittivo di cui abbiamo parlato. Ma per le zone estreme vale lo stesso discorso? L'antipurgatorio e il paradiso terrestre, terre di confine, esibiscono un altro sistema di riferimenti in cui inquadrare lessico e rappresentazioni musicali.

4. LA DEFINIZIONE DEL PERCORSO: ANTIPURGATORIO

Nell'antipurgatorio la descrizione musicale entra a far compiutamente parte della rappresentazione dantesca dell'aldilà (Boitani 2004; Ravasi 2008; Crevenna 2010). Appena approdato alle falde della montagna il protagonista viene immediatamente colpito dalla potente rappresentazione musicale costituita dalla lunga esecuzione monodica, omofona e priva di forme melismatiche del Salmo 113, che nella liturgia terrena accompagna il trasporto della salma (Marti 1984: 81-92; Freccero 1989; Gorni 1990: 199-217; Hollander 1993; Picone 2001a).

'In exitu Israël de Aegypto'
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scripto.
(Pg. II 46-48)

L'adesione musicale alla situazione cui è giunta la narrazione è completa: le anime vengono traghettate alle foci del Tevere per incontrare la propria collocazione oltremondana accompagnando il proprio viaggio col canto di quel salmo della liturgia funebre che richiama tale contingenza in una dimensione terrena. L'immagine di estrema compattezza ed equilibrio tra i personaggi è data proprio dalla descrizione musicale: l'austerità del canto, la sua potenza esecutiva e l'impatto sensoriale sul protagonista diventano gli elementi determinanti della rappresentazione. Ma questa dimensione rappresentativa viene immediatamente messa in crisi da quanto accade poco dopo, sempre all'interno dello stesso canto, e riguarda un altro tipo di descrizione musicale. Si tratta di quella profana, organizzata su tutt'altri parametri, del personaggio Casella – primo abitante del secondo regno ad essere singolarmente incontrato e rico-

nosciuto dal nostro protagonista – che, come si sa, produce effetti sensoriali di ben altro tipo sull'intero uditorio (Tucker 1960; Ciavarella 2009; Singleton 1978; Fiori 1996; Pinto 2013). Tralasciando le questioni di natura teorica, di cui ci siamo occupati in altra sede, riguardanti le concrete possibilità dei testi lirici italiani di essere realmente musicati a questa altezza cronologica e di circolare mediante tale tipo di mediazione musicale, ci soffermiamo unicamente sulla funzione che l'episodio riveste nella costruzione dell'incipiente trama musicale del viaggio dantesco (Cappuccio 2014a: 15-106). Si fronteggiano due esecuzioni strutturate in una perfetta e totale antitesi l'una con l'altra, contrapposizione riguardante tutti gli aspetti della descrizione: coralità e solismo, austerità e dolcezza, sacro e profano, movimento e stasi, naturale adempimento della volontà e piacere dei sensi, morte e vita ecc., delle quali la seconda rappresenta un'evidente deviazione rispetto al retto cammino tracciato dalla prima. L'intero episodio musicale può leggersi come un preambolo in cui viene evidenziato l'ostacolo costituito dall'insita possibilità di deviare riferita ad una disciplina che prevede una forte partecipazione della sensorialità, di cui viene neutralizzata la portata mediante un momentaneo ristabilimento dell'ordine che necessita, però, di una più profonda ricerca di equilibrio tra desiderio e volontà, per dirla come da *Convivio* IV xii 15-19. Una volta prodottosi il famoso rimprovero di Catone e ripristinato il senso del percorso da compiere, al linguaggio musicale resterà il compito di procedere nella stessa direzione. È vero, dunque, che dopo gli assordanti rumori infernali il personaggio Dante, appena arrivato alla soglie del nuovo mondo da esplorare, incontra i principi della musica e dell'armonia ma è anche vero che la definizione delle caratteristiche musicali di tale regno non sono ancora tracciate con univocità. L'ingresso della componente musicale nel racconto oltremondano non costituisce un fattore né pacifico né scontato, esso produce le sue frizioni interne ed ha bisogno di definirsi nei suoi parametri liturgici e melodici. Tale definizione avverrà all'interno del cammino antipurgatorio che rappresenta una ricerca di mediazione tra la dolcezza melodica (assente nel salmo dell'esodo) e l'austerità gregoriana (assente nell'esecuzione di Casella). Il punto d'arrivo viene raggiunto nell'ultima esecuzione liturgica che vi ascolteremo. Si tratta dell'esecuzione dell'inno ambrosiano *Tu lucis ante terminum* intonato nella valletta dei principi negligenti

Se confrontiamo i versi in cui si descrivono l'esecuzione di *Amor che nella mente* e quella dell'inno ambrosiano ci renderemo conto di come è avvenuto il micro-percorso musicale dell'antipurgatorio, che ha corretto le eventuali prospettive musicali devianti, ristabilito i parametri dell'ortodossia liturgica, e delle sue modalità esecutive, come condizione musicale per continuare il cammino e mediato la granitica austerità gregoriana con la dolcezza dell'intonazione antifonale.

La sintesi tra esperienze musicali diverse emerge dal confronto tra i versi che le descrivono:

‘Amor che ne la mente mi ragiona’
cominciò elli allor sì 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.
(Pg. II 112-117)

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.
(Pg. VIII 10-18)

In entrambi i racconti un’anima si stacca dal gruppo per intonare qualcosa – una figura che emerge sullo sfondo grazie alla musica – e la dolcezza viene sottolineata come caratteristica del canto. La potenza dell’effetto sull’ascoltatore è, nei due casi, sottolineata nel testo (Pg. II 114-117; VIII 15) e l’indicazione circa la lunghezza dell’esecuzione richiama ancora il secondo canto ma nella sua esecuzione salmodica, chiudendo, così, il cerchio dei riferimenti. La correzione del messaggio musicale, che indica l’avvenuta sintesi tra le due esperienze necessarie per il proseguimento del viaggio, quasi sovrapposte l’una all’altra al suo inizio, sta proprio nella descrizione degli effetti su chi ascolta: dall’oblio dell’esecuzione caselliana all’*uscir di mente* di un desiderio che trascende la propria dimensione corporale per andare fuori di sé. La contestualizzazione di forme paradigmaticamente differenti (v. 15: “me a me uscir di mente”, che ricorda il noto *incipit* del “primo amico” *A me stesso di me pietate viene*) indica non la cavalcantiana scissione del soggetto desiderante – che si traduce musicalmente nell’estrema concentrazione dell’ascoltatore in se stesso, effetto dell’esecuzione profana di Casella, nel ricordo e nella nostalgia, dunque, delle passioni terrene – ma, al contrario, produce un uscire fuori, un elevarsi, tracciando il moto ascensionale del desiderio come retto cammino.

L’esperienza musicale sembra aver finalmente raggiunto le caratteristiche adatte al commento liturgico dei sette peccati capitali. Ma sarà in grado, così come ci viene consegnata nell’ultima cornice, di illustrare la parte più alta della montagna, costituita dal giardino edenico?

5. LA RAPPRESENTAZIONE MUSICALE NEL PARADISO TERRESTRE

Il paradiso terrestre costituisce uno dei luoghi dell'opera dantesca caratterizzato dalla maggiore densità dei riferimenti musicali. A tale abbondanza di denotazione melodica non corrisponde, però, un'immediatezza referenziale ed un'uniformità di lettura, così come accadeva nelle cornici del «sacro monte». La relazione diretta tra espiazione della colpa ed esecuzione liturgica è giunta a conclusione ed ora il linguaggio musicale ingaggia una sfida espressiva diversa, quella di rappresentare la trama acustica di un luogo di confine, strano da tutti i punti di vista, non ultimo da quello sonoro. I momenti più importanti della rappresentazione sono scanditi dalle diverse diramazioni di tale linguaggio, dall'incontro con Matelda (*Pg.* XXVIII 76-81; XXIX 1-3), preceduto dall'anticipazione biblico-onirica (XXVII 91-114), fino alla processione mistica (XXIX 43-51, 85; XXX 10-12; XXX 79-84) e al suo commento finale sulla distruzione del tempio (XXXIII 1-3).

Già prima di giungervi, il passaggio dall'ultima cornice caratterizzato dall'attraversamento del muro di fuoco avviene attraverso la guida di onde musicali che mettono in comunicazione il luogo da abbandonare con il nuovo in cui entrare:

Fuor de la fiamma stava in su la riva,
e cantava '*Beati mundo corde!*
in voce assai più che la nostra viva.
(*Pg.* XXVII 7-9)

Guidavaci una voce che cantava
di là; e noi, attenti pur a lei,
venimmo fuor là ove si montava.
'*Venite, benedicti Patris me'*,
sonò dentro a un lume che lì era,
tal che mi vinse e guardar nol potei.
(*Pg.* XXVII 56-60)

La prima intonazione riporta le parole della VI beatitudine (*Matt.* 5, 8) mentre la seconda quelle del Vangelo (*Matt.* 25, 34), rivolte da Cristo ai suoi eletti il giorno del giudizio finale. La seconda voce proviene da una luce abbagliante, tale da costringere Dante a distogliere lo sguardo dalla fonte luminosa. Si tratta dell'intonazione dell'ultimo angelo, quello che custodisce il passaggio al paradiso terrestre. La descrizione del tragitto come riduzione della distanza sonora, in cui la misura dello spazio è acustica – elemento non nuovo nel poema, basti pensare all'avvicinamento alla cascata del Flegetonte (*If.* XVI 1-2, 92, 100, 104),³ che aveva segnato il passaggio attraverso un'altra zona di

3. Nel XVI canto dell'*Inferno*, richiamato esplicitamente alla memoria del lettore in questo momento del viaggio, quasi a compendio del cammino percorso e dell'eroica funzione

confine – si converte in uno strumento compositivo importante nell'organizzazione degli eventi del paradiso terrestre. Qui, gli avvicinamenti tra i personaggi, come quello tra Dante e Matelda (Pg. XXVIII 48-49 e 59-60) o quello della processione simbolica (Pg. XXIX 36), vengono trattati allo stesso modo. Il suono guida la percezione visiva, inizialmente bloccata dall'irruzione di una nuova irradiazione di luce che i sensi del protagonista non sono ancora preparati a ricevere. Il messaggio visivo si lega indissolubilmente a quello sonoro preparando la costruzione della figuralità sinestetica come una componente retorica portante del Paradiso Terrestre. La presenza di un fuoco dal quale si percepisce una melodia diventa l'archetipo di tale immagine retorica, che si declina nei diversi bagliori musicali che scandiscono la conoscenza del giardino fiorito. La ritualità del fuoco ha permesso la messa a punto di questo nuovo motivo narrativo per cui la luce sarà retoricamente legata al suono nelle descrizioni degli ultimi canti del *Purgatorio*.

L'unione di musica e immagine luminosa, che dominerà l'epistemologia sensoriale e il discorso musicale dell'ultima cantica, si trova già perfettamente organizzata alle soglie del Paradiso Terrestre. Il passaggio verso un universo percettivo fortemente dominato dall'unione di luce e suono è avvenuto attraverso il cammino lungo l'ultima delle cornici purgatoriali in cui le anime dei lussuriosi che intonano l'inno del mattutino *Summa Deus clementiae* sono avvolte dal fuoco ed il canto sembra prodotto dalle fiamme stesse. All'inizio del canto XXVII, per giungere all'Eden, Dante dovrà attraversare la cortina ignea, guidato da “una voce che cantava”, quella dell'angelo che custodisce il passaggio alla cima del monte.

La rappresentazione musicale segue le trasformazioni degli eventi e delle forme di significazione che segnano il passaggio verso la nuova concezione retorico-ideologica dell'ultimo regno. Tutti gli eventi che succedono all'attraversamento della frontiera verso il giardino edenico rispecchiano tali cambiamenti nell'uso del linguaggio musicale. L'accento polifonico-naturalistico che principia le percezioni del nuovo mondo (Pg. XXVIII 18), i continui riferimenti alla musica e alla danza che distinguono il personaggio di Matelda (XXVIII 34-42), l'incontro con Beatrice trapunto di commenti melodico-

virgiliana, il procedimento della misurazione dello spazio attraverso la descrizione dell'intensità sonora è alla sua prima sperimentazione. I due protagonisti, che si avvicinano alla cascata di sangue del Flegetonte da varcare, si renderanno conto dell'imminente presenza dello strapiombo perché non riescono più a sentire le loro voci a causa della forza del suono equoreo. Durante tutto il canto l'avvicinamento alla cascata è misurato dalle costanti registrazioni sull'aumento del volume sonoro proveniente dal precipizio. All'inizio del tragitto, lungo la sponda del fiume, Dante e Virgilio possono parlare ascoltando le loro voci, per poi sperimentare la graduale impossibilità di ascolto una volta giunti al punto dell'attraversamento. Inoltre, il riferimento al XVI canto dell'*Inferno* porta con sé anche quello implicito alla “selva oscura”, immagine rovesciata dall'“antica selva” edenica, con il riferimento alla lonza in esso contenuto durante il momento del rito della corda.

liturgici (XXX 90-96; XXXI 97-99), la serie di corrispondenze melodiche che ritmano la processione simbolica: sono tutti elementi che, all'interno della descrizione musicale, propongono una nuova relazione tra elementi sacri e connotazioni profane. Matelda che intona «come donna innamorata» il primo versetto del secondo dei sette salmi penitenziali (“*Beati quorum tecta sunt peccata*”), dopo aver già citato un altro salmo, *Delectasti*, per spiegare il suo atteggiamento di solare felicità e le “donne non da ballo sciolte” cui sono paragonate le virtù della processione sono solo due, anche se tra i più macroscopici esempi, di quanto appena sostenuto:

Cantando come donna innamorata,
continüò col fin di sue parole:
‘Beati quorum tecta sunt peccata!’.
(Pg. XXIX 1-3)

Le modalità di intonazione del canto liturgico di Matelda comunicano, nell'evidenza del recupero cavalcantiano, che l'ambito è profondamente mutato ed al centro dell'azione c'è un mondo nuovo, fatto di altri personaggi ed altre istanze ideologiche e poetiche. Nella poesia di Dante tornano ora Beatrice e il “primo amico”, ed il protagonista si prepara ad affrontare il capitolo centrale della sua esperienza letteraria. La scelta musicale e le modalità di esecuzione non sono solo, quindi, una preparazione alla nuova azione drammatica, un preludio sonoro ad essa sostanzialmente estraneo, ma rivelano da subito i profondi significati che il testo svelerà, anche se con i suoi punti enigmatici, nel corso della narrazione, di cui un elemento fondamentale è costituito proprio dalla nuova relazione sinergica tra elementi sacri e profani, evidenti anche nell'esecuzione musicale che accompagna la processione mistica caratterizzata da un articolato commento sonoro in cui, ancora, i riferimenti melodici del repertorio liturgico si mescolano continuamente, nelle modalità descrittive, a elementi profani. Riscontriamo un uso allusivo, retorico, della componente musicale, di non immediata comprensione – già lontano dal contrappasso musicale che aveva in maniera così lineare descritto le pene nella parte centrale della montagna purgatoriale – che, a sua volta, richiama fortemente i parametri che avevano caratterizzato, nella loro antinomia, l'inizio del viaggio tra le melodie del secondo regno. Se nell'antipurgatorio tale dialettica aveva raggiunto un punto di quiescenza, rappresentato dall'esecuzione dell'inno ambrosiano intonato nella valletta dei principi negligenti, nel paradiso terrestre gli stessi elementi entrano in un rapporto diverso, in cui il contrasto, superato nell'essenza del testo melodico, si ripropone ad un livello diverso della rappresentazione, mettendo in scena gli elementi di frizione interni ad un altro viaggio, quello della poetica dantesca, dall'opera giovanile al punto cui è giunta la nuova rappresentazione di Beatrice. I riferimenti musicali partecipano

di un livello più alto della rappresentazione e della comunicazione letteraria; non più unicamente descrittivi di ambienti e personaggi, essi segnalano elementi di continuità e di trasformazione all'interno del processo compositivo dell'autore. Esperimento che raggiungerà il punto culminante nel *Paradiso*, in cui al linguaggio musicale viene affidato un compito ancora più complesso: rappresentare l'avvenuta sintesi non solo tra elementi diversi del percorso sia di Dante personaggio che di Dante *auctor*, ma di aprire le capacità rappresentative al massimo delle potenzialità, partecipando alla definizione dell'ineffabile, sottolineando le trasformazioni della sensorialità del personaggio, e delle conseguenti capacità descrittive dell'*auctor*, senza rinunciare alla componente sinestetico-descrittiva riferita a luoghi e personaggi.

In conclusione vorrei solo ritornare sulla complessità dell'uso del lessico musicale del *Purgatorio* – spesso rimarcato dalla critica per quanto riguarda le sue componenti liturgiche – non solo riguardante la partizione sonora che caratterizza le diverse zone in cui geograficamente si divide, ma anche il continuo e reciproco richiamarsi degli elementi acustici che rendono il discorso musicale unitario nella sua variegata articolazione. Siamo partiti dal ripercorrimiento di un luogo critico celebre all'interno degli studi danteschi riferiti alla musica, rappresentato dal rapporto tra componente sacra e profana che informano l'inizio del viaggio purgatoriale nel II canto, per riproporlo all'interno di una lettura complessiva sul funzionamento della struttura dei riferimenti musicali del secondo regno. Ogni elemento musicale si esplicita nella singolarità di un determinato momento della liturgia e della struttura narrativa, ma acquista il suo significato funzionale solo all'interno di una lettura che tenga costantemente conto dell'intera trama sonora del testo, con le sue continuità e le sue trasformazioni interne. Crediamo che sia ancora utile fornire una lettura strutturalmente unitaria di tale trama sonora, anche quando, come nel caso del presente contributo, non si possono analizzare tutti i riferimenti alla musica presenti nel testo ma solo una piccolissima parte di essi. Pur considerando solo un numero relativamente esiguo di rimandi al lessico e alla rappresentazione musicali presenti nella seconda cantica, riteniamo indispensabile la loro contestualizzazione nel *soundscape* della *Commedia* per comprenderne non solo il significato concreto e musicologicamente preciso, ma la loro funzione all'interno di un ordito di richiami quanto mai ampio e ricercato. Speriamo, così, di aver messo in luce qualche aspetto nuovo relativamente alla presenza di tali riferimenti, considerandoli in una prospettiva strutturalmente unitaria ma organizzata in forme di volta in volta differenti se analizzati nel rapporto mutevole che essi instaurano col contesto letterario di riferimento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arcuri, F. M., 2008, «Asperges me sì dolcemente udissi». *Il percorso liturgico di Dante alle origini dell'innocenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 1-19.
- , E., 1991, “I Canti liturgici nel *Purgatorio* dantesco”, *Dante Studies*, CVIII, pp. 39-65.
- Ardissino, E., 2009, *Tempo liturgico e tempo storico nella “Commedia” di Dante*, Libreria Editrice Vaticana.
- Bacciagaluppi, C., 2002, “Le funzioni delle immagini musicali della *Commedia*”, *Rivista di Studi Danteschi*, II, 2, pp. 279-333.
- Barański, Z., 1996, “*Tu numeris elementa ligas*. Un appunto su musica e poetica in Dante”, *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 8, pp. 89-95.
- , 2001, “Canto XXV”, *Lectura Dantis Turicensis*, II, *Purgatorio*, a cura di G. Gunter e M. Picone, Firenze, Cesati, pp. 389-406.
- Boitani, P., 2004, “Dante e la poesia dell'Europa cristiana”, *Dante e l'Europa. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Ravenna* (29 novembre 2003), a cura di G. Breschi, Ravenna, Longo, pp. 19-57 [poi in P. Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 247-286].
- Boyde, P., 2002 “*Lo color del core*”. *Visione, passione e ragione in Dante*, Napoli, Liguori.
- Bonaventura, A., 1904, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti.
- Branca, V., 1974, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, III, Milano, Mondadori.
- Bucci, F., 2005, “Memorie battesimali fra *Inferno* e *Purgatorio* alla luce di tre figure testamentarie”, *La Cultura. Rivista trimestrale di filosofia letteratura e storia*, XLIII, 2, pp. 217-255.
- Cappuccio, C., 2005, “Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del *Purgatorio*”, *Tenzone*, 6, pp. 35-80.
- , 2008, “Strutture musicali nel cielo del Sole”, *Tenzone*, 9, pp. 147-178.
- , 2009a, “Auree musicali in Dante”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 16, pp. 109-136.
- , 2009b, “La funzione delle percezioni musicali nella costruzione di Dante personaggio della *Commedia*”, *Tenzone*, 10, pp. 155-184.
- , 2014a, “*De sono humano in sermone*”. *Lessico e idee musicali nella letteratura italiana medievale*, Napoli, Editoriale Scientifica.
- , 2014b, “Il confine sonoro: note sul passaggio alla “divina foresta” nel XXVII canto del *Purgatorio*”, *Sinestesie*, 8, pp. 1-12.
- , 2014c, “La novità del suono nell'esordio del *Paradiso*”, *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, a cura di C. Cattermole, C. de Aldama e C. Giordano, Alpedrete (Madrid), La Discreta, pp. 253-270.
- , 2014d, “Matelda e Beatrice tra salmodie ed echi profani, dicotomie e complanarità”, *Italian Quarterly*, XLVIII, 187-190, pp. 5-32.
- Carapezza, F., 1999, “Un ‘genere’ cantato della Scuola poetica siciliana?”, *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 2, pp. 321-354.
- Cattin, G., 1998, “Novità della cattedrale di Firenze. Polifonia, tropi e sequenze nella seconda metà del XII secolo”, *Musica e Storia*, VI, pp. 7-36.
- Chiavacci Leonardi, A. M., 1984, “Le beatitudini e la struttura poetica del *Purgatorio*”, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXI, 513, pp. 1-29.
- , ed., 1994, *Dante Alighieri, Commedia*, II, *Purgatorio*, Milano, Mondadori, “I Meridiani” [rist. nella collana “Oscar Grandi Classici”, 2005].
- , 2001, “L'uomo del *Purgatorio*”, *Dante poeta cristiano*, a cura di A. Di Rosa,

- Firenze, Polistampa, pp. 69-84.
- Ciabattoni, F., 2010, *Dante's journey to polyphony*, Toronto, University of Toronto Press.
- Ciavorella, G., 2009, “Purgatorio II: l'angelo nocchiero e Casella”, *Studi e Problemi di Critica Testuale*, LXXIX, pp. 21-55.
- Contini, G., 1960, *Poeti del Duecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Corsi, C., Petrobelli, P., ed., 1989, *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del Congresso internazionale (Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980)*, Roma, Torre d'Orfeo.
- Crevenna, C., 2010, “La dolcezza del canto tra memoria e oblio nel Purgatorio dantesco”, *Stella forte. Studi danteschi*, a cura di F. Spera, Napoli, D'Auria, pp. 107-129.
- Di Fonzo, C., 1998, “Della musica e di Dante: paralipomeni lievi”, *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Firenze, Pubblicazioni della SDI, pp. 47-71.
- Drusi, C., 2013, “Musica polifonica nella *Commedia*: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)”, *L'Alighieri*, 42, pp. 5-58.
- Facchin, F., 2003, *Polifonie semplici. Atti del Convegno internazionale di studi, Arezzo, 28-30 dicembre 2001*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo.
- Fiori, A., 1996, “Il canto di Casella: esegesi dantesche a confronto”, *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. A. Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia e D. Restagni, Roma, Torre d'Orfeo, pp. 283-289.
- , 1999, “Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla *Commedia* dantesca”, *Studi e Problemi di Critica Testuale*, LIX, pp. 67-102.
- , 2001, “La voce tra musica e medicina. Tematiche interdisciplinari e suggestioni lessicali”, *La musica nel pensiero medievale. Atti del IX Congresso della Società italiana per lo studio del pensiero*, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, pp. 195-215.
- Freccero, J., 1989, “Il canto di Casella”, *Dante. La poetica della conversione*, trad. di C. Calenda, Bologna, Il Mulino, pp. 251-260.
- , 1990, “Casella's Song and the Tuning of the Soul”, *Thought*, LXV, pp. 27-46.
- Gallo, F. A., 1986, “Dal Duecento al Quattrocento”, *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, pp. 245-263 [rist. 1994].
- , 1991, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, pp. 61-86.
- Giunta, C., 2002, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, pp. 158-163.
- Gorni, G., 1990, *Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino.
- , 1994, “‘Gru’ di Dante. Lettura di Purgatorio XXVI”, *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, III, pp. 11-34.
- , 1995, *Dante nella selva. Il primo canto della ‘Commedia’*, Parma, Pratiche.
- Gragnotati, M., 2007, “Gluttony and the Anthropology of Pain in Dante's *Inferno* and *Purgatorio*”, *History in the Comic Mode: Medieval Communities and the Matter of Person*, a cura di R. Fulton e B. Holsinger, New York, Columbia University Press, pp. 238-250.
- Hollander, R., 1993, “Canto II”, *Dante's ‘Divine Comedy’. Introductory Readings*, II, *Purgatorio*, a cura di T. Wlassics, Charlottesville, University of Virginia, pp. 17-34.
- Iannucci, A. A., 1989, “Musica e Ordine nella *Divina Commedia* (Purgatorio II)”, *Studi americani su Dante*, a cura di G. C. Alessio e R. Hollander, Milano, Franco Angeli, pp. 87-111.
- La Via, S., 2006, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma, Carocci.

- Lannutti, M. S., 2000, "Ars e scientia, actio e passio. Per l'interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*", *Studi Medievali*, 3a serie, XL1, 1, pp. 1-38.
- , 2009, "Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)", *Stilistica e Metrica Italiana*, IX [= *Metrica italiana e discipline letterarie. Atti del Convegno di Verona (8-10 maggio 2008)*, a cura di A. Soldani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo], pp. 21-53.
- , 2011, "La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica", *Semicerchio*, XLIV [= *Da Carlo Martello al "Nome della rosa". Musica e letteratura in un Medioevo immaginato*, a cura di G. Guastella e M. Marrucci, Ospedaletto (Pisa), Pacini], pp. 55-67.
- Lannutti, M. S., Locanto, M., ed., 2005, *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica, Atti del Seminario di studi (Cremona 19-20 Febbraio 2004)*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- López Cortezo, C., 2005, "Metapoetica della lussuria: le gru di *Purgatorio* XXVI", *Tenzzone*, 6, pp. 121-141.
- Marti, M., 1967, "Il canto II del *Purgatorio*", *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier.
- , 1984, *Studi su Dante*, Galatina, Congedo Editore.
- Monterosso, R., 1965, "Problemi musicali danteschi", *Cultura e Scuola*, XIII, pp. 207-212.
- Mortara, G., 2004, "I canti polifonici nella *Divina Commedia*", *Sotto il Velame*, n.s., V, pp. 67-71.
- Nuvoli, G., 2011, "Suoni e musica nella *Commedia*", *Lezioni su Dante*, Bologna, Archetipo Libri, pp. 249-261.
- Panicara, V., 2001, "Canto XXIII", *Lectura Dantis Turicensis*, II, *Purgatorio*, a cura di G. Gunter e M. Picone, Firenze, Cesati, pp. 353-372.
- Pazzaglia, M., 1988, "Musica e metrica nel pensiero di Dante", *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna (12-14 settembre 1986)*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopoli, pp. 257-290.
- Pestalozza, L., ed., 1988, *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna (12-14 settembre 1986)*, Milano, Unicopoli.
- Petrobelli, P., 1988, "Poesia e musica", *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna (12-14 settembre 1986)*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopoli, pp. 229-244.
- Picone, M., 2001a, "Canto II", *Lectura Dantis Turicensis*, II, *Purgatorio*, a cura di G. Gunter e M. Picone, Firenze, Cesati, pp. 29-41.
- , 2001b, "Canto XXVI", *Lectura Dantis Turicensis*, II, *Purgatorio*, a cura di G. Gunter e M. Picone, Firenze, Cesati, pp. 407-423.
- Pinto, R., 2001, "La selva e il colle. La ermeneutica dei generi nel primo canto dell'*Inferno*", *Quaderns d'Italia*, VI, pp. 53-81.
- , 2005, "Novitas e dialettica del desiderio", *Tenzzone*, 6, pp. 193-213.
- , 2013, "Amor che nella mente e Guido Cavalcanti", *Amor che nella mente mi ragiona*, a cura di E. Fenzi, Madrid, La Biblioteca di Tenzzone, Departamento de Filología Italiana, Universidad Complutense de Madrid, Asociación Complutense de Dantología, pp. 31-80.
- Pirrotta, N., 1984, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- Plona, S., 1953, "Forse Casella non cantò". *Nuova Antologia*, 459, pp. 93-96.
- Ravasi, G., 2008, "Dante esegeta del 'salterio'", *Dante e la fabbrica della 'Commedia'*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, pp. 127-133.

- Roncaglia, A., 1978, “Sul Divorzio tra musica e poesia nel Duecento italiano”, *L’Ars Nova in Italia nel Trecento*, IV, *Atti del 3° Congresso internazionale sul tema La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975)*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull’Ars Nova italiana del Trecento, pp. 365-397.
- Rossi, L., 2001, “Canto XXIV”, *Lectura Dantis Turicensis*, II, *Purgatorio*, a cura di G. Gunter e M. Picone, Firenze, Cesati, pp. 373-389.
- Rossi, M., 2012, “A proposito di ‘Quando a cantar con organi si stea’ (Pg. IX, 144): una proposta di correzione interpretativa”, *Tenzzone*, 13, pp. 155-164.
- Russo, V., 1971, “Il canto II del ‘Purgatorio’”, *Esperienze eldi letture dantesche*, Napoli, Liguori.
- , 1988, “Musica/musicalità nella struttura della *Commedia* di Dante”, *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna (12-14 settembre 1986)*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopoli, pp. 33-54.
- , 2000, “‘Dolze sono’ e prosopopea di Amore: ‘Ballata, l’ voi’ (VN, XII 10-15) ‘sive cum soni modulatione ... sive non’ (DVE, II 8, 4)”, *Saggi di Filologia Dantesca*, Napoli, Bibliopolis, pp. 53-69.
- Salveti, G., 1988, *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Milano, Cisalpino Goliardica.
- Sanguineti, E., 1988, “Canzone sacra, canzone profana”, *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna (12-14 settembre 1986)*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopoli, pp. 206-21 [poi: “Infernal Acoustics: Sacred Song and Earthly Song”, *Lectura Dantis [virginiana]*, 6, 1990, pp. 69-79].
- Schurr, C. E., 1994, *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale della ‘Divina Commedia’*, Perugia, Università degli Studi. Centro di studi musicali in Umbria,
- Serianni, L., 2007, “Il cibo nella *Divina Commedia*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, XIV, Universidad Complutense de Madrid, pp. 61-67.
- Singleton, C., 1978, “In exitu Israel de Egypto”, *La poesia della ‘Divina Commedia’*, Bologna, Il Mulino, pp. 495-520.
- Stabile, G., 2010, “Fisiologia della riproduzione in Dante: l’eccedenza tra generazione, gola e lussuria”, *Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n.s., VII, 2, pp. 35-45.
- Tucker, D. J., 1960, “‘In exitu Israel de Egypto’: The *Divine Comedy* in the Light of the Easter Liturgy”, *The American Benedictine Review*, XI, pp. 43-61.
- Zanini, F., 2009, “Liturgia ed espiazione nel *Purgatorio*: sulle preghiere degli avari e dei golosi”, *L’Alighieri*, L, n.s., 34, pp. 47-63.
- Ziino, A., 1988, “Il canto delle laudi durante il Trecento. Tre città a confronto: Firenze, Fabbriano e Gubbio”, *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna (12-14 settembre 1986)*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopoli, pp. 113-129.
- , “Rime per musica e danza”, *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, II, *Il Trecento*, Roma, Salerno, pp. 455-519, rist. 1995.
- , 2001, “‘Ascoltiam con la mente / quelli angelici canti’. Materiali per lo studio della laude del Due-Trecento”, *Fiori musicologici: studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo 70 compleanno*, a cura di F. Seydouux, Bologna, Patron, pp. 605-631.
- Zuliani, L., 2010, *Poesia e versi per musica*, Bologna, Il Mulino.

