Pier Luigi Postacchini

MUSICALITÀ E SINESTESIA NEL LINGUAGGIO DI DANTE

PROGETTI SONORI

Progetti Sonori S.r.l. - Via Nazionale, 15 - 61040 Mercatello sul Metauro (PU) - Italy
Tel. 0722 816053 - 0722 816895 • Fax 0722 816055

Coordinamento editoriale: Anna Maria Londei
Grafica e impaginazione: Progetti Sonori
In copertina: Botticelli, *Ritratto di Dante Alighieri*, Collezione privata, Ginevra

Proprietà letteraria riservata

© 2022 by Progetti Sonori S.r.l. - Mercatello sul Metauro (PU)
All rights reserved. International Copyright secured

Prima edizione: Giugno 2022

Stampa: Graphicolor • Città di Castello (PG)
Printed in Italy

www.progettisonori.it
www.progettisonori.com

L'Editore dichiara la propria disponibilità a regolarizzare eventuali omissioni o errori di attribuzione.

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte del materiale protetto da questo copyright potrà essere riprodotta in alcuna forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

L'Editore ringrazia sin d'ora quanti vorranno gentilmente segnalare refusi, inesattezze o imprecisioni che possono essere sfuggite ai numerosi controlli effettuati e se ne scusa anticipatamente.

Indice

Introduzione *p.* *5*

Inferno 15

Purgatorio 27

Paradiso 90

Introduzione

La domanda che mi ha spinto a scrivere queste note è se Dante possa considerarsi ancora utile oggi per i giovani che sono stati afflitti dalle lezioni a distanza, la dad di tremenda memoria, a causa delle gravi restrizioni poste all'umanità dalla pandemia, tuttora in corso. La domanda è puramente retorica, visto che sono almeno 55 anni[1] nel corso dei quali, pur avendo frequentato la letteratura, l'Alighieri è sempre rimasto per me un irrinunciabile punto di riferimento. Le ragioni di questa affinità, di questa immedesimazione, *si parva licet*, i motivi di questo innamoramento, sono ampi e comunque, essendo stati riaffermati nel corso degli anni, si sono costantemente riproposti. Dante mi ha permesso di farmi un orizzonte molto ampio, di guardare con altri orecchi alla pittura, di ascoltare la musica con altri occhi, oltre che con i sensi pertinenti. Spesso nei miei successivi studi l'ho trovato di estrema attualità, per esempio per alcune inaspettate coerenze con il pensiero freudiano, e comunque per la sua inarrivabile "presenza". Probabilmente l'attualità di Dante consiste nella stessa universalità sulla quale aveva fondato la poetica del suo linguaggio. A suo tempo appresi, secondo la lezione di Francesco De Sanctis, che Dante doveva essere considerato un uomo del suo tempo. Non ho mai ben compreso la portata di questa affermazione, che ho anzi sempre trovato irritante, sia che l'abbia ripescata su qualche testo, sia che me la sentissi ripetere da persone conosciute. Non l'ho compresa allora, né la comprendo adesso. Purtroppo mi trovo su un'altra

[1] Postacchini P.L., *"Musica e poesia": Relazione ed esegesi nella Commedia di Dante,* in «Quaderni di cultura», n. 3 nuova serie del Liceo Ginnasio L. Galvani, Bologna, 1970, pp. 255-267.

sponda perché, pur capendo le legittime ragioni di chi sostiene la contemporaneità di Dante al suo tempo, ho percorso altre strade, per me estremamente feconde, delle quali è stato guida proprio perché lo vedevo con gli occhi di oggi, forse con lo "sguardo di lontano" di Borges, se solo fosse stato Lyotard.
Non so, mi piace pensarlo come un impegnativo, irritante, sublime, compagno della mia strada, e per queste ragioni mi sono deciso a mettere per iscritto quello che è stato il maggiore e più sofferto interesse della mia vita culturale.
La prima questione da considerare riguarda l'inconfutabile fatto che Dante Alighieri si è trovato al centro di un momento storico unico ed ineguagliabile nella storia dell'umanità: l'Italia era allora politicamente divisa, tra lotte fratricide e conflitti politici, ai quali non erano estranei gli appetiti di regioni vicine; purtuttavia due sovrani, illuminati nella ragione e nel cuore, stavano ponendo i fondamenti della cultura del mondo occidentale. Mi riferisco da un lato a Federico Ruggero di Hohenstaufen, detto *stupor mundi* (Jesi, 26 dicembre 1194 - Fiorentino di Puglia, 13 dicembre 1250), il quale è stato re di Sicilia (come Federico I, dal 1198 al 1250), duca di Svevia (come Federico VII, dal 1212 al 1216), Re dei Romani (dal 1212) e poi Imperatore del Sacro Romano Impero (come Federico II, eletto nel 1211, incoronato dapprima ad Aquisgrana nel 1215 e, successivamente, a Roma dal Papa nel 1220) e Re di Gerusalemme (dal 1225 per matrimonio, autoincoronatosi nella stessa Gerusalemme nel 1229)[2].
Federico II nella sua corte siciliana, aveva avviato una scuola, che è stata alla base della nascita della lingua italiana, e su queste origini ancora si dibatte, ed ancora si stanno scoprendo documenti di importanza notevolissima.

L'altro sovrano era Alfonso Fernández, detto il Saggio (*el Sabio*, Toledo, 23 novembre 1221 - Siviglia, 4 aprile 1284), Re di Castiglia e Leòn (1252 -

---

[2] Le notizie biografiche su Federico II e Alfonso Fernández sono tratte da Wikipedia.

1284) e Re dei Romani (1272 - 1273). Figlio primogenito del re di Castiglia e León, Ferdinando III, *il Santo,* e di Elisabetta Hohenstaufen (detta Beatrice di Svevia alla corte di Castiglia).

Alla corte di Alfonso X, parimenti, esisteva una scuola letteraria: la scuola di Toledo. Entrambi questi sovrani avviarono una ricca opera di traduzione di opere arabe, manifestando uguale interessi culturali ed avendo compreso l'immensa portata del pensiero dei grandi testi della cultura islamica. Dante non conosceva l'arabo, ma dimostra di avere profonda dimestichezza con concetti medici, matematici e scientifici per i quali a testi arabi doveva pur aver attinto. Del resto l'argomento è stato oggetto di agguerriti ed importanti studi[3], che tuttora, nelle differenti e controverse posizioni, rivestono grande attualità, e cercano di svolgere una approfondita indagine sulle radici in Dante del pensiero islamico.
Il poeta si trova infatti immerso tanto nelle tormentate vicende politiche del momento, quanto nella fase di transizione della lingua italiana dal latino al volgare, intendendosi con questo termine il concetto di vulgata, e cioè di una lingua che potesse essere di più ampio utilizzo ed espressione di una identità nazionale.
Che la lingua sia stata in realtà, nel corso dei secoli, oggetto di unità ed identità nazionale è aspetto controverso, e lo stesso Leopardi non è mai stato ottimista al proposito, ma non per ragioni legate alla lingua, ritenendo gli italiani un popolo mai destinato a divenire nazione. Partendo comunque dalle originarie intuizioni del *De vulgari eloquentia* e del *Convivio*, Dante matura progressivamente una visione netta e precisa sulla necessità di utilizzare il volgare per costruire un'opera nella quale quei principi, espressi nelle opere citate, potessero definitivamente trovare un contenitore, al cui interno poter sperimentare nuove parole, oltre quelle già conosciute, e costruire pensieri, immagini, rappresentazioni,

---

[3] Palacios M. A., *Dante e l'Islam. L'escatologia nella Divina Commedia,* a cura di R. Rossi Testa e Y. Tawfik, Milano, Net , 2005, p. 9. Baccaro S., *Dante e l'Islam. La ripresa del dibattito storiografico sugli studi di Asin Palacios*, «Doctor Virtualis, Rivista online di storia della filosofia medievale», n. 12, 2013, pp. 13-33, http//riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/3426.

narrare vicende, chiarire concetti e contenuti: in altre parole fornire una interpretazione del mondo, riconoscibile e nella quale immedesimarsi.
In quella stessa delicata e affascinante stagione di passaggio, anche la storia della pittura italiana sta subendo una radicale trasformazione. Gran parte di questi avvenimenti si sono svolti sotto gli occhi di Dante, e certamente una frequentazione della Cappella degli Scrovegni a Padova il poeta l'ha potuta avere. Non sappiamo con certezza documentale quale conoscenza avesse degli affreschi di Assisi, né se avesse cognizione di quelli oggi purtroppo perduti di Bologna, di Roma e di Napoli, ma è innegabile come la *Commedia* costituisce un continuo laboratorio in cui in queste immagini, come in un crogiuolo che consente di fondere metalli tra loro anche molto diversi, continuano ad essere immerse producendo ulteriori rappresentazioni, suoni, simboli, e generando sempre nuove possibilità di lettura.
Anche la scultura stava vivendo una nuova stagione, molte pitture della prosa dantesca sembrano infatti sculture, ad es. quelle mutuate dalle mani, pur molto diverse tra loro, di Arnolfo di Cambio, di Nicola e Giovanni Pisano, visibili a Perugia, Siena, Pistoia, Pisa, Orvieto, Lucca, Firenze, Roma, ecc., delle quali ancora troppo poco sappiamo se il poeta le conoscesse[4]. Certo viveva in quel clima, era ben consapevole della riscoperta in Europa, in quegli anni, del naturalismo, e ce lo rappresenta in maniera estremamente pertinente.
Ma anche la musica stava conoscendo profondi mutamenti ed una transizione, che si sarebbe rivelata estremamente fertile nei secoli: dal canto monodico, sul quale si erano costruite le forme del canto gregoriano, alla più attuale polifonia.
Che posizione aveva Dante intorno a queste vicende letterarie e musicali, e sulla complessa ed ineguagliabile fase di passaggio?
Il poeta nella *Commedia* ci fornisce molte indicazioni sul "dolce Stil no-

---

[4] Del Monaco G. (a cura di), *Non sembiava imagine che tace: L'arte della realtà nel tempo di Dante*. Soc. Editrice Fiorentina, 2011. Medica M. (a cura di), *Dante e le arti al tempo dell'esilio.* Catalogo della mostra. Ravenna, maggio-luglio 2021.

vo", nell'incontro con Guido Cavalcanti, e nel canto di Bonagiunta da Lucca, sulla sua posizione rispetto alla poesia ed alla evoluzione dello stile e della lingua, peraltro altresì ampiamente rappresentata nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*, così come ci fornisce indicazioni sulla pittura, nel canto XXIV del Purgatorio, vv. 51-54, ed anche sui protagonisti a lui vicini della pittura italiana di quegli anni. Roberto Longhi[5], nel suo "lessico visivo", a suo tempo ne ha fornito una ineguagliabile trattazione, con i necessari distinguo e chiare prese di posizione rispetto a luoghi comuni e a troppo facili deduzioni.
Dante era certamente un musico, quanto meno un praticante di musica, e di musica ne parla tecnicamente, dimostrandosi competente e conoscitore tanto del pensiero medioevale in materia, quanto delle radici di questo pensiero nel mondo antico, in varie parti della sua opera. Certamente documenti sulle melodie del tempo non ne abbiamo, e l' argomento è sempre stato per questa ragione oggetto di grande attrazione e di fascino, così come anche costituendo rischiosa e scivolosa materia.

Tradizionalmente, parlando di musica, si dice che essa non ha posto nella cantica dell'Inferno, caratterizzata piuttosto da suoni aspri, spesso cacofonie dissonanti, che non corrispondono alle forme della musica comunemente intesa. Eppure l'Inferno, che contiene pagine di lirismo e di accenti melodici estremamente profonde, è una palestra fonosimbolica di ineguagliabile ricchezza e profondità. Nell'Inferno vi sono costanti riferimenti al fonosimbolismo ecoico, al fonosimbolismo sinestesico ed a quello fisiognomico.
Nel Purgatorio compare, viceversa, la musica in senso proprio, con melodia ed armonia, come rappresentato nel canto di Casella, e nella cantica non sono peraltro estranei alcuni accenni importanti alla polifonia.
Per un contemporaneo il concetto non è di immediata acquisizione, visto che nella musica antica gli organa insistono su intervalli di terza e se-

---

[5] Longhi R. (1966), *Apertura sui Trecentisti umbri*, in *Da Cimabue a Morandi*, a cura di Gianfranco Contini, Vicenza, A. Mondadori, 1973, pp. 242-259.

sta che erano considerate dissonanze, mentre la quarta era considerata la più raffinata tra le consonanze.
Il tempo ha modificato le cose profondamente e ad esempio negli anni in cui Mozart compone il *Don Giovanni* riesce perfettamente descrivere, su un intervallo di quarta giusta, la ambivalenza di Don Giovanni e di Zerlina: *Vorrei e non vorrei*...
I canti del Purgatorio sono spesso sequenze, salmi della liturgia. Progressivamente nella liturgia questi canti vengono resi polifonici, e saranno affidati a cantori professionisti, a differenza di quanto avveniva sino a quel momento. Erano canti che in passato si caratterizzavano come direttaneo-solistici, quindi eseguiti esclusivamente da un solo cantore. Il problema dell'intonazione esisteva anche per questi canti, però non serviva tanto a dare il tono al coro responsoriale, quanto piuttosto svolgeva una funzione rituale, come nel caso del *Gloria* del Canto XX, vv. 133-141 del Purgatorio, di cui diremo. In quel caso l'interpolazione "tutti" potrebbe far riferimento ad una pratica gestuale musicale, nota all'autore, ed ancora segnalare una cellula di intonazione dell'*organum obliquo,* durante la quale la *vox principalis* raggiunge l'intervallo di quarta, rispetto alla *vox organalis*.
Il Paradiso è considerato il luogo della vera polifonia, però nella terza cantica più che altro compare l'immaterialità del mondo della luce e dei colori.
Quale fosse il suono delle melodie originali è per noi cosa del tutto sconosciuta, nonostante i molteplici studi sull'argomento. Secondo Pirotta

> è nel mito che emerge il ricordo trasfigurato di avvenimenti remoti o l'esaltazione fantasiosa di essenziali processi di natura. Nel nostro caso parlare di mito acquista valore in quanto ci aiuta a risalire indietro nei millenni e a rievocare, con l'intuito, l'immaginazione, il primo nascere della poesia, in una fase remotissima del tempo prima della storia, il prodigio del verso che non era ancora verso, ma andava prendendo forma e norma nell'assuefarsi della parola alle cadenze ritmiche, alle inflessioni melodiche, al fraseggio simmetrico che il suo corso suggeriva, in un unico impulso creativo, l'istinto musicale. Allora non era la poesia ad associarsi l'ulteriore ornamento di una, musica,

> né la musica a prendere l'avvio da un testo poetico, ma tutto un empito lirico a trasformare la parola prosaica in parola poetica, a richiedere per essa un suono nuovo e più esaltato, a trovarlo nelle intonazioni della musica anch'essa nascente, l'una e l'altra suscitate e ordinate dall'afflato di un furore che doveva apparire come fosse ispirato da un soffio divino[6].

Del resto fu proprio Gianfranco Contini (citato da Pirrotta) a sostenere una superiorità dei poeti siciliani rispetto a quelli provenzali, proprio perché i primi avevano totalmente disgiunto la poesia dalla musica, unione che, viceversa, i poeti provenzali avevano mantenuto. Scelta peraltro affatto trascurabile per gli effetti futuri sulla musica in Italia.

> Va infatti tenuto presente che in tutta la poesia di tipo trovadorico, dalla quale la stessa lirica dantesca professa di discendere, fiorisce in un periodo storico nel quale, oltre alle origini mozarabiche e neolatine non va trascurato, come forse troppo è accaduto, anche l'apporto di tradizioni spontanee popolari che ricreavano le condizioni di originaria compenetrazione delle due arti[7].

In un suo testo determinante, apparso come altri raccolti nello stesso importante volume[8], Mario Pazzaglia[9] ricorda che nel *Convivio* Dante commenta l'ultima stanza della canzone: *voi che 'n intendendo* e sottolinea la distinzione tra *bontade*, applicata al sermone, e *bellezz*a intesa come forma. Dante nel *De vulgari eloquentia* dimostra di avere cognizione della poesia come invenzione strutturata in forma poetica mediante retorica e musica, secondo i tre argomenti supremi: *salus*, *venus*, *virtus*. Il poeta subordina la metrica alla musica in quanto arte dell'armonizzazione dei suoni, coerentemente a Sant'Agostino e Boezio, cioè al pensiero accreditato al suo tempo.

---

6 Pirrotta N., *Poesia e musica, La musica nel tempo di Dante*, in «Quaderni di Musica Realtà», 19, Unicopli, Milano, 1988, pp. 291-305.

7 *Ibid.*, pp. 303-304.

8 Pestalozza L. (a cura di), «Quaderni di Musica/Realtà», 19, Ravenna 1986, Unicopli, Milano.

9 Pazzaglia M., *Musica e metrica nel pensiero di Dante*, in «Quaderni di Musica Realtà» 19, Unicopli, Milano, 1988, pp. 257-290.

Seguendo ancora Pazzaglia, sempre nel *De vulgari eloquentia* Dante affronta l'argomento dei *grandiosa vocabula*, distinguendo: i *pexa*, o pettinati, e cioè trisillabi, o ad essi vicini, levigati che lasciano nel pronunciarli una dolcezza in bocca (parole quali amore, donna, disio, virtute, donare, letizia, salute, securtate, defesa; senza sincopi, x o z, o liquide raddoppiate o poste dopo una muta) dagli *yrsuta*, a fondamento dello stile elevato, in una definitiva *concordia discors... ad unam redacta concordiam*.
Niente di più coerente. Va ricordato che Severino Boezio distingueva la musica mondana, causata dai movimenti dei corpi celesti, la musica *humana*, legata all'armonico comporsi del corpo e dell'anima e delle relative competenze, secondo Giovanni di Garlandia, e la musica strumentale.
La musica delle sfere la perdiamo però già nel primo canto del Paradiso perché, secondo quanto suggerito da Beatrice, mentre Dante stava salendo alla sfera del fuoco, viene soverchiato dalla *dolce sinfonia di paradiso*, e cioè dai cori dei beati che traslitterano, trasformano, metamorfizzano la musica in una accezione di pura luce. Sembra di rivedere, e mi accorre alla mente, la luce di Grünewald nella Resurrezione di Isenheim, ora a Colmar. Oltre alla pittura di luce compare poi il movimento, una poesia movimentata quindi, quale si verifica nella danza.
Ancora Boezio distingueva una *voce continua*, quella del discorso comune o la lettura di un brano in prosa, senza distinguere tra sillabe atone e accentuate, ed una *voce scandita* su intervalli commisurati, quindi modulata, cantata. Boezio aggiunge poi anche una da recitazione da carme epico che presenta una cadenza, un ritmo, un rapporto tra i suoni e che rientra, secondo Boezio, nel concetto di pratica musicale.
Ne è certo estraneo al pensiero di Dante quanto suggerito da Bacone, il quale poneva una distinzione tra la *melica*, cioè il canto; la *prosaica*, tipica delle sequenze e propria delle sequenze ecclesiastiche, di cui parleremo, la *metrica* e la *ritmica*. Queste ultime tre considerate come musica in quanto predisposte al canto con accompagnamento strumentale.
Il già citato Giovanni di Garlandia (riportato da Pazzaglia[10]) che defini-

---

[10] Pazzaglia M., *Musica e metrica*, op. cit., p. 271.

sce il *rithmus*, ossia la poesia rimata, il *tempo regolato*, come: *consonantia dictionum in fine similium, sub certo numero, sine metricis pedibus ordinata*, ossia armonizzazione di parole con terminazione uguale, regolata non dalla quantità, ossia dai piedi metrici, ma dal numero delle sillabe, distinguendola pertanto sia dalla metrica classica, sia dalla *concordia discors* della melica, e cioè del canto e della musica strumentale.

L'uomo del suo tempo, Dante appunto, aveva però anche altre questioni nella mente, come detto:

1. Doveva inventarsi definitivamente forme alte nel passaggio al volgare, o stile romanzo, traghettando pertanto dallo stile classico. Lo stile volgare sarà uno stile più libero, ma non per questo meno elevato, e che troverà il suo centro nel verso endecasillabo; il primo stile, quando si parla di ritmica mediolatina, appare costruito fondamentalmente sul rispetto della rima.
2. Dante aveva a che fare, inoltre, con la neonata invenzione del Purgatorio[11] ed è estremamente significativo il fatto che proprio nella seconda cantica sia presente la musica nella sua accezione più tradizionale, chiara e netta, secondo i dettami del tempo, anche se a noi contemporanei certamente misteriosa, data la scarsità delle conoscenze sulla melodia, la sua esecuzione e sul corretto intendere ad esempio, un verso come: *quando a cantar con organi si stea* (Purg. IX, 144). Un Dante monodico o un Dante polifonico pertanto? Molti, tra i quali Amarilli Ascoli[12], come vedremo, propendono per la polifonia, stanti i dati storici, i dati documentali disponibili, la esegesi degli stessi testi danteschi.
3. Infine Dante, e questo non è certo un aspetto secondario, viveva, come detto, in un'epoca caratterizzata da un incontro fertile, unico

---

[11] Le Goff J., *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino, 1982/2014. Frugoni C., *Paure medievali. Epidemie, prodigi, fine del tempo*, Il Mulino, Bologna, 2020.

[12] Amarilli Ascoli E., *La musica fra le righe nell'immaginario di Dante*, pp. 1-4. Sul Web, consultato il 26 luglio 2021 alle ore 16.

e irripetibile, tra due grandi figure di uomini politici: Federico II di Svevia (1198-1250), e Alfonso Fernando, detto il Saggio re di Castiglia e León. Entrambi sono state figure eminenti della storia della politica e della vita culturale, entrambi facevano tradurre i testi arabi che Dante conosceva sicuramente da queste versioni, non conoscendo l'arabo.

Mi addentro ovviamente in un terreno assai accidentato, ma la conoscenza profonda della cultura araba emerge in molti passaggi della *Commedia* e risulta ormai documentata dai più recenti studi che sono stati compiuti sulla materia, vedasi per tutti quelli di Maria Corti (1995)[13]. Del resto tutta la *Commedia* riporta continui riferimenti al *Libro della scala*, descrivendo immagini che potrebbero essere "attribuite" ad esempio a Giotto e ai giotteschi, oltre che ai fratelli Lorenzetti. Il libro fu tradotto in castigliano alla scuola di Toledo dall'ebreo Abraham Alfaquìm, medico di Alfonso il Savio.

Ricordo che esempi di musiche del periodo, sono raccolti nei numerosi CD contenenti le *Cantigas* (fatte illustrare dal sovrano 1252-1284) e le *Sequentiae de Santa Maria*.

Posto che l'argomento principale della *Commedia* è l'amore di Dio, nel Medioevo la musica era considerata una derivazione della grande armonia che regolava l'universo. Si tratta allora di intravedere sintonie, ma anche anticipazioni, che nella *Commedia* possano in qualche modo aiutarci ad uscire dallo stereotipo desantisiano, che più che celebrare Dante lo confina in un universo di simboli, che finiscono per limitarne la immensa creatività e la capacità visionaria di preparatore dei tempi a venire.

---

[13] Corti M., *La Commedia di Dante e l'Oltretomba islamico*, «Belfagor» (297), 1995, pp. 301-314 e pp. 217-220. Corti M., *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 365-37.

INFERNO

Tradizionalmente l'inferno[14] viene considerato il luogo nel quale non vi è vero posto per la musica, se non in una limitata citazione al *Canto XXXIV*, 1, ma parodisticamente adattata, ed anticipatrice della musica del Purgatorio:

Vexilla regis prodeunt inferni (Inf. XXXIX, 1)

Per lo più si tratta di rumori angosciosi più che di suoni, sospiri, lamenti, parole strane, pronunce orribili, parole di dolore e imprecazioni di rabbia:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere sanza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle (Inf. III, 22-27)

Compaiono però anche felici intuizioni e correlati fonosimbolici, a ponte tra le rime aspre e dure e le chiocce:

Tal si partì da cantare alleluia
che mi commise quest'officio novo:
non è ladron, né io anima fuia. (Inf. XII, 88-90)

L'inferno pertanto, propriamente, non è il luogo della musica, come sopra descritta ed intesa, piuttosto, come intende Sanguineti[15], va inteso nei termini del "paesaggio sonoro"[16]: registro del pianto, dell'urlo, del lamento e dello stridore di denti.

---

[14] La edizione di riferimento delle tre cantiche della *Commedia* è quella di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1967/1968, con attenzione alle letture proposte da Franco Contini e recepite nella edizione di Vittorio Sermonti, *Inferno, Purgatorio, Paradiso di Dante*, Rizzoli, Milano, 2001.
[15] Sanguineti E., *Canzone sacra e Canzone profana*, in «Quaderni di Musica Realtà» 19, Ravenna 1986, Unicopli, Milano, pp. 206-221, cit. p. 207.
[16] Schafer R. M., *Il paesaggio sonoro*, LIM Ricordi-Unicopli, 1977.

Vediamo dunque questi passi, ciò che è legato alla musica, e ciò che appare più pertinente al mondo della rappresentazione pittorica e scultorea, in un sintetico ed incantato percorso simbolico.

Al *Canto I*, in esordio Virgilio chiarisce assai bene a Dante cosa lo aspetta:

> *e trarrotti di qui per luogo etterno;*
> *ove udirai le disperate strida,* (Inf. I, 114-115)

Udirai, non vedrai, ascolto non visione. Siamo del resto all'inferno, ed anche *quello: imperador che là su regna* (Inf. I, 124) diviene qui: *lo 'mperador del doloroso regno* (Inf. XXXIV, 28). Ricorderemo, con Sanguineti[17], l' archetipo virgiliano: *hinc exaudiri gemitus et saeva sonare/verbera* (Eneide, VI, 557). Da questo momento però inizia il fine gioco dantesco della sinestesia: suoni che parlano e rendono visibile, immagini che suonano...

Al *Canto III*, il concetto e il *paesaggio sonoro*, come detto, sono esplicitati pienamente, come ricorda anche Alessia S. Lorenzi[18] e la competenza linguistica e fonosimbolica di Dante viene rappresentata con grande espressività:

> *Quivi sospiri, pianti e alti guai*
> *risonavan per l'aere sanza stelle,*
> *per ch'io al cominciar ne lagrimai.*
> *Diverse lingue, orribili favelle,*
> *parole di dolore, accenti d'ira,*
> *voci alte e fioche, e suon di man con elle* (Inf. III, 22-27)

Al *Canto V* l'incipit introduce le *dolenti note*, il clima dei rumori, delle grida, dei lamenti infernali, le dolenti note, parola questa che nella *Commedia* assume vari significati, ma spesso indica appunto un sottofondo sonoro. I suoni sono stridenti, intrusivi, caotici, di pianto lamentoso:

---

[17] Sanguineti E., *Canzone sacra*, cit., p. 210.

[18] Lorenzi A. S., *Dante oltre il confine. Suoni e musica nella Divina Commedia*. Sul web, consultato il 26 luglio 2021 alle ore 16, pp. 1-3.

LE PAGINE DA 19 A 35 NON SONO PRESENTI IN QUESTA ANTEPRIMA

PURGATORIO

E così ci avviciniamo al neonato[25] Purgatorio, per il quale occorre certamente una musica nuova, e nel quale appunto, preannunciata dall'inno del canto che precede, compare una musica significativamente diversa.
Va ricordato che al tempo di Dante veniva distinta una cultura musicale sacra da una profana. Nella *sacra* i modelli per la messa in musica erano tratti da modi di cantare e dagli stili melodici del *gregoriano*, soprattutto dai *toni salmodici*, dagli *inni* e dallo schema dei *versetti* ripetuti della *sequenza*. La successione epica di parti uguali di melodia, così come il canto di danza con cantore solista e ritornello corale, rimandano ad una provenienza locale, soprattutto nel Nord della Francia. La cultura musicale *profana* comprende la *canzone*, come forma poetica in lingua volgare, e come rappresentata da Dante nel *Convivio,* ed in ordine di gerarchia stilistico-teoretica la *ballata*, il *sonetto* e la *cantilena*. Molto spesso nella pratica i generi si confondevano, o per meglio dire si influenzavano reciprocamente, e questo risulta particolarmente evidente nella storia del teatro, ma la musica fu tutt'altro che estranea a questa tradizione.

Il Purgatorio si apre, al *Canto I*, con una delle indagini più intensamente "giottesche" del poema, che richiama, come tante altre, paesaggi indimenticabili dai quali si può cogliere, anche da una stretta calle, l'improvviso emergere della vista del mare (v. anche *dolce color d'orïental zaffiro*, Purg. I, 13):

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar della marina (Purg. I, 115-117)

Nel *Canto II* compare un passaggio, ai vv. 13-18, che va tenuto molto ben presente, in quanto esprime la poetica di Dante, la quale è espressa nel secondo libro del *Convivio*, ma rispecchia gran parte del pensiero del tempo. Secondo il celebre passo, la correlazione tra la musica ed il cielo di Marte, è legata al fatto che essendo il cielo di Marte il quinto dei nove cieli mobili, ossia quello centrale, si trova ad essere intermedio tra essi. Quindi in una posizione estremamente armonica, come il FA tra sette note. E questo anche secondo Sanguineti[26]:

---

[25] Le Goff J., *La nascita del Purgatorio*, cit.
[26] Sanguineti E., *Canzone Sacra*, cit., p. 214.

prelude segretamente alla centralità della problematica musicale, iscrivendo sotto il segno della bella relazione armonica e melodica quel gruppo di spiriti che giungono appunto salmodiando coralmente, e tra i quali emergerà l'ombra vana, precisamente, di Casella:

Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino,
per li grossi vapor Marte rosseggia
giù nel ponente sovra 'l suol marino,
cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,
un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l muover suo nessun volar pareggia. (Purg. II, 13-18)

Del resto nel *Convivio* Dante, in modo estremamente trasparente e pedagogico, così rappresenta la sua posizione teorica:

> E queste due proprietà di (le scienze riferite alle sfere celesti; la forza di attrazione e capacità di assorbimento della musica) sono ne la Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede ne le parole armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa s'intende. Ancora, la Musica trae a sé gli spiriti umani, che questi sono principalmente vapore del cuore, sì che quasi cessano ogni operazione: sì è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve lo suono. (CV, II, 13, 23-24)

Altre correlazioni sono altresì possibili, a proposito di questi versi, compreso il prodigioso incantamento, data l'immagine del *vasel*, al sonetto: *Guido, 'i vorrei,* e di quanto tutto questo implica rispetto alla poetica del dolce Stil novo. E poco dopo lo stesso *Canto II* propone il Salmo 113:

"In exitu Isräel de Aegypto"
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scripto (Purg. II, 46-48)

La citazione del salmo, prima occorrenza musicale della seconda cantica, ci ripropone i quattro piani di lettura della poesia, teorizzati da Dante nel *Convivio*: *letterale*, le anime tornano a volgere lo sguardo a terra; *allegorico*, gli avari sono costretti per contrappasso a trascorrere il loro tempo di espia-

LE PAGINE DA 41 A 90 NON SONO PRESENTI IN QUESTA ANTEPRIMA

PARADISO

Il Paradiso è un "non luogo" dove l'ineffabile[45] registra la sua più alta celebrazione: ogni luogo, ogni descrizione, ogni rappresentazione uditiva, visiva, sensoriale tattile, olfattiva, gustativa, rimangono con un alone di indicibilità e indeterminatezza. Allo stesso tempo è il luogo ove nella visione di Dio la massima letizia viene raggiunta. Così esordisce il *Canto I*:

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra e risplende
in una parte più e meno altrove.
Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;
perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire. (Par. I, 1-9)

E non è forse questa la parte preponderante, e significante, allo stesso tempo, del linguaggio musicale, che Dante in questa cantica tratta come tale? In Paradiso, se pure i suoi confini risultano teologicamente definiti, purtuttavia, in questo equinozio di primavera, l'esordio di Dante poeta è di chi non riesce a controllare l' immensa, ineffabile, materia, invocando Apollo, il dio della sapienza. Appunto il Paradiso e il non luogo.

Nel *Canto I* l'esordio verte dunque su un stato mentale già visto nel Dante pellegrino e che si ripercuote sul Dante poeta: l'errore di Dante è di non comprendere di non essere più sulla terra, e così si pone domande e fa errate supposizioni, legate al pregiudizio percettivo e sensoriale. Intanto è palese il riferimento al moto delle sfere celesti, nel passaggio dal paradiso terrestre a quello celeste, nella nuova luce e nel sottofondo del suono che da esso promanano e che Dio accorda e modula:

Quando la rota che tu sempiterni
desiderato a sé mi fece atteso

[45] Jankélévich V., *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano, 2000.

con l'armonia che temperi e discerni,
parvemi tanto allor del cielo acceso
de la fiamma del sol, che pioggia o fiume
lago non fece alcun tanto disteso.
La novità del suono e 'l grande lume
di lor cagion m'accesero un disio
mai non sentito di cotanto acume. (Par. I, 76-84)

Nel Paradiso occorre comprendere innanzitutto che ruolo i sensi possano svolgere. Tutto appare trascolorato, illuminato dalla luce della Grazia, non pertanto assimilabile alla esperienza corrente.

Sicchè anche nel *Canto III* Dante erra nuovamente, e commette l'errore contrario a quello di Narciso (Metamorfosi, III, 417), in un significativo "contrappasso"; siamo nel primo cielo della luna. Ancora una immagine rappresentativa riccamente ornata:

Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,
non sì profonde che i fondi sien persi,
tornan d'i nostri visi le postille
debili sì, che perla in bianca fronte
non vien men forte a le nostre pupille:
tali vid'io più facce a parlar pronte;
per ch'io dentro a l'error contrario corsi
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte. (Par. III, 10-18)

Ricorderemo come nella *Vita Nuova* (XIX, 11) Dante si sofferma sul costume, che è "prescritto" per le donne, di portare in fronte corone di perle.

Dopo avere incontrato Piccarda Donati e Costanza d'Altavilla, madre di Federico II, sarà Piccarda ad intonare l'*Ave Maria*:

Così parlommi, e poi cominciò 'Ave
Maria' cantando, e cantando vanìo
come per acqua cupa cosa grave. (Par. III, 121-123)

LE PAGINE DA 95 A 152 NON SONO PRESENTI IN QUESTA ANTEPRIMA