

THOMAS PERSICO

IL CONCETTO AGOSTINIANO DI 'MODULATIO'
NEL *DE VULGARI ELOQUENTIA*

Nel secondo libro del *De vulgari eloquentia* Dante elabora una definizione quanto più esaustiva possibile della canzone, analizzandone gli aspetti formali, il sostrato teorico e i riscontri con la musica nel momento dell'esecuzione.¹ Così, in *DVE* II VIII 5-6, il chiarimento lessicografico in merito alla natura della *cantio* lascia spazio anche a una più ampia riflessione sul rapporto tra testo in versi e l'eventuale intonazione musicale:²

¹ Approfitto di questa prima nota per sciogliere le abbreviazioni utilizzate nei rimandi alle opere dantesche: *VN* (*Vita Nuova*, a cura di D. PIROVANO, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. MALATO, vol. I, I. *Vita nuova*, *Rime*, Roma, Salerno Editrice, 2015), *Conv.* (*Convivio*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Roma, Le Lettere, 1995), *Rime* (*Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002), *DVE* (*De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. MENGALDO, in *Opere minori*, II. *De vulgari eloquentia*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloghe*, *Questio de aqua et terra*, Napoli, Ricciardi, 1979).

² Mi riferisco a una "ipotetica" intonazione perché, benché la *cantio* sia una «fabricatio verborum armonizatorum», ossia una «actio completa dicentis verba modulationi armonizzata» «musicabile» in *DVE* II VIII 5 (una «azione completa di dire parole armonizzate tra loro in vista di una melodia»), non è detto che necessariamente riceva un'intonazione. Il poeta si occupa, infatti, della sola predisposizione del testo alla nota seguendo una proporzionalità ritmica perfettamente regolata (in *Conv.* XI 3 secondo «lo numero che alla nota è

Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata.

Alla domanda relativa all'effettivo significato del lemma *cantio* (inteso come «fabricatio verborum armonizatorum» o come «modulatio»), Dante risponde con un chiaro riferimento agli esecutori che possono definire la loro «modulatio» *sonus*, *thonus*, *nota* o *melos* senza adottare il termine *cantio* se non per indicare il testo poetico oggetto dell'intonazione. Il grande modello della canzone contempla piuttosto una più generica «fabricatio verborum armonizatorum», ossia un

necessario»). G. NENCIONI, *Dante e la retorica*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1967, pp. 91-112: 94-103; M. PAZZAGLIA, *Dalla musica alla metrica*, in ID., *Il verso e l'arte nel 'De vulgari eloquentia'*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 47-75. L'intonazione è richiesta al musicista in un secondo momento, così come testimonia il sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi Leggi*, inviato per accompagnare la stanza di canzone *Lo meo servente core*. Sull'intricata questione, bastino i rimandi a M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Niccolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-6; G. GORNI, *Lippo amico*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-98; I. MAFFIA SCARIATI, «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindì»: su un'intricata questione attributiva, da «Studi e problemi di critica testuale», LXIV (2002), pp. 5-61; si veda poi DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, dir. M. SANTAGATA, I. *Vita Nova, Rime, De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori, 2011, p. 123. Del resto, la poesia dantesca è una «fictio rethorica musicaque poita». Rinvio, a tal proposito, ad A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, II. *Il Trecento*, Roma, 1995, Salerno editrice, pp. 455-529: 460-461. Cfr. N. PIRROTTA, *Musica e metrica nel pensiero di Dante*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. PESTALOZZA, Milano, Unicopli, 1988, pp. 257-290: 274-282.

insieme di parole armonizzate tra loro, dove la “modulazione” è relegata all’esecuzione, ossia, in termini danteschi, alla *passio*.³ Si tratta cioè di una componente in parte estranea alla pura *actio* poetica, intesa, già in *DVE* II VIII 5-6, come sola composizione del testo in versi predisposto alla melodia: «cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizzata».⁴

Anche se poco agevole è l’univoca identificazione delle fonti lessicali dantesche (soprattutto nei passi specialistici dove le discipline si intersecano), resta comunque interessante cercare di isolare, almeno per un esiguo gruppo di lemmi del tutto originali, il rapporto con la precedente trattazione teorica. Fin da una più superficiale e preliminare indagine relativa al lessico tipico della canzone, alla disciplina di composizione di quella che Antonio da Tempo nella *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* definirà *cantio extensa*, è infatti evidente l’impiego di un vocabolario specifico che si discosta dalla tradizione lessicale tipica delle *poetriae* medievali.⁵ Uno dei lemmi con una connotazione forse più “musicale” è proprio *modulatio*, uno dei pochi vocaboli associati da Dante esclusivamente all’esecuzione, ma comunque rapportato, nel dualismo *actio-passio*,

³ Per tutta la questione in merito all’*actio* e alla *passio* nella canzone dantesca, si veda a M. S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». *Per l’interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, «Studi Medievali», XLI (2000) I, pp. 1-38. Rinvio inoltre a E. PAGANUZZI, «Modulatio» e «oda» nel *De vulgari eloquentia*, «Cultura Neolatina», XXVIII (1968) I, pp. 79-88 e a V. RUSSO, *Dolze sòno e prosopopea d’amore: “Ballata, l’vo” (VN, XII 10-15) “Sive cum soni modulatione [...] sive non” (DVE, II 8 4)*, «Filologia e critica», X (1985) 2-3, pp. 239-254.

⁴ Oltre alla bibliografia specifica che sarà a breve riportata, rinvio intanto a M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», XLIV (2011), pp. 55-67 e a E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 66, 75-76. Riguardo alla definizione dantesca della poesia: G. PAPARELLI, *La definizione dantesca della poesia*, «Filologia Romanza», VII (1960), pp. 1-83.

⁵ ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. 128.

alla composizione del testo in versi. Le uniche occorrenze del termine sono raggruppate in *DVE* II VIII 4 e non vi è alcuna traccia del termine nelle opere volgari.⁶

Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ad auctorem suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab auctore vel ab alio quicunque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio.

Come segnala Mirko Tavoni, la risposta alla domanda «*utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio*» (*DVE* II VIII 5) è implicita già in tutta la dimostrazione riguardo all'*actio* e alla *passio* e, a differenza della *modulatio* intesa come effettiva intonazione della canzone, la «*fabricatio verborum armonizatorum*» è «la costruzione del testo verbale».⁷ Già da una breve escursione nei trattati diffusi all'epoca e presumibilmente conosciuti direttamente o indirettamente dallo stesso Dante, tra i quali si possono includere, oltre a Isidoro (probabilmente attraverso Ugucione)⁸ e

⁶ La duplice natura della *cantio* è frutto di *scientia* e *instinctum (actio)*, seguita poi dall'esecuzione cantata o recitata (*passio*); in virtù di questo, all'interno della composizione poetica strutturata in *cantus divisio*, *artificium* e testo musicale, proprio l'intonazione diviene una delle possibili modalità esecutive. M. S. LANNUTTI, «*Ars*», «*scientia*», «*actio*» e «*passio*», cit., pp. 13-16.

⁷ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in Dante Alighieri, *Opere*, dir. M. SANTAGATA, I. *Vita Nova*, *Rime*, *De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori, 2011, p. 1474. In effetti, nel *De vulgari eloquentia* Dante offre «la migliore definizione del rapporto tra poesia e musica» attraverso uno «sguardo retrospettivo da una situazione in cui l'identificazione personale tra poeta e musicista pare definitivamente superata». F. DELLA SETA, *Parole in musica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, I. *Il Medioevo latino*, dir. G. CAVALLO, C. LEONARDI, E. MENESTÒ, 2. *La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1994, p. 559.

⁸ Per quanto riguarda il possibile rapporto tra Dante e Isidoro, Vallone propose un raffronto tra *Etym.* XIV VI 8: «unde gentilium error, et saecularium carmina poetarum, propter soli foecunditatem, easdem esse Paradisum putaverunt» e *Purg.* XXVIII 139-145. Entrambe le citazioni le *auctoritates* canoniche sono convogliate

Boezio, anche Agostino, lo stesso Marziano Capella⁹ e Alano di Lilla,¹⁰ è possibile notare che, tra i caratteri comuni alle varie definizioni musicali vi è un particolare dualismo secondo cui il binomio

«sull'estrosa citazione di un rarissimo *auctor* (Persio, *prol.* 2: “in bicipiti somniasse Parnaso”; *prol.* 14: “cantare credas Pegaseium nectar”)), «trafilate anche attraverso il ricordo di Isidoro». A. VALLONE, *Isidoro di Siviglia e Purg.* XXVIII, 139-44, «Studi Danteschi», XXXV (1958), pp. 259-262. Il problema, arricchito dall'ipotesi di Moore secondo cui molto di Orazio sarebbe giunto a Dante attraverso Isidoro, fu rivista da Brugnoli e da Mengaldo. E. MOORE, *Studies in Dante. Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford, Clarendon Press, 1896, pp. 74, 202, 284, 304-305. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. MENGALDO, I, Padova, Antenore, 1968, XXXVI, 1. Cfr. G. BRUGNOLI, *Isidoro*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970; F. TRISOGLIO, *Introduzione a Isidoro di Siviglia*, Bologna, Morcelliana, 2009; A. A. IANNUCCI, *Casella's Song and the Tuning of the Soul*, «Thought», LXV (1990) 1, p. 30; O. STRUNK, *Source Readings in Music History*, trad. it. L. TREITLER, New York, W. W. Norton, 1950.

⁹ In una situazione critica appare invece lo stato degli studi riguardo al rapporto di Dante con il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano, fondamentale trattato didascalico trascritto in molteplici copie anche durante i secoli XIII e XIV, che tuttavia manca tra le voci dell'*Enciclopedia Dantesca*. F. TATEO, *Una reminiscenza da Boezio nel Paradiso dantesco*, «L'Alighieri», IX (1968) 2, pp. 59-65. Per la tradizione manoscritta due-trecentesca del *De nuptiis*, rinvio a C. LEONARDI, *I codici di Marziano Capella*, «Aevum», XXXIV (1960), pp. 1-99: 40 e a C. E. LUTZ, *Martianus Capella*, in *Catalogus Translationum et Comentariorum. Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries: Annotated Lists and Guides*, ed. by P. O. KRISTELLER and F. E. CRANZ, II, Washington, The Catholic University of America Press, 1960, pp. 367-381: 381.

¹⁰ Per quanto riguarda Boezio, oltre all'indispensabile saggio di Stefano Carrai contenuto in questo volume, si vedano: W. KRANZ, *Dante und Boethius*, «Romanische Forschungen», LXIII (1951), pp. 5-24; A. GUALTIERI, *Lady Philosophy in Boethius and Dante*, «Comparative Literature», XXIII (1971) 2, pp. 141-150; L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La 'Consolatio philosophiae' nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013. Per quanto riguarda Alano di Lilla e soprattutto l'*Anticlaudianus*, dalla storica collazione opera di E. BOSSARD, *Alani de Insulis Anticlaudianus, cum Divina Dantis Alighieri Comoedia collatus*, Angers, Lachèse et Dolbeau, 1885, molti sono gli studi fino ai saggi di Curtius (E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 397-402). Cfr. E. R.

armonia/modulazione può essere inteso sia come fondamento interno alla poesia, dunque come meccanismo ritmico che il poeta doveva necessariamente possedere, sia come contributo esterno grazie al quale poteva essere elaborata un'intonazione musicale tanto armonizzata con il testo da amplificarne le qualità e le possibilità.

Per capire tuttavia l'origine di questo concetto è quanto meno doveroso qualche riferimento alla trattatistica teorica e musicale precedente, soprattutto a partire dal secolo XII, quando il lemma inizia a essere utilizzato in modo sufficientemente ampio addirittura per ridefinire il concetto generale di musica. Le numerose attestazioni di *modulatio* nel repertorio trattatistico musicale che abbraccia i secoli XII, XIII e XIV dimostrano non solo la condivisione scientifica di un vocabolario comune, ma anche l'estrema diffusione, anche in contesti non necessariamente musicali, di concetti riguardanti la *scientia musica*.¹¹

Uno dei tentativi importanti di definire il concetto di "modulazione" è contenuto nel *Tractatus de musica* di Hieronymus de Moravia,¹² dove, con un'operazione sistematica di carattere enciclopedico

CURTIVS, *Dante und Alanus ab Insulis*, in «Romanische Forschungen», LXII (1950), pp. 28-31; A. CIOTTI, *Alano e Dante*, in «Convivium», XXVIII (1960) 3, pp. 257-289. Per una riattualizzazione del confronto tra il viaggio di Alano e il viaggio di Dante si veda C. CHIURCO, *Alano di Lilla. Dalla metafisica alla prassi*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 28-30.

¹¹ Per quanto concerne la musica come *ars* e *scientia* si veda il contributo di M. S. LANNUTTI, «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*», cit., pp. 1-38. Per l'opposizione tra musica pratica e musica speculativa, si veda la *magna distantia inter cantorem et musicum* in GUIDO D'AREZZO, *Regulae rhythmicae*, a cura di A. RUSCONI, in GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, p. 88. Cfr. BEDA VENERABILIS, *Musica quadrata seu mensurata*, da *Patrologia Latina*, éd. par J. P. MIGNÉ, XC, Paris, Garnier, 1844-1904, pp. 921-922.

¹² Benché la tradizione manoscritta del trattato non sia oggi delle più ricche, la fortuna del *Tractatus de musica* è comunque testimoniata dalle fonti teoriche più tarde. L'Anonimo IV, ad esempio, era ben consapevole dei contenuti dell'opera durante la fase di stesura del proprio trattato. Si vedano, a tal proposito: S. PINEGAR, *Textual and Conceptual Relationships among Theoretical Writings on Mensurable Music*

che abbraccia i principali aspetti della musica medievale, si presentano sezioni dedicate alla musica speculativa (l'*ars musica* appartenente alla filosofia), i principi matematici della musica e due parti dedicate alla "*practica musicae*" per il canto liturgico e la polifonia mensurale.¹³ Nella prima parte, dedicata alla *theoria musicae*, l'autore sintetizza la natura della musica («quid sit musica») a partire da alcune delle definizioni più convenzionali:

Item secundum Alphorabium: Musica est quae comprehendit cognitionem specierum harmoniae et illud, ex quo componitur et quibus modis. Secundum vero Ricardum: Musica est plurium dissimilium vocum in unum redactorum concordia. Secundum autem Isidorum tertio libro Etymologiarum: Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Item secundum Hugonem de Sancto Victore: Musica est sonorum divisio et vocum modulata varietas. Secundum vero Guidonem: Musica est bene modulandi scientia. Secundum autem Johannem: Musica est congrua vocum modulatio. Est et alius Johannes dictus de Garlandia, qui musicae definitionem sic venatur dicens: Scientia est cognitio rei sicuti est. Scientia autem dividitur in theoreticam et practicam. Theoretica dicitur speculativa, practica dicitur operativa. Theoretica dividitur in theologiam, id est scientiam divinam, in naturalem, scilicet cognitionem rerum naturalium, et in doctrinalem. Doctrinalis scientia aliquotiens dicitur proprie, aliquotiens communiter.¹⁴

La *scientia*, come da tradizione, «est cognitio rei sicuti est» e la musica, disciplina del quadrivio, è inserita tra le specialità della speculazione filosofica: «musica est scientia de numero relato ad sonos»,

of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries, Columbia University, 1991; M. HUGLO, *La place du 'Tractatus de Musica' dans l'histoire de la théorie musicale du XIII^e siècle. Etude codicologique*, in *Jérôme de Moravie: un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle*, éd. par M. HUGO et M. PÉRÈS, Paris, Créaphis, 1992, pp. 33-42.

¹³ Riguardo al ruolo di Hieronymus de Moravia nei confronti della teoria musicale del Medioevo, in relazione anche alla partizione della *scientia musica*, si veda C. T. LEITMEIR, "*Sine Auctoritate Nulla Disciplina Est Perfecta*": *Medieval Music Theory in Search of Normative Foundations*, in *Between Creativity and Norm-Making*, ed. by S. MÜLLER and C. SCHWEIGER, Leiden, Brill, 2013, pp. 31-60.

¹⁴ HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, cit., 1953, pp. 9-10.

nella cui definizione è evidente il rimando sia alla purissima *scientia*, qui identificata nella ricerca della proporzionalità perfetta, sia alla produzione sonora effettiva secondo norme dell'*harmonia*.

Hieronymus de Moravia cita ben sei teorici che, oltre a Boezio, si occupano della definizione di *musica*:¹⁵ in quattro citazioni è adottato univocamente il termine *modulatio* (Isidoro di Siviglia, Ugo di San Vittore, Guidone e Giovanni da Garlandia) e nelle restanti due appaiono, per indicare il medesimo lemma, due perifrasi differenti: «cognitionem specierum harmoniae» (Al-Fārābī), e «plurimum dissimilium vocum in unum redactorum concordia» (Riccardo di San Vittore).¹⁶ Già da un primo confronto tra le citazioni riportate è possibile isolare un primo significato di musica e di *modulatio*: la *peritia modulationis*, frammista anche di *sonus* e *cantus* (Isidoro) è parafrasata come «modulata varietas» (Ugo di San Vittore), la cui *harmonia* è ottenuta attraverso una «plurimum dissimilium vocum [...] concordia» (Riccardo di San Vittore), «ex qua componitur et quibus modis»

¹⁵ Il ruolo predominante del *De institutione musica* di Boezio è chiaro fin dall'*incipit* del *Tractatus de musica*: «Quoniam, ut dicit Boetius in prohemio super musicam, sicut in visu non sufficit eruditis colores formasque conspicerere, nisi etiam, quae sit horum proprietas, investigaverint, sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se conjunctae sint vocum proportione, discatur». HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus*, cit., 1935, p. 3. Subito di seguito vi sono due riferimenti a Johannes de Garlandia e a Guido d'Arezzo: «Unde Johannes in musica sua dicit: Musicus et cantor non parum a se discrepant [...] Unde etiam Guido in Micrologo suo sic ait: Musicorum et cantorum magna est distantia». *Ibid.*, p. 4.

¹⁶ Le due citazioni, riscontrabili in HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus*, cit., pp. 9-10, sono tratte dal *De ortu scientiarum* di Alfarabio e dal *Liber excerptionum* di Riccardo di San Vittore. C. BAEUMKER, *Über den Ursprung der Wissenschaften (De Ortu Scientiarum)*, Münster, Aschendorffsche, 1916; RICHARD DE SAINT-VICTOR, *Liber exceptionum*, eidit J. CHÂTILLON, Paris, J. Vrin, 1958. Cfr. C. MEYER, *Lectures et lecteurs du "De institutione musica" de Boèce au XIII^e siècle*, in *Boèce ou la chaîne des savoirs. Acts du Colloque International de la Fondation Singer-Polignac*, éd. par A. GALONNIER, Louvain, Peeters, 2003, pp. 665-677: 666-670; T. J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, 1999, p. 612.

(Al-Fārābī). I significati di *modulatio* dipendono, per questa via, sia dalla più generica connotazione del vocabolo *harmonia*,¹⁷ ossia dalla capacità di armonizzazione degli opposti, sia dai riferimenti teorici e tecnici comuni non solo alla *scientia*, ma anche all'*ars musica*.¹⁸

Un ulteriore chiarimento è contenuto in una delle più originali definizioni che la trattatistica musicale tramanda, dove sono proposte più derivazioni etimologiche di *musica*. Si tratta del *De musica* di Giovanni d'Afflighem (conosciuto anche come John Cotton), teorico del secolo XII di probabile origine inglese:¹⁹

Alii musicam quasi modusicam a modulatione, alii quasi moysicam ab aqua, quae moys dicitur, appellatam opinantur. Alii musicam quasi mundicam a mundi id est coeli cantu dictam putant. Si quis autem de musicae appellatione melius sentit, ei nos nequaquam invidemus, quia ut ait Paulus singulis dividit prout vult Spiritus Sanctus.²⁰

Oltre alla tradizionale *derivatio* di *musica* da *moys*, che sarà accolta anche da Ugucione da Pisa nel *Liber derivationum*, è qui citata una

¹⁷ Rimando nuovamente a E. PAGANUZZI, «*Modulatio*» e «*oda*», cit., pp. 83-84.

¹⁸ Riguardo alla capacità della musica di armonizzare gli opposti, si veda C. PANTI, *Armonia nel mondo musicale del Medioevo*, in *Storia dei concetti musicali. Armonia, Tempo, I*, a cura di G. BORIO e C. GENTILI, Bologna, Carocci, 2007, pp. 57-84. Cfr. E. S. MAINOLDI, *Ars Musica. La concezione della musica nel Medioevo*, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 53-65, 97-168.

¹⁹ L. ELLINWOOD, *John Cotton or John of Affligem?: The Evidence of a Manuscript in the Library of Congress*, «Notes», VIII (1951) 4, pp. 650-9. Tra i contributi recenti, si vedano: C. V. PALISCA, *An Introduction to the Musica of Johannes dictus Cotto vel Affligemensis*, in *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, ed. by B. GILLINGHAM and P. MERKLEY, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1990, pp. 144-62; C. ATKINSON, *Johannes Affligemensis as a Historian of Mode*, in «*Laborare fratres in unum*». *Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, Hildesheim-Zürich, Weidmann, 1995, pp. 1-10. Si veda anche la rispettiva voce a cura di C. V. PALISCA, *Johannes Cotto [Johannes Affligemensis]*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. SADIE, New York, Macmillan, 1992.

²⁰ JOHANNES AFFLIGHEMENSIS, *De musica cum tonario*, edidit J. SMITS VAN WAESBERGHE, in *Corpus scriptorum de musica*, I, Roma, American Institute of Musicology, 1950, p. 55.

seconda etimologia fondata sui vocaboli *modus* e *modulatio*:²¹ «alii musicam quasi modusicam a modulatione», dove ricorrono *modulatio* e *modus*, due lemmi chiave che sintetizzano le qualità pratiche dell'*ars bene moveri* di memoria agostiniana:²²

M. Musica est scientia bene modulandi. An tibi non videtur? D. Videretur fortasse, si mihi liqueret quid sit ipsa modulatio. M. Numquidnam hoc verbum quod modulari dicitur, aut nunquam audisti, aut uspiam nisi in eo quod ad cantandum saltandumve pertineret? D. Ita est quidem: sed quia video modulari a modo esse dictum, cum in omnibus bene factis modus servandus sit, et multa etiam in canendo ac saltando quamvis delectent, vilissima sint; volo plenissime accipere quid prorsus sit ipsa modulatio, quo uno pene verbo tantae disciplinae definitio continetur. Non enim tale aliquid hic discendum est, quale quilibet cantores histrionesque noverunt. M. Illud superius, quod in omnibus etiam praeter musicam factis modus servandus est, et tamen in musica modulatio dicitur, non te moveat; nisi forte ignoras dictionem oratoris proprie nominari.²³

²¹ «Item a hec musica –ce, quedam ars de septem liberalibus, dicta a moys quia olim primo fuit inventa in ydraulis, idest in aquaticis instrumentis et in malleis fabrilibus, a Pitagora, unde et olim in aquaticis exercebatur instrumentis; vel ideo dicitur musica a moys quia tractat de vocibus, de proportionibus vocum, et sine humoris beneficio nulla cantilene vel vocis subsistit delectatio». UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, II, a cura di E. CECCHINI, Firenze, SISMEL–Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 784–785. Cfr. W. HIRSCHMANN, *Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext. Die "Comendacio omnium scientiarum et specialiter Musice" im Heilsbronner Musiktraktat*, in *Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von "musica" und "philosophia" im Mittelalter*, hrsg. von F. HENTSCHEL, Leiden, Brill, 1998, pp. 229–268: 262–263.

²² Per quanto riguarda la possibile etimologia *modus-modulatio* si vedano C. VON BLUMRÖDER, *Modulatio/Modulation*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von H. H. EGGBRECHT und A. RIETHMÜLLER, IV, Stuttgart, Franz Steiner, 1983, pp. 143–162 e *Modulatio*, in *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, hrsg. von M. BERNHARD, München, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006. Già dai secoli XI e XII è da segnalare la sovrapposizione dei significanti *modus-tonus*, spesso considerati sinonimici. H. P. GYSIN, *Studien zum Vokabular der Musiktheorie*, Amsterdam, F. Knuf, 1959, p. 54.

²³ AGOSTINO, *De musica*, a cura di U. PIZZANI e G. MILANESE, Palermo, Augustinus, 1990, I II 2.

In particolare, prosegue Agostino, l'arte della modulazione è in realtà l'*ars movendi* tipica della musica; riguarda cioè il flusso degli intervalli e dei tempi e si riferisce primariamente alla "dimensione spaziale" della musica con le relative «intervallorum dimensiones» congiunte alla struttura dei tempi e alla loro configurazione.²⁴

Nella distinzione tra *modulari* e *bene modulari* risiede un ulteriore chiarimento: la *modulatio* è etimologicamente legata al concetto veicolato dal lemma *modus* («modulationem a modo esse nominatam»)²⁵ e necessita del movimento che, per essere armonico, deve rispettare le norme del *bene movere*. Quest'ultima caratteristica è comune anche al *bene modulari* che a sua volta, quasi in un'argomentazione circolare, dipende dalle norme del *modus*: «non enim possumus dicere bene moveri aliquid, si modum non servat».²⁶ *Modulatio* è quindi un vocabolo di primaria importanza nella definizione del fenomeno

²⁴ «M. Musica est scientia bene movendi. Sed quia bene moveri iam dici potest, quidquid numerose servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur (iam enim delectat et ob hoc modulatio non incongrue jam vocatur); fieri autem potest, ut ista numerositas atque dimensio delectet, quando non opus est; [...] Unde aliud est modulari, aliud bene modulari. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum; bona vero modulatio ad hanc liberalem disciplinam, id est ad musicam, pertinere arbitranda est». AGOSTINO, *De musica*, cit., I 1 2.

²⁵ AGOSTINO, *De musica*, cit., I II 3.

²⁶ «Itaque discutiamus primum quid sit modulari, deinde quid sit bene modulari: non enim frustra est definitioni additum. Postremo etiam quod ibi scientia posita est, non est contemnendum: nam his tribus, nisi fallor, definitio illa perfecta est. D. Ita fiat. M. Igitur quoniam fatemur modulationem a modo esse nominatam; numquidnam tibi videtur metuendum ne aut excedatur modus, aut non impleatur nisi in rebus quae motu aliquo fiunt? aut si nihil moveatur, possumus formidare ne praeter modum aliquid fiat? D. Nullo pacto. M. Ergo modulatio non incongrue dicitur movendi quaedam peritia, vel certe qua fit ut bene aliquid moveatur. Non enim possumus dicere bene moveri aliquid, si modum non servat». AGOSTINO, *De musica*, cit., I 2, p. 1083. Cfr. M. CRISTIANI, *La notion de mesure dans le 'De musica' d'Augustin*, «Micrologus», XIX (2011), pp. 21-36: 27.

musicale e, come vedremo, oltre al più generico concetto di “armonia delle parti” contempla anche la disposizione verticale dei suoni. Di pari passo ritroviamo significati simili anche nella *Musica Disciplina* di Aureliano di Réôme²⁷ e nell’adespoto *Commentum in musicam Boethii*, dove l’eco della definizione agostiniana («musica est scientia bene modulandi») è arricchita da un’efficace sintesi riguardo alla posizione della musica nel sapere delle arti liberali, il cui primato è dovuto alla capacità di armonizzare gli elementi umani e mondani («de complexione celestium corporum et coniunctione elementorum et unione anime et corporis continet armoniam»).²⁸

In entrambi i trattati, il concetto musicale più prossimo a *modulatio* è quello di «consonantia»,²⁹ un vocabolo già adottato da Boezio e di nuovo ripreso anche da Hieronymus de Moravia nel *Tractatus*, dove si legge: «Consonantia, inquit, quae omnem musicae modulationem (vel delectationem) regit, praeter sonum fieri non potest»,³⁰

²⁷ «Scientia recte modulandi sono cantuque congrua». AURELIANUS REOMENSIS, *Musica disciplina*, edidit M. GERBERT, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, I, Hildesheim, Olms, 1963, p. 32.

²⁸ «Inter septem, inquit, artes liberales musica primatum optinet, utpote illa, que de complexione celestium corporum et coniunctione elementorum et unione anime et corporis continet armoniam». M. HOCHADEL, *Commentum Oxoniense in musicam Boethii: Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, München, C. H. Beck, 2002, p. 10.

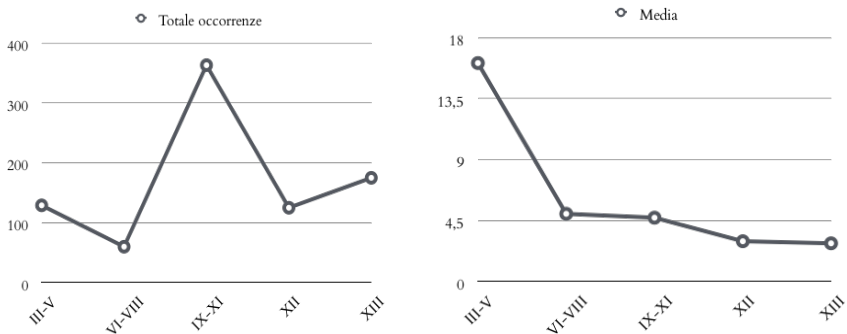
²⁹ A tal proposito, rimando anche al *De nuptiis Philologiae et Mercurii: modulatio* è «movimento melodico, cioè successione di tempo forte e di tempo debole. Nella teoria ritmica delle *nuptiae* si possono individuare ancora due valori di *modulatio*: 1. “ritmo dei suoni” e quindi “canto”, “melodia”, realizzati secondo le misure ritmiche (*a licentia modulationis*, cioè da un movimento melodico privo di misure; IX 968 *ad iudicium modulationis e numerus [...] velut quidam artifex aut species modulationis apponitur*); 2. “misura ritmica” (IX 971: il ritmo del tempo composto, rispetto al tempo primo, *quaternaria temporum modulatione concluditur*). MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii liber IX*, a cura di L. CRISTANTE, Padova, Antenore, 1987, p. 338.

³⁰ HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus*, cit., p. 73.

con il riferimento dalla *delectatio* che la musica produce proprio grazie alla capacità di “modulare” gli affetti.³¹

Se si osserva l’evoluzione delle occorrenze del lemma nella trattatistica musicale del Medioevo si noter  che, dopo la prima fase di tradizione (con Agostino e Macrobio *in primis*) in cui indicava una manifestazione musicale che ampiamente coinvolgeva anche i fondamenti teorici e filosofici della *scientia musica*, prende origine un processo di revisione semantica (che culminer  proprio tra i secoli XII e XIII) in cui l’uso porta a una specializzazione del vocabolo, ora adottato per indicare soprattutto la concretezza del suono eseguito.

Se, almeno fino al secolo XII la tradizione lessicale dimostra un’attenzione abbastanza continuativa nei confronti del lemma (almeno in uno dei due casi, considerando il numero di frequenze lessicali assolute o il numero di frequenze lessicali relative), il numero



³¹ Riguardo alla capacit  della pi  perfetta armonia (*consonantia e temperamento*) di influenzare anche gli umori rimando nuovamente a L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World «Stimmung»*, trad. it. *L’armonia del mondo. Storia di un’idea*, a cura di V. Poggi, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 70-87. Come vedremo, la distanza del modello medievale da quello moderno fu causata dalla «distruzione del campo omogeneo», secondo Spitzer: «La storia di come cess  di esistere tale campo unitario (armonia del mondo – temperamento equilibrio) non   che la storia della civilt  moderna, della webneriana “Entzauberung der Welt” o decristianizzazione [...] si vedr  che la distruzione del “campo” omogeneo inizi  nel corso del Seicento e si compi  nel Settecento; proprio questo periodo, e non il Rinascimento, rappresenta la grande cesura della storia occidentale». *Ibid.*, p. 83.

medio di occorrenze di *modulatio* per trattato in ciascun segmento temporale considerato, rispettivamente dal secolo III al secolo XIII, dimostra una decisa inflessione accompagnata da una specializzazione semantica: analizzando le frequenze lessicali nei trattati musicali mediolatini, dal secolo XII il lemma acquisisce il significato di “melodia” distinta dall’eufonia del testo o, più in genere, dalle implicazioni filosofiche della speculazione musicale.³²

È questo il caso, tra i molti testi, della *Summa musicae* di Perseus e Petrus, un manuale di musica pratica del Duecento nel quale, oltre alla definizione della musica come «ars modulandi sonos», *modulatio* nelle varie declinazioni è citata ventuno volte e, durante l’interessante illustrazione dei toni, richiama un genere ben preciso nel già ampio ventaglio formale:

Supra tactum fuit in parte quid sit, quia ut habitum est tonus maior est regularis modulatio cantus plurimarum notularum que maxime attenditur penes finem. “Modulatio” ponitur ut genus, “regularis” additur ad differentiam cantus qui diatonicum vel supra vel infra excedit.³³

Il medesimo valore è riscontrabile anche nel poco più tardo *Speculum musicae* di Jacobus Leodiensis, opera speculativa per i primi cinque libri, dove si ritrova proprio il concetto di «harmonica modulatio

³² I dati sono tratti dal *Thesaurus Musicarum Latinarum* curato dal *Center for the History of Music Theory and Literature*, Indiana University, consultabile dal sito internet www.chmtl.indiana.edu. L’indagine statistica che ha portato alla redazione dei due grafici è stata compiuta sistematizzando i dati raccolti in diverse tabelle statistiche riferite sia alle frequenze assolute, sia alle frequenze relative del lemma. Per “frequenze assolute” si intende la quantità totale delle occorrenze in un determinato arco temporale (qui, per convenzione, suddiviso in secoli); per “frequenze relative” si intende la quantità media di occorrenze per ciascun trattato, tenendo in considerazione anche l’estensione di ogni scritto. Sono stati analizzati in tutto 201 trattati, così suddivisi nell’arco di tempo studiato: 8 tra secolo III e V, 12 tra VI e VIII, 77 tra IX e XI, 42 nel secolo XII e 62 nel XIII.

³³ C. PAGE, *The Summa Musicae: A thirteenth-Century Manual for Singer*, Cambridge University Press, 1991, p. 173.

quam Boethius dat intelligere per sonorum concordiam», con la connotazione squisitamente musicale ben condivisa dalla trattatistica coeva.³⁴ Nelle *poetrie* latine, di contro, il vocabolo (comunque raramente attestato) acquisisce quasi sempre un significato neutro di “inflexione vocale” non necessariamente riferita all’esecuzione musicale. Così, ad esempio, nel *De arte metrica* di Beda il Venerabile:

Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quae est verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum. Et quidem rhythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmum esse non potest: quod liquidius ita definitur. Metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio.³⁵

La principale differenza tra ritmo e metro risiede, secondo il *De arte metrica*, proprio nella particolare configurazione della *modulatio*, ora intesa come inflessione generica della voce, «sine ratione» nel *rhythmus*. Insomma, come segnala anche Marco Praloran, «il metro è un insieme di regole-vincoli» preliminari e astratti, mentre il ritmo è un sistema flessibile che comprende «il discorso nella sua enunciazione»,³⁶ così come avveniva nella trattatistica ciceroniana.³⁷ Il *De*

³⁴ JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae*, edidit R. BRAGARD, in *Corpus scriptorum de musica*, III, Roma, American Institute of Musicology, 1961, p. 10.

³⁵ BEDA VENERABILIS, *De Arte Metrica*, in *Patrologia Latina*, edidit J. P. MIGNE, XXIII, Paris, 1864, coll. 174-175.

³⁶ M. PRALORAN, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 4-5. Cfr. É. BENVENISTE, *La notion de “rythme” dans son expression linguistique*, in ID., *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335; V. CICERO, *Istante durata ritmo. Il tempo nell’epistemologia surrazionalista di Bachelard*, Milano, Vita e pensiero, 2007, pp. 99-100.

³⁷ Così CICERONE, *De oratore*, III 195: «Itaque non solum verbis arte positus moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus. Quotus enim quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in eis si paulum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant». Riguardo al rapporto *numerus-modulatio*: «Namque ego illud adsentior

arte metrica è quindi uno degli esempi che dimostrano l'evoluzione semantica del lemma almeno fino alla nuova diffusione, tra i secoli XII e XIII, del *De institutione musica* di Boezio, quando anche *modulatio* entra nel vocabolario tecnico esecutivo perdendo la connotazione più genericamente proporzionale che il *De institutione arithmetica* aveva contribuito a diffondere.³⁸

In *DVE* II VIII 4, pur trattando una materia per lo più poetica, *modulatio* è sinonimo di *nota*, *melos* e *thonus*, cioè indica in modo inequivocabile la melodia o, in ogni caso, la componente musicale da ricondurre alla *passio*, ossia all'esecuzione finale del testo in versi. Solo nel *De die natali* di Censorino (che nel Medioevo rimane praticamente sconosciuto)³⁹ e poi, in modo più completo, nel *De musica*

Theophrasto, qui putat orationem, quae quidem sit polita atque facta quodam modo, non astricte, sed remissius numerosam esse oportere [...] et, si numerosum est in omnibus sonis atque vocibus, quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis aequalibus, recte genus hoc numerorum, dum modo ne continui sint, in orationis laude ponitur. Nam si rudis et impolita putanda est illa sine intervallis loquacitas perennis et profluens, quid est aliud causae cur repudietur, nisi quod hominum auribus vocem natura modulatur ipsa? Quod fieri, nisi inest numerus in voce, non potest» (*De oratore*, III, 184-185). Cfr. M. HARVEY LIDDELL, *Vocis Flexus, Modulatio, and Plasma in Latin Phonology*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LIX (1928), p. 8.

³⁸ «Sed etiam ea ipsa musica modulatio numerorum nominibus adnotatur [...] diatasseron enim et diapente et diapason ab antecedentis numeri nominibus noncupantur». S. BOETHIUS, *De institutione arithmetica libri duo*, edidit G. FRIEDLEIN, Leipzig, Teubneri, 1867, p. 9.

³⁹ Così nel *De die natali*: «igitur musica est scientia bene modulandi». CENSORINUS, *De die natali liber ad Q. Caerellium; accedit anonymi cuiusdam epitoma disciplinarum (Fragmentum Censorini)*, edidit N. SALLMANN, Leipzig, Teubneri, 1983. Com'è noto, l'opera di Censorino rimase per lo più ignorata nel Medioevo almeno fino a Petrarca. G. BILLANOVICH, *Il Petrarca e i retori latini minori*, «Italia Medioevale e Umanistica», V (1962), pp. 108-112; R. M. THOMSON, *The reception of Censorinus 'Die natali' in Pre-Renaissance*, «Antichthon», XIV (1980), pp. 177-184; M. PETOLETTI, *Il «Chronicon» di Benzo d'Alessandria e i classici latini all'inizio del XIV secolo. Edizione critica del libro XXIV «De moribus et vita philosophorum»*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 69-70. Per verificare l'originalità dell'operazione lessicale

di Agostino ritroviamo un simile concetto, dove non è solo chiara l'associazione tra i concetti musicali e il vocabolario tecnico scientifico, ma è evidente anche la portata interdisciplinare di tutto il discorso musicale speculativo avviato con una delle più limpide definizioni dell'*ars* e della *scientia musica*.

I riferimenti al *De die natali* o al *De musica*, diretti o indiretti che siano (ipoteticamente per mezzo della tradizione esegetica successiva), sono effettivamente tra i pochi che permettono di definire con chiarezza il significato squisitamente musicale del lemma dantesco *modulatio* contestualizzato nella più ampia disamina della canzone. Tuttavia, anche solo il rinvio effettivo ad Agostino e all'originale significato di *modulatio* doveva apparire, in realtà, tutt'altro che agevole: se, in effetti, si osserva l'evoluzione del lessico musicale medievale è possibile verificare come l'intera definizione agostiniana di musica «scientia bene modulandi», ben attestata nella maggior parte dei trattati entro il secolo IX, sia citata solo sporadicamente nei testi successivi, dove, d'altro canto, aumentano esponenzialmente i rimandi teorici e tassonomici a Boezio.⁴⁰

Così ad esempio, quando ritroviamo *modulatio* nelle sue differenti declinazioni, nella maggior parte dei casi si rinvia alla tripartizione della musica boeziana evitando il riferimento diretto ad Agostino, attribuendo talvolta l'intera definizione di musica come «scientia bene modulandi» a Guido d'Arezzo;⁴¹ così scrivono Giovanni da

di Agostino è sufficiente verificare le occorrenze di *modulatio* nel già citato *Thesaurus musicarum latinarum*. Si veda, inoltre, C. VON BLUMRÖDER, *Modulatio/Modulation*, cit., pp. 143-162.

⁴⁰ Per quanto riguarda la tradizione di Agostino, spesso ignorato fino al secolo XI, si veda lo studio di C. FROVA, *La musica nell'insegnamento delle arti liberali: I trattati di Sant'Agostino e di Boezio*, «Benedictina», XXXII (1985), pp. 377-388.

⁴¹ AUGUSTINUS, *De musica* cit., I II 2. Rispetto al *De institutione musica* di Boezio, nel *De musica* di Agostino, benché il *numerus* resti comunque la componente indispensabile per il ritmo e il metro, esso rimane vincolato dalla dimensione del *tempus*. «La diversa impostazione data alle due opere, il *De musica* e il *De institutione musica*, [...] colloca il numero in due spazi diversi: nell'opera agostiniana il diretto rapporto con

Garlandia «Musica, secundum Guidonem, diffinitur sic: Musica est scientia veraciter canendi et recte modulandi»⁴² e Hieronymus de Moravia «Secundum vero Guidonem: Musica est bene modulandi scientia».⁴³ Nei casi più fortunati, di Agostino è ripresa la definizione generale di musica trascurando però il concetto di *modulatio* che ne sta alla base.

Se, dunque, la *musica humana* e la *musica mundana* erano spesso ricondotte semanticamente al più generico lemma *harmonia* e al concetto di armonia delle parti,⁴⁴ *modulatio*, pur riscontrando una

il metro [...] fa sì che il numero venga pensato in modo discreto. [...] Nell'opera di Boezio la teoria del numero viene a trovarsi in un terreno più complesso». P. PROIETTI, *Numero e musica nel Medioevo: da Agostino alla complessità del Quattrocento*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di M. LETTERIO, Ravenna, Longo, 1999, pp. 71-75. Cfr. W. SEIDEL, *Rithimus / Numerus*, in *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Stuttgart, Franz Steiner, 1972.

⁴² GUIDUS ARETINUS, *Introductio musice*, in *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, edidit E. DE COUSSEMAKER, I, Paris, Durand, 1864; ed. anastatica Hildesheim, Olms, 1963, pp. 157-175: 157.

⁴³ HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de Musica*, cit., pp. 9-10. In realtà l'unico passo guidoniano in cui ritroviamo una citazione anche solo simile è *Micrologus* XIV: «Item et David Saul daemonium cithara mitigabat et daemonicam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebatur. Quae tamen vis solum divinae sapientiae ad plenum patet, nos vero quae in aenigmate ab inde percepimus. Sed quia de artis virtute vix pauca libavimus, quibus ad bene modulandum rebus opus sit videamus». GUIDUS ARETINUS, *Micrologus*, edidit J. SMITS VAN WAESBERGHE, in *Corpus scriptorum de musica*, IV, Rome, American Institute of Musicology, 1955, pp. 79-234: 161.

⁴⁴ L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, trad. it. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 8-37. Il significato di musica come "armonia" costitutiva del microcosmo umano e del macrocosmo universale ebbe la massima diffusione con la scuola di Chartres. B. MUNXELHAUS, *Pythagoras Musicus*, Bonn, für systematische Musikwissenschaft, 1976; J. JAMES, *The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe*, New York, Grove, 1993; H. SCHAUVERNOCH, *Die Harmonie der Sphaeren*, Freiburg, Alber, 1981. Il rapporto tra armonia delle sfere e musica resta inoltre alla base dell'intero quadri-
vio: «parlare di musica e cosmologia, infatti, non può non implicare indirettamente

non indifferente fortuna nei secoli precedenti, è associata alla sola *musica practica* per indicare la linea melodica e il suo movimento “verticale” tra gli intervalli.⁴⁵ Di questa evoluzione terminologica è offerta una testimonianza fin dal *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, l’unico trattato, ad eccezione della più tarda *Musica disciplina* di Aurelio di Réôme e della *Musica* di Remigio di Auxerre, a contenere circa una quarantina di occorrenze del termine *modulatio*.⁴⁶

Quae quidem harmonica habet partes disputationis septem: primam de sonis, secundam de spatiis, tertiam de systematis, quartam de genere, quintam de tonis, sextam de commutationibus, septimam de modulatione, quam melopeiam vocamus.⁴⁷

Remigio, ad esempio, glossa questa sezione (*De nuptiis* IX 938) in modo alquanto particolare, offrendo cioè alcuni indizi per l’interpretazione del concetto di *melopeia* (*id est modulatio*), ricondotta da

l’intero Quadrivio». G. STABILE, *Musica e cosmologia: l’armonia delle sfere*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di M. LETTERIO, Ravenna, Longo, 1999, p. II. A tal proposito, si vedano anche: F. A. GALLO, *Astronomy and Music in the Middle Ages: The ‘Liber Introductorius’ by Michael Scot*, «Musica Disciplina», XXVII (1973), pp. 5-9; G. EVANS, *The Influence of Quadrivium Studies in Eleventh- and Twelfth-Century Schools*, «Journal of Medieval History», I (1975), pp. 151-164; P. KIBRE, *The Quadrivium in the Thirteenth-Century University*, in *Arts libéraux et philosophie médiévale*, Montréal, Institut d’Études Médiévales, 1969, pp. 175-191.

⁴⁵ Cfr. A. BREIVIK, *A Twentieth-Century ‘musica instrumentalis’*, in *Signs of Change: Transformations of Christian Traditions and Their Representation in the Arts, 1000-2000*, ed. by N. H. PETERSEN, C. CLÜVER and N. BELL, Amsterdam, Rodopi, pp. 217-234.

⁴⁶ Nel *De nuptiis* sono evidenti le occorrenze di *modulatio*, tutte riferite alla pratica musicale di “armonizzazione sonora”. Già dall’avvio del libro IX si legge: «nec melicum reticens modulatur tibia carmen, / nec dulcis temptat psallere Melpomene». MARZIANO CAPELLA, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di I. RAMELLI, Milano, Bompiani, 2001, IX, 888, p. 634. Il testo è tratto dall’edizione critica di J. WILLIS, *Martiani Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Leipzig, Teubner, 1983, p. 337.

⁴⁷ MARZIANO CAPELLA, *Le nozze*, cit., IX 938, p. 674. Cfr. J. WILLIS, *Martiani Capellae*, cit., p. 372.

Marziano alla «soni multiplicis expressio», «quia non fit cum una voce sed ex multis et diversis, gravibus videlicet et acutis». ⁴⁸ Dunque, se *melos* è la produzione di un suono acuto o grave («actus acuti aut gravioris soni»), *modulatio* è la manifestazione di un suono che costituisce la meleopea («est habitus modulationis effectae») e che è alla base della linea melodica medesima: ⁴⁹ essa è quindi costituita anzitutto dal movimento ascendente o discendente dei suoni, pur non escludendo la ritmica complessiva necessaria all'intonazione.

D'altro canto, tra i trattati in cui è citata più o meno parzialmente la definizione agostiniana di musica (basti rinviare alle *Institutiones musicae* di Cassiodoro, agli adespoti *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* e *Liber argumentorum*, al *Breviarium de musica* di Frutolfus, al *De musica mensurata* dell'Anonimo di St. Emmeram, fino al libro diciassettesimo dello *Speculum doctrinale* di Vincenzo di Beauvais), ⁵⁰ praticamente nulli sono i riferimenti a quella *modulatio* «que posse ad solam musicam pertinere», spesso riletta in chiave filosofica come «commistione tra gli opposti», ⁵¹ così come testimonia *in primis* la tradizione trattatistica avviata da Macrobio, nel *Commentarium in Somnium Scipionis*: ⁵²

Superiore commentario, Eustachi luce mihi dilectior fili usque ad stelliferae sphaerae cursum et subiectarum septem sermo processerat. Nunc iam de musica

⁴⁸ C. E. LUTZ, *Remigii Autissidorensis Commentum in Martianum Capellam*, Leiden, Brill, 1962, p. 350.

⁴⁹ MARZIANO CAPELLA, *Le nozze*, cit., IX 965, p. 690.

⁵⁰ I riferimenti sono tratti dal già citato *Thesaurus Musicarum Latinarum* curato dal Center for the History of Music Theory and Literature, Indiana University, consultabile dal sito internet www.chmtl.indiana.edu.

⁵¹ Rinvio qui ad A. A. IANNUCCI, *Casella's Song and the Tuning of the Soul*, «Thought», LXV (1990) 1, pp. 27-46: 30. Cfr. A. PICCHI, *La musicalità dantesca nel quadro delle metodologie filosofiche medioevali*, «Annali dell'Istituto di studi danteschi», I (1967), pp. 155-194: 164-165 e J. A. PERAINO, *Re-placing medieval music*, «Journal of American Musicology Society», LIV (2001), pp. 209-264.

⁵² MACROBIUS, *Commento al Somnium Scipionis*, a cura di M. Regali, Pisa, Giardini, 1983, II 1, 1.

earum modulatione disputetur. Quid hic, inquam, quis est qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus?

Il passo è ripreso anche da Boezio nella trattazione della prima divisione della musica, la *musica mundana*, dominata dalla sonorità sovrappiù prodotta dalla «velox caeli machina» impercettibile all'orecchio umano. La fortunata questione, che torna nel *silentium* del cielo settimo del *Paradiso* dantesco a causa de «l'udir mortale» di Dante,⁵³ è ben approfondita da Boezio nel già citato passo riguardo alla *musica humana* «quae inter se partes animae coniungat»⁵⁴ e nel *De institutione arithmetica* nel passo dedicato proprio alla «modulatio numerorum».⁵⁵

⁵³ Dante, giunto nel settimo cielo, chiede a uno spirito la ragione per cui «si tace in questa rota / la dolce sinfonia di paradiso / che giù per l'altre suona sì divota» (*Par.* XXI, 58-60). La risposta dello spirito «Tu hai l'udir mortale sì come il viso / rispuose a me; 'onde qui non si canta / per quel che Beatrice non ha riso'» contempla la scelta di Beatrice ad inizio canto (*Par.* XXI 61-63 e 1-6). Cfr. G. GORNI, *Dante. Storia di un visionario*, Bari, Laterza, 2008, p. 122 e C. VILLA, *Minerva e il riso di Beatrice*, in *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 201-214: 209; C. PANTI, *Il suono che tace: silenzio e pausa in Sant'Agostino e nella teoria musicale medievale*, «Micrologus», XVIII (2010), pp. 3-28.

⁵⁴ «Humanam uero musicam. quisquis in seipsum descendit intelligit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis uiuacitatem corpori misceat. nisi quaedam coaptatio. et ueluti grauium et acutarum uocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est autem aliud. quod ipsius inter se partes animae coniungat. quae ut Aristoteli placet ex rationabili irrationabilique coniuncta est? Quid uero quod corporis elementa permisceat. aut partes sibimet rata coaptatione contineat?». BOETHIUS, *De institutione musica*, cit., p. 1172. Iannucci concepisce uno «stretto legame tra lo stato delle anime (*musica humana*) e il loro canto (*musica instrumentalis*)» a partire dalla prima manifestazione musicale della *Commedia* in *Purg.* II. A. A. IANNUCCI, *Musica e ordine nella "Divina Commedia" ("Purgatorio" II)*, in *Studi americani su Dante*, a cura di G. ALESSIO e R. HOLLANDER, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 87-III: 109-110.

⁵⁵ «Musica uero quam prior sit numerorum vis, hinc maxime probari potest, quod non modo illa natura priora sunt, quae per se constant, quam illa, quae ad aliquid referuntur. Sed etiam ea ipsa musica modulatio numerorum nominibus adnotatur, et idem in hac evenire potest, quod in geometria praedictum est». BOETHIUS, *De institutione arithmetica*, éd. par J. Y. GUILLAUMIN, Paris, Belles Lettres, 1995, I 11.

L'orientamento all'interno della tradizione lessicale musicale e poetica medievale, in cui spesso un medesimo lemma è riletto in modo del tutto dissimile, non doveva essere cosa semplice se non per un lettore particolarmente attento e aggiornato. Se, infatti, la *modulatio* deve *servare modum* e rispettare le leggi armonico-proporzionali,⁵⁶ il significato di *modus* (altro vocabolo trådito in piú varianti e non senza ambiguità) concorre nuovamente alla definizione della sfera semantica del lemma *modulatio*.

Quasi la totalità dei trattati musicali fino ad oggi raccolti datati dal III al XIII secolo contengono innumerevoli occorrenze di *modus*, spesso nella forma diminutiva *modulus* già dal *De die natali* di Censorino se impiegata (soprattutto nei primi secoli dopo Cristo) per indicare concetti matematici o lo svolgersi del tempo. Ben sette occorrenze di *modulus* con le relative varianti declinate sono infatti riferite agli usi musicali liturgici e un'occorrenza di *modulor*, di nuovo relata con il canto: «cantica modulentur, vel modulus concinent». ⁵⁷ Nei secoli successivi, a partire dagli adespoti *De modorum*

⁵⁶ AUGUSTINUS, *De musica*, cit., I 2, p. 1083.

⁵⁷ «Quapropter aevum neque annorum nec saeculorum numero nec denique ullo finiti temporis modulo metiri conabor: haec enim ad aetatem infinitam non sunt brumalis unius instar horae». CENSORINUS, *De die natali*, cit., p. 30. Già Agostino aveva impiegato il termine in modo simile a riguardo della distinzione tra *motus rationabiles* e *irrationabiles*: «Duo igitur motus qui ad sese, ut dictum est, habent aliquam numerosam dimensionem, iis qui eam non habent antepoenendi sunt. D. Et hoc manifestum est atque consequens: illos enim certus quidam modus, atque mensura quae in numeris est, sibimet copulat; qua qui carent, non utique sibi aliqua ratione junguntur». AUGUSTINUS, *De musica*, cit., I 9, p. 1092. Sono escluse solo le rare eccezioni contenute nel brevissimo *Gerontikon* di Abbot Pambo, abate di Nitria: «Dum enim Alexandriam abii, vidi ordinationes Ecclesiae, quomodo psallunt, magnaue tristitia fui affectus, eoquod et nos canonas et modulus non psallimus» e, piú avanti: «Quae enim compunctio, quales lacrymae ex modulis proveniunt? Nam qualis compunctio sit monacho, dum in ecclesia, aut cella consistens vocem suam boum instar extollit? Si enim in conspectu Dei adstamus, cum magna compunctione, non vero in elevatione vocis nos adsistere oportet. Neque enim monachi in hanc eremum secesserunt, ut Deo adsistentes vocem

formulis et tonariis e *Dialogus de organo et tractatulus de cantu* fino al *De modorum formulis et cantuum qualitatibus* di Guido d'Arezzo e poi fino al primo Trecento, *modus* e *modulus* avevano un significato spiccatamente musicale,⁵⁸ anche se la tradizione delle etimologie alle quali Dante attinge (tra cui Uguccione da Pisa con le *Derivationes*) riporta significati molto più generici.

Hic MODUS -di, terminus, finis, mensura vel maneries vel condicio vel temperamentum. Unde hic modulus -li dimnutivum, unde hic modulus, tropus, cantus qui precinitur in principio misse, vel matutini vel vesperorum; et hinc modulor -aris, cantare dulciter, melodias facere.⁵⁹

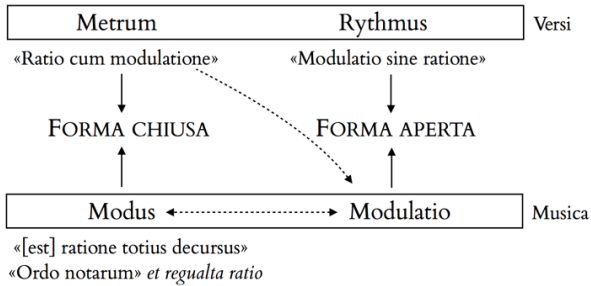
Come non dimentica di puntualizzare Uguccione, il diminutivo *modulus* è stato introdotto soprattutto per distinguere i molteplici significati attribuiti a *modus*, connotandone il significato musicale con un significante differente dal quale deriva anche il vocabolo *modulatio*. A tal proposito la «movendi peritia» di agostiniana memoria ricorda proprio l'andamento intervallare del canto, etimologicamente comprovato anche dalla valenza di *modus*, «flexum verbum est», inteso come inflessione della voce necessaria alla costituzione della melodia.

extollant, aut cantica modulentur, vel modulos concinnent, manusque agitent, et pedes discurrendo moveant, sed magno cum timore ac tremore, lacrymisque et suspiriis, cum reverentia atque bene compuncta et moderata humili voce preces Deo nos offerre oportet». ABBOT PAMBO, *Gerontikon*, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, I, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784 (rist. Hildesheim, Olms, 1963), p. 1-4.

⁵⁸ Per schematizzare la plurivalenza di *modus*, si potrebbero ricordare tre dei principali significati ad esso associati: nell'accezione più generica, *modus* poteva indicare semplicemente la misura e la norma tipica di una determinata attività o azione; nell'accezione scientifica, il termine indicava o una particolare realizzazione ritmica (ad esempio, i modi ritmici della scuola di Notre Dame) oppure la modalità intesa come realizzazione di un sistema in sequenza di toni e semitoni.

⁵⁹ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, cit., p. 782.

La posizione di Dante in questo groviglio teorico ed esegetico è innovativa: anche se nelle *poetrie* medievali *modulatio* acquisiva il valore di “inflexione sonora eufonica legata all’accento”, in *DVE* II VIII 5-6 fa riferimento alla melodia, come avviene nella trattatistica musicale.



La «verborum modulata compositio», infatti, deve contemplare quello che Beda identifica con la «modulatio sine ratione», dunque il ritmo, e la «ratio cum modulatione», ossia il metro, entrambi indispensabili per la realizzazione del testo ben armonizzato, ma per aprirsi alla possibilità esecutiva, sostanziata dal canto melodico, ossia dalla stessa *modulatio*.⁶⁰ In Dante la potenzialità musicale del *rythmus* («numero» in *Conv.* II XI 2-3) trasforma in atto la «fabricatio» frutto della «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II IV 2) e del connubio tra *actio* poetica e *modulatio* musicale.⁶¹

Infine, nelle *Derivationes* di Uguccione e nelle *Etymologiae* di Isidoro si ritrova un ampliamento del concetto di *modulatio vocis* che

⁶⁰ «Et quidem rhythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmō esse non potest». BEDA VENERABILIS, *De Arte Metrica*, in *Patrologia Latina*, edidit J. P. MIGNE, XXIII, Paris, 1864, coll. 174-175.

⁶¹ Musica e danza sono spesso accoppiate, insieme al binomio luce-suono, ai concetti profondi della musica dantesca: la trasformazione del ritmo in suono e la mutazione del sentimento in sensazione. R. CHIESA, *La musica nel tempo e nell'opera di Dante*, «Atti della Accademia roveretana degli Agiati», V (1965), pp. 121-151: 143.

prevede anche una *modulatio* “*instrumentalis*” (*modulatio soni*),⁶² ossia «sive in flatu, sive in pulsu»:

Harmonia est modulatio vocis, et concordantia plurimum sonorum, vel coaptatio. Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ad es dissonuerit, sensum auditus offendat [...] Diesis est spatia quaedam et deductiones modulandi atque vergentes de uno in altero sono. Tonus est acuta enuntiatio vocis. [...] Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedat autem sonus cantum.⁶³

Questo passo, oltre a chiarire l'*usus* alternativo del lemma *harmonia* per indicare la concordanza tra più suoni (che, secondo il significato di *coaptatio*, si svolgono in successione sincronica),⁶⁴ suggerisce alcuni chiarimenti riguardo al rapporto tra *cantus* e *sonus*, ove l'esistenza del suono (che «directus est») precede quella del canto ed è svincolata dal testo verbale.⁶⁵ Non è quindi un caso che Dante scriva di «iteratio modulationis» proprio riguardo all'*oda*, una particolare melodia specifica per la canzone, «una specie, cioè, ben definita e

⁶² Rimando a UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, cit., pp. 782-3. Cfr. M. CRISTIANI, *La notion de la mesure*, cit., p. 33.

⁶³ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie*, cit., III XX 2-7, p. 302-304.

⁶⁴ Il fatto che, a partire dal secolo XIII, l'influenza epistemologica aristotelica portò alla sostituzione del modello simbolico aritmologico di ascendenza pitagorico-platonica («il numero musicale perse l'antica valenza di simbolo dell'*harmonia* intellegibile, divenendo strumento di studio della realtà fisica») facilita la comprensione del nuovo significato di *harmonia*, almeno in parte divincolata dal concetto proporzionale del *numerus*. E. S. MAINOLDI, *Accezioni e rifocalizzazioni del simbolismo musicale tra suono, numero e segno durante il Medioevo*, «Philomusica online», IX (2010) 3, pp. 149-172: 171.

⁶⁵ Cfr. M. É. DOUCHEZ, *L'émergence acoustico-musicale du terme «sonus» dans les commentaries carolingiens de Martianus Capella*, in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, éd. par Centre National de la Recherche Scientifique, VII, Paris, Publications de l'Institut de la langue française, 1981, pp. 97-149.

individuata di modulatio»⁶⁶ posta in equivalenza con il lemma *cantus* già nei commenti medievali ad Orazio e nella *Parisiana poetria* di Giovanni da Garlandia,⁶⁷ secondo un'etimologia di commedia (e poi di tragedia) che doveva essere ampiamente diffusa, tanto da essere ripresa anche nell'epistola a Cangrande (*Ep. XIII, X 28-29*):⁶⁸

⁶⁶ M. PAZZAGLIA, *Modulazione*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Continua Pazzaglia: il termine *modulatio* «in tal senso Dante lo considera sinonimo dei termini 'sonus', 'tonus', 'nota', 'melos', che significano tutti melodia con accompagnamento di canto, senza tener conto del significato tecnico specifico assegnato a ciascuno di essi dai musicologi medievali».

⁶⁷ L'etimologia si ritrova nel commento *Communiter all'Ars poetica* oraziana, in L. CICCONE, *Esegesi oraziana nel Medioevo: il commento «Communiter»*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 104, 243. L'edizione del testo di Giovanni da Garlandia di è contenuta in G. MARI, *Poetria magistri Johannis Anglici de arte prosayca metrica et riithmica*, «Romanische Forschungen», XIII (1902), pp. 883-965: 917-918.

⁶⁸ La questione sull'attribuzione dell'epistola è annosissima. Rinvio, tra i giudizi più recenti e più risolutivi al commento di Claudia Villa: «a chi sostiene l'ipotesi della falsità compete ancora l'onere di rintracciare, nel ventennio successivo alla morte di Dante, una documentazione – esterna al contenuto dell'epistola, ovviamente – idonea a riconoscere l'ambiente e il letterato interessati a costruire un testo che coinvolgesse insieme Dante, morto nel 1321, e il vicario imperiale Cangrande della Scala, morto nel 1329». DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di C. VILLA, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, dir. M. SANTAGATA, II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, Milano, Mondadori, 2014, p. 1567. La prima parte dell'epistola è considerata quasi all'unanimità autentica. Rinvio anche a L. AZZETTA, *Le chiose alla "Commedia" di Andrea Lancia, l'Epistola a Cangrande e altre questioni dantesche*, «L'Alighieri», XXI (2003), pp. 5-76 e a ID., *La tradizione indiretta dell'Epistola a Cangrande*, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. MALATO, V. *Epistole, Egloghe, Questio de Aqua et Terra*, a cura di M. BAGLIO, L. AZZETTA, M. PETOLETTI e M. RINALDI, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 418-487: 418-422. Per una puntuale e completa sintesi riguardo al precedente, ormai notissimo, *status quaestionis*, si veda C. PAOLAZZI, *Nozione di 'Comedia' e tradizione retorica nella dantesca «Epistola a Cangrande»*, «Studi Danteschi», LVIII (1986), pp. 87-186. Tra le numerose ipotesi, Lino Pertile aveva considerato, come ulteriore elemento provante dell'autenticità della lettera, il puntuale e corretto utilizzo del termine *cantica*: «se, come vogliono alcuni studiosi, l'Epistola a Cangrande è veramente opera apocrifa, ci si chiede quale falsario avrebbe imbroccato l'uso corretto del termine *cantica* nel forgiare la lettera,

Libri titulus est: 'Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus'. Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a 'comos' villa et 'oda' quod est cantus, unde comedia quasi 'villanus cantus'. Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a 'tragos' quod est hircus et 'oda' quasi 'cantus hircinus', id est fetidus ad modum hirci; ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis. Et hinc consueverunt dictatores quidam in suis salutationibus dicere loco salutis 'tragicum principium et comicum finem'.⁶⁹

Oda «quod est cantus», costituisce, insieme a *comos*, l'etimologia di *comedia* «quasi villanus cantus»⁷⁰ e ritorna poche righe più avanti durante la focalizzazione sul genere comico, distante dalla tragedia («cantus hircinus») a causa dell'*incipit ab asperitate* e della chiusura in *laetitia* (sensibilmente differente rispetto al congedo tragico «fetidus et horribilis»).

In questo senso, la *modulatio* che sostanzia l'*oda* e, di conseguenza, anche il significato stesso di *cantus* è una delle nozioni musicali medievali con un ricchissimo e complesso valore teorico. Per la rielaborazione di questi concetti fondamentali per il rapporto tra poesia

quando il termine appariva usato correttamente soltanto nel commento di Guido da Pisa. L. PERTILE, «Canto», «Cantica», «Comedia» e l'epistola a Cangrande, «Lectura Dantis. A forum for Dante research and interpretation», IX (1991), pp. 105-123: 119. Rimando infine al più recente studio di S. BELLOMO, *L'Epistola a Cangrande, dantesca per intero: «a rischio di procurarci un dispiacere»*, «L'Alighieri», XLV (2015), pp. 5-20 e, sul versante opposto, al saggio di A. CASADEI, *Sempre contro l'autenticità dell'Epistola a Cangrande*, «Studi Danteschi», LXXI (2016), pp. 215-245.

⁶⁹ DANTE ALIGHIERI, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. CECCHINI, Firenze, Giunti, 1995. Cfr. *Per una nuova edizione critica dell'Epistola a Cangrande*, in *Miscellanea Augusto Campana*, I, Padova, Antenore, 1981, pp. 213-229.

⁷⁰ A tal proposito, si veda anche l'ormai datata nota di O. M. JOHNSON, *Dante's "Divina Commedia" and the Medieval Conception of the Comedy*, «The Modern Language Review», XI (1916) 3, pp. 343-345.

e melodia l'opera di Agostino rimane una fonte del tutto indispensabile,⁷¹ ripresa da Dante direttamente o indirettamente in un periodo in cui la fortuna del *De institutione musica* di Boezio aveva in parte oscurato quei significati musicali che fin dal Tardoantico erano stati considerati tipici dell'*ars bene moveri*.

⁷¹ La plausibilità della citazione è rafforzata anche dagli ulteriori contesti in cui, sempre in *DVE II*, Dante cita Agostino in merito al più ampio significato di "armonia". I dati sono consultabili dalla pagina internet del progetto *DanteSources*: www.perunaenciclopediaadantescadigitale.eu, da confrontare debitamente con il commento di Mirko Tavoni. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, cit., pp. 1468-1470.