



Prof. Sergio Mangiavillano

Studioso

L'armonia che temperi e discerni

L'ineffabile tra musica e poesia
nella *Divina Commedia*

Il rapporto tra Dante e la musica è molto più complesso di quanto non appaia a un sommario approccio alla lettura della sua opera e, in primo luogo, della *Divina Commedia*. La critica dantesca si è soffermata ad analizzare tale rapporto soprattutto nella terza cantica, il *Paradiso*, laddove la musica è equiparata alla poesia per esprimere l'ineffabile e le immagini musicali si manifestano più attraverso il movimento che i suoni.

Per la cultura del Medioevo, e quindi anche per Dante, la presenza di una materia dotata di moto circolare ed eterno, il cosiddetto quinto elemento o etere, giustifica l'esistenza di una musica celeste derivante dal perpetuo volgersi dei pianeti. Il termine, che ricorre in due luoghi della *Commedia*, *etera tondo* (*Paradiso* XXII 132) e *l'etera addorno* (*Pd* XXVII 70), secondo Andrea Mariani passa, per traslato, in Dante dal significato di "materia celeste" a quello di cielo¹.

In senso più strettamente tecnico, Sapegno lo definisce "la materia purissima e incorruttibile di cui sono composti i cieli mobili"². Secondo Husserl, per il quale la fenomenologia è una scienza eidetica, cioè di essenze, non di dati di fatto, la riduzione eidetica depura i fenomeni psicologici delle loro caratteristiche empiriche riconducendoli sul piano della generalità essenziale.

¹ A. Mariani, *Enciclopedia Dantesca*, Vol.VIII, Biblioteca Treccani, Milano, 2005, p. 578.

² Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno La Nuova Italia, Firenze, 1997, p. 285.

Ne consegue che l'immagine eidetica è la percezione di cose non presenti, nitida come un'allucinazione, ma della cui natura puramente mentale il soggetto è consapevole.

L'armonia delle sfere è la struttura eidetica dell'universo dantesco, paradigma di riferimento per il riconoscimento di un disegno di ordine immanente, il cosmo.

Nella trattatistica medievale, la concezione della musica, che affonda le sue radici in Pitagora, ha un significato più ampio rispetto all'impiego che se ne farà in età moderna. La teoria dell'armonia delle sfere era il portato degli studi aritmetici, geometrici, astronomici, non a caso interdipendenti nel pensiero di Pitagora, confluiti nel quadrivio medievale, all'interno del quale S. Tommaso dà questa definizione dell'*ars musica*: "Musica considerat sonos non in quantum sunt soni, sed in quantum sunt secundum numeros proportionales." (Commento Boet. *De Trinitate*). Nel contesto quadriviale la musica si pone come una delle strade per accedere alla conoscenza del mondo, ordinato, appunto, secondo uno schema matematico.

Dante conosceva il *De institutione musica* di Boezio e condivideva l'attribuzione dell'importanza della musica alle discipline del quadrivio quale via da percorrere per apprendere e scorgere la divina matematica nell'opera della creazione. Secondo Boezio, aritmetica, musica, geometria, astronomia, sono *methodoi* per imparare a trascendere il mondo fisico della percezione sensoriale. Il tale quadro – osserva Chiara Richelmi nel suggestivo saggio *Circulata melodia – L'armonia delle sfere nella Commedia di Dante* – "la musica permette di cogliere il disegno ordinato che sottende l'ordine provvidenziale dell'universo, una chiave essenziale per interpretare l'armonia segreta di Dio e della natura in cui l'unico elemento dissonante è il male che si annida nel cuore dell'uomo³".

L'immagine di Dio musicista si manifesta a Dante, all'ingresso del Paradiso, nel momento in cui egli è attratto dalla musica che promana dalle sfere celesti, da Dio accordate e modulate, differenziata da un cielo all'altro, come sostenuto dalla dottrina cosmologica di origine platonica, diffusa nelle scuole filosofiche del Medioevo:

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

³ Pubblicato nel sito di Gianfranco Bertagni *In quiete*.

*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.*

(Paradiso I - versi 76 - 81)

È lo stesso Dio musicista che, all'inizio del canto XVIII, impone il silenzio alla melodiosa lira dei beati e fa fermare le sante corde della lira da lui temperate:

*Benigna voluntate in che si liqua
sempre l'amor che drittamente spira
come cupidità fa ne l'iniqua,
silenzio puose a quella dolce lira,
e fece quietar le sante corde
che la destra del cielo allenta e tira.*

(Paradiso XV - versi 1-6)

Il coro dentro la croce di Marte, con una grande metafora coerente con la similitudine del canto precedente, ai vv. 118-120, richiama l'immagine dell'armonia cosmica in cui i disegni divini si realizzano come musica dell'universo:

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

Gli esegeti di Dante hanno notato che, nel cielo di Marte, la musica orchestrata ha un particolare significato dal momento che il poeta aveva sostenuto che *lo cielo di Marte si può comparare a la Musica per due proprietadi: l'una si è la sua più bella relazione, chè [...] da qualunque si comincia o da l'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è lo quinto, esso è lo mezzo di tutti [...]. L'altra si è che esso Marte [...] dissecca e arde le cose [...]. E queste due proprietadi sono nella Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede nelle parole armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella. [...]. Ancora, la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore [...] sì è l'anima intera quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve lo suono.*

(Convivio, II, XIII, 20-24)

È molto probabile che Dante conoscesse gli elementi tecnici della musica, come è attestato da Giovanni Boccaccio, sia perché essa era inserita nel percorso formativo quadriviale, sia perché nella sua opera troviamo spesso riferimenti a fatti e a termini specifici e molti strumenti musicali sono richiamati con precisione.

A parte la lira, l'arpa e la giga, già citate,

- la cetra " *E come il suono al collo della cetra*"- (Paradiso XX -22),
- la cennamella " *né già con sì diversa cennamella*"(Inferno XXII -10),
- il corno " *ma io senti' sonare un alto corno*", (Inferno XXX - I 12),
- l'organo " *quando a cantar con organi si stea*"(Purgatorio IX - 144),
- la sampogna " *de la sampogna vento che penetra*",(Paradiso XX-24),
- la tuba " *ove sentia la pompeana tuba*", (Paradiso VI -72).

Non si può, invece, affermare con sicurezza se le melodie che il poeta conosceva siano le stesse di quelle che sono arrivate sino a noi.

Per talune antifone, rimaste ancora oggi vive nella pratica liturgica, la risposta è affermativa; ad esempio, il versetto 9 del salmo 50, il *Miserere*, *Asperges me hyssopo, et mundabor, lavabis me, et super nivem dealbabor*.

Dante è nel paradiso terrestre, vicino all'altra riva del Lete, la *beata riva*, quella della beatitudine, dove ode cantare il salmo così dolcemente che non solo non riesce a descriverlo, ma nemmeno a ricordare il *Miserere*, il più famoso dei canti penitenziali, dei quali il coro angelico intona il passo dell'aspersione con l'issopo, pianta usata nei riti di purificazione:

*Quando fui presso a la beata riva
'Asperges me' si dolcemente udissi
che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva.
(Purgatorio, XXXI-versi 97-99)*

Dante nel *De vulgari eloquentia* sostiene che la poesia è *fictio retorica musicaque posita*. Aurelio Roncaglia – richiamato da Claudia Di Fonzo - afferma che la nozione medievale di musica è "non l'attività pratica di far musica...ma soprattutto una disciplina teorica, la scienza dei rapporti proporzionali. Dante non ha inteso mai parlare di Musica nel senso specializzato, ma come pura musicalità del discorso poetico.⁴" Vale la pena

⁴ C. Di Fonzo, *Della musica e di Dante: paralipomeni lievi*, in *Scritti in onore di F. Mazzoni offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Pubblicazioni della SDI, 1998, pp. 47-61.

ricordare che un grande critico e filologo, Gianfranco Contini, ha sostenuto, al contrario, l'opportunità di disgiungere la poesia dalla musica, affermando che la superiorità dei siciliani sui poeti provenzali sta proprio nell'averle separate. Accennavamo prima all'influenza esercitata su Dante da Boezio, il quale distingue tra musica mondana, umana e strumentale, quest'ultima a sua volta divisibile in armonica, ritmica e metrica, come espressione della complessione interna dell'anima. La musica *mundana* può essere scrutata nel cielo ed è quella che Dante nel *Convivio* paragona al cielo di Marte per le armoniose relazioni numeriche; la musica *humana*, invece, richiede che ci si immerga in sé stessi, è una musica *de interiore homine*, generata dall'armonia interna, allorché spira amore, come le *nove rime* che Bonaggiunta Orbiciciani attribuiva a Dante e in relazione alle quali il poeta dà questa spiegazione:

*E io a lui: "I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando"
(Purgatorio, XXIV - versi 52-54)*

C'è una similitudine significativa nel *Paradiso* (XX, versi 22-30):

*E come suono al collo della cetra
prende sua forma, e sì come al pertugio
de la sampogna vento che penetra,
così rimosso d'aspettare indugio,
quel mormorar de l'aguglia salissi,
su per lo collo come fosse bugio*

dove musica, canto, dialogo hanno la medesima ragione divina e le parole sono dettate/imprese nel cuore con *variatio* complicata tra parole e suoni. Tutta la *Commedia* ha un impianto musicale derivante dal presupposto che la musica è una componente intrinseca dell'anima umana. La prima cantica, l'*Inferno*, è, per così dire, una non musica, in quanto regno del caos, della dannazione, dell'assenza della luce divina, dove le leggi delle tre categorie musicali sono sovvertite da suoni aspri, disperati, bestiali, osceni. Sono pochi i passi dove c'è un richiamo al suono, piuttosto che alla musica e tutti caratterizzati da un'atmosfera greve e cupa. Il canto degli stormi delle gru simile al lamento dei lussuriosi:

*E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aer di sé lunga riga,
così vid 'io venir, trendo guai,*

ombre portate dalla della briga;
(Inferno, V - versi 46 -49)

Gli indovini, nella quarta bolgia dell'ottavo cerchio, avanzano

tacendo e lacrimando, al passo
che fanno le letane in questo mondo.
(Inferno, XX- versi 8-9)

Le ombre livide sono immerse nella Caina “*mettendo i denti in nota di cicogna.*” (Inferno, XXXII verso 36). *Nota* - chiosa il Buti - “tanto è quanto segno di canto, e però si può pigliare per lo canto.”

Altri passi richiamano rumore e non musica, cioè disarmonia, come il tumulto del vestibolo infernale:

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle.
(Inferno, III - versi 25 -27)

o i forti lamenti che si sentono nella selva dei suicidi:

Io sentia d'ogne parte trarre guai
e non vedea persona che 'l facesse;
perch'io tutto smarrito m'arrestai.
(Inferno, XIII- versi 22 - 24)

o il latrato delle cagne che inseguono gli scialacquatori:

Noi eravamo ancora al tronco attesi,
credendo c'altro ne volesse dire,
quando noi fummo d'un romor sorpresi
similmente a colui che venire
sente 'l porco e la caccia a la sua posta,
ch'ode le bestie, e le frasche stormire.
(Inferno, XIII -versi 109 -114)

dove gioca un'importante funzione la figura fonica onomatopeica attraverso l'uso delle molte sibilanti. “E tuttavia l'intero *Inferno* – scrive Raffaello Monteresso – esattamente al pari delle altre cantiche, appare strutturato sotto il simbolo e le leggi della musica. Il frequente ricorrere di numeri mistici o simboli, da cui tutta la composizione dell'opera dantesca appare influenzata, ricade infatti sotto la concezione generale del

ritmo musicale, cui Dante riserba non rare allusioni. La musica *mundana*, secondo la testimonianza del già citato Hieronimus de Moravia, può consistere, oltre che nel moto delle stelle, anche “in numero, in mensura”, allo stesso modo che la musica *humana* può essere ricercata nell'anima: *alia in potentiis, ut ira, ratio; alia in virtutibus, ut iustitia, fortitudo*⁵.”

Profondamente diversa si presenta la situazione nel *Purgatorio* dove, attraverso la musica *instrumentalis*, le anime sono a poco a poco restituite al loro stato primigenio e si accordano come uno strumento musicale al suono della musica universale, consentendo alla musica *humana* di tornare a regnare incontrastata. Tutta la cantica ha come sfondo suoni e inni gradevoli, sino alla sommità del monte dove si realizza il completo raggiungimento della *emendatio animae* e gli spiriti trovano finalmente un accordo con sé stessi, governati dalla musica *mundana*. Pertanto i riferimenti musicali presenti nella seconda cantica debbono essere considerati in tale prospettiva: le citazioni musicali hanno un valore etico. “La trattatistica classica – osserva Raffaello Monterosso – aveva a lungo insistito sull'aspetto catartico del fenomeno musicale, sino a postulare effetti speciali sulla psiche dell'individuo per opera delle varie 'armonie' o modi di cui la musica greca era costituita. La musigrafia medievale riprese l'argomento, in particolare per quanto riguardava l'etica degli otto modi cosiddetti ecclesiastici.

Ancora Boezio (*De Musica* I,1) puntualizza che *musica non modo speculationi, verum etiam moralitati coniuncta*.⁶”

Proprio in tale prospettiva, dentro un processo di purificazione, vanno interpretati i canti intonati dalle anime del *Purgatorio*. È il caso del canto II, quello di Casella, in particolare il riferimento all'*amoroso canto / che mi solea quietar tutte mie doglie* (107 -108). Mentre Dante e Virgilio si trovano sulla spiaggia dell'Antipurgatorio, arriva dal mare aperto una barca splendente di luce bianca, piena di anime che cantano in coro il salmo *In exitu Israel de Aegypto*

'In exitu Israel de Aegypto'
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scripto.
(*Purgatorio*, II - versi 46-48)

⁵ R. Monterosso, *Enciclopedia Dantesca*, vol.XI, cit., p. 493.

⁶ R. Monterosso, *ibidem*

Una di esse riconosce Dante: è Casella, musico fiorentino, il quale, sollecitato dall'amico, intona con note dolcissime la canzone di Dante *Amor che nella mente mi ragiona*.

Gli astanti, Virgilio compreso, ascoltano incantati, dimenticando ciascuno di attendere ai propri compiti.

Arriva Catone che li rimprovera per la loro negligenza: nel luogo nel quale si trovano non possono indugiare in gioie terrene. Non è questa la sede per approfondire i complessi aspetti di questo episodio; basti dire soltanto che il verso intonato dal musico è l'incipit della canzone che apre il terzo trattato del *Convivio*, non sappiamo de davvero musicata da Casella.

In essa la donna cantata è la Filosofia, ma adesso il poeta ha chiaro più che mai che il sapere filosofico, da solo, non può portare alla verità e che, senza l'appoggio della Grazia, la mente umana avrebbe peccato di presunzione e avrebbe sempre fallito nella sua ricerca.

Osserva Amilcare Iannucci: "Il canto può contenere una doppia palinodia: Dante rinnega non solo il testo e le sue implicazioni, ma anche un principio estetico...La sua nuova poesia comporta una dimensione etica e deve produrre non un effetto statico, ma cinetico...La sua funzione è quella di dirigere la volontà verso Dio, non di trattenerla nella contemplazione della bellezza per se stessa."⁷

La musica è adoperata per rendere più efficace il pentimento delle anime; di qui la partecipazione al canto corale o solistico, a cominciare dal salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto*.

Il *Purgatorio* è il regno del canto, dell'armonia ritrovata e i salmi che vengono cantati durante il tempo della traversata ricalcano gli antichi vesperi della domenica, i quali si concludevano con il gesto dell'angelo nocchiero che "fece il segno lor di santa croce".

Per Iannucci il salmo 113 è un esempio di musica *mundana*, cioè musica cosmica creata da Dio per accordare l'universo, fusa con la musica *humana*, il canto.

Gli altri canti sono *Te lucis ante terminum* nella valletta dei principi:

*'Te lucis ante' si devotamente
le uscio di bocca e con sì dolci note*

⁷ A. Iannucci, *Musica e ordine nella "Divina Commedia"*, (*Purgatorio II*), in (a cura di G.C. Alessio, R. Hollander,) *Studi americani su Dante*, Franco Angeli, Milano, 1989, p. 109.

*che fece me a me uscir di mente
e l'altre poi dolcemente e devote
seguitar lei per tutto l'inno intero
avendo li occhi a le superne rote.*

(Purgatorio, VIII versi 13-18)

I golosi, piangendo, cantano il salmo 50, il *Miserere*, intonato da Davide penitente; viene riportata la parte iniziale del versetto 17 *Domine, labia mea aperies et os meum adnuntiabit laudem tuam* (XXIII 10– 12).

*Ed ecco piangere e cantar s'udie
'Labia mea, Domine' per modo
tal, che diletto doglia parturie.*

(Purgatorio, XXIII versi 10– 12)

Nel canto XXVII (vv. 8 – 9) l'angelo che sta fuori dalla settima cornice canta la sesta beatitudine evangelica (Matteo, 5 – 8) *Beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt*.

Infine, nel Paradiso terrestre, là dove tutto è canto, c'è una dolce salmodia, il mesto coro delle quattro virtù cardinali e delle tre virtù teologali, personificate in sette donne che, a turno, intonano il salmo 78, lamento per la distruzione del tempio di Gerusalemme, il cui incipit è *Deus, venerunt gentes in hereditatem tuam; polluerunt templum sanctum tuum*:

*Deus, venerunt gentes, alternando
or tre or quattro dolce salmodia
le donne incominciarono, e lacrimando.*

(Purgatorio, XXXIII - versi 1 - 3)

Nel *Paradiso* la musica, superando più che mai il dato tecnico, è il riflesso dell'armonia dell'ordine del cosmo; trascende, perciò, l'intelletto umano e le sue conoscenze.

Dante si limita ad esprimere approssimativamente ciò che *significar per verba non si poria* e a proporre degli *exempla*, a cominciare di quello di Glauco, servendosi di tutti gli strumenti retorici a sua disposizione.

Più che descrizione, la poesia del *Paradiso* è contemplazione; non a caso, a conclusione della cantica, gli strumenti umani del linguaggio sono insufficienti e l'unico modo per esprimere l'inesprimibile forma di musica è il silenzio:

*A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e il velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.*

(Paradiso, XXXIII - versi 142 – 145)

“La sintesi di questi versi – scrive Bianca Garavelli – è di stupefacente intensità: anche nell'anima individuale si riproduce il moto dell'universo, il moto rotatorio delle sfere celesti che circondano la terra, dei Beati che formano corone danzanti e inneggianti, dei cerchi angelici che ruotano eternamente attratti dal loro punto-Dio⁸”.

Pur non mancando un preciso riferimento alla musica *mundana*,
*Quando la rota che tu sempiterni
desiderato, a sé mi fece atteso
con l'armonia che temperi e discerni*

(Paradiso, I - versi 76 -78)

già richiamato, la maggior parte delle citazioni è complessa e allude a un nesso non facile tra musica e simbolismo, come dire a un fenomeno strutturale interpretato musicalmente.

La similitudine di cui ai versi 124 – 126 del VI canto

*Diverse voci fanno dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendono dolce armonia tra queste rote*

fa chiarezza: l'insieme dei beati in Paradiso è come un coro mistico di santi e di monaci, e l'armonia dell'insieme non è affatto turbata dalla presenza di diversi gradi di vicinanza a Dio.

Viene richiamata la prima percezione sonora del pellegrino Dante subito dopo l'ascesa alla sfera di fuoco: *la novità del suono e il grande lume* (I, 82), ma qui Dante non allude a una musica vera e propria, bensì alla circostanza che l'armonia che Dio instaura nei movimenti della sfera celeste ha la medesima natura di quella che si diffonde tra le anime beate.

Allude, insomma, a un insieme polifonico, evocando una diversa qualità di armonie: una vocale, la musica *instrumentalis*, che si ode sulla terra,

⁸ Dante Alighieri, *La Commedia, Paradiso*, (a cura di Bianca Garavelli) Bompiani, Milano, 1993, p. 495.

e un'altra, ineffabile e indescrivibile, riconducibile alla musica *mundana* o, se si vuole, ancora più immateriale di essa, non risultante dal movimento delle sfere celesti, ma da un grado di beatitudine variamente distribuito.

Del resto, nel *Paradiso*, le immagini musicali sono espresse più attraverso il movimento che non attraverso la sensazione auditiva.

Le citazioni da riportare sarebbero numerosissime; ci limitiamo ad alcune.

Nella terzina

*Così parlommi, e poi cominciò 'Ave
Maria' cantando, e cantando vanio
come per per acqua cupa cosa grave
(Paradiso, III 121 – 123)*

prevale la dimensione musicale della parola, tesa a riprodurre l'armonia del dissolvimento di Piccarda sulle note dell' *Ave Maria* e "i suoni di *a* e *i* di Maria - come ha rilevato Joan M. Ferrante – sono ripetuti in *vanio* per creare l'impressione del canto che svanisce.⁹"

Le anime dei cielo del sole si dispongono a corona attorno a Dante e a Beatrice, trasformandosi in *circulata melodia* e formando un duplice giro:

*Io vidi più folgor vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona,
più dolci in voci che in vista lucenti:
così cinger la figlia di Latona
vedem talvolta, quando l'aere è pregno,
sì che ritenga il fil che fa la zona.
Ne la corte del cielo, ond'io rivegno,
si trovan molte gioie care e belle
tanto che non si posson trar del segno.
E 'l canto di quei lumi era di quelle
chi non s'impenna sì che là su voli,
dal muto quindi aspetti le novelle.
Poi, sì cantando, quelli ardenti soli*

⁹ J. M. Ferrante, *Parole e immagini nel "Paradiso": riflessi del divino*, in *Studi americani su Dante*, cit. p.212.

*si fur girati intorno a noi tre volte,
 come stelle vicine a' fermi poli,
 donne mi parver, non di ballo sciolte,
 ma che s'arrestin tacite, ascoltando
 fin che le nove note hanno ricolte.*

(Paradiso, X versi 64 - 81)

La suggestione fonica della parola ricompare nella descrizione del meccanismo dell'orologio, le cui parti sembra si tirino e si spingano a vicenda dando origine a un armonioso insieme, simile al movimento cantato dalla gloriosa nota del quarto cielo:

*Indi, come orologio che ne chiami,
 ne l'ora che la sposa di Dio surge
 a mattinar lo sposo perché l'ami,
 che l'una parte e l'altra tira e urge,
 tin tin sonando con sì dolce nota
 che il ben disposto spirto d'amor turge;
 così vid'io la gloriosa rota
 muoversi e render voce a voce in temprà
 e in dolcezza ch'esser non po' nota
 se non colà dove gioir s'insempra.*

(Paradiso, X -versi 139-148)

“Alto e solenne come un preludio di Bach l’inizio del canto; dolce e carezzevole come una melodia belliniana il finale (vv;139-148) Dante è qui, come al principio, l’artista inesauribile che sente squisitamente il giuoco delle luci, gli effetti del chiaroscuro”, ha scritto Luigi Fassò¹⁰.

In Paradiso i movimenti e il ritmo, del canto e della danza, sono perfettamente sincroni nei canti dedicati alla Trinità, ad esempio nel XIV 28 – 33, dove l’insistere sulla triplicità dell’intonazione assume un valore simbolico ancora più intenso, come nei versi già citati 26 – 33 del canto XIV. All’arpa e alla giga del canto XIV abbiamo già accennato.

Cacciaguida, nel cielo di Marte, dimostra anche le sue capacità d’arti-

¹⁰ L. Fassò, *Il canto X del Paradiso*, in G. GETTO, *Lettura dantesche*, vol. III *Paradiso*, Sansoni, Firenze, 1965, p.1561.

sta, muovendosi con le altre luci:

*Indi, tra l'altre luci mota e mista,
mostrommi l'alma che m'avea parlato
qual era dei cantor del cielo artista.*

(Paradiso, XVIII - versi 49 – 51)

L'aquila

*roteando cantava, e dicea "Quali
son le mie rote a te, che non le intendi,
tale è il giudicio eterno a voi mortali."*

(Paradiso, XIX - versi 97-99)

Gli angeli, nel trionfo della Vergine (Paradiso, XXIII-versi 97-111) intonano una *circulata melodia*:

*Qualunque melodia più dolce suona
qua giù e più a sé l'anima tira
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar di quella lira
onde si coronava il bel zaffiro
del quale il cielo più chiaro s'inzaffira.
"Io sono amore angelico che giro
l'alta letizia che spira dal ventre
che fu albergo del nostro disiro;
e girerommi, donna del ciel, mentre
che seguirai tuo figlio, e farai dia
più la spera suprema perché li entre".*

*Così la circulata melodia
si sigillava e tutti li altri lumi
faceano sonare il nome di Maria.*

Melodia e lumi, musica e luce: Dante è, nel *Paradiso* – scrive Franco Ferrucci – "narratore di un'azione scenica; come chi raccontasse le esperienze vissute durante una straordinaria serie di rappresentazioni alle quali – privilegiato fra tutti i mortali – egli ha avuto la fortuna di assistere...il reame paradisiaco lascia a Dante una sola possibilità espressiva: il

¹¹ F. Ferrucci, *Il poema del desiderio. Poetica e passione in Dante*, Leonardo, Milano, 1990, pp.205-206.

balletto figurativo e musicale, l'opera sacra come melodramma¹¹.

S. Pietro benedice Dante cantando e girando tre volte intorno a lui:

*così, benedicendomi cantando,
tre volte cinse me, sì com'io tacqui,
l'appostolico lume al cui comando
io avea detto: sì nel dir li piacqui.*

(Paradiso, XXIV-versi 151 – 154)

Nel canto XXV (versi 97 – 99) le corone danzanti dei beati intonano il salmo *Sperent in te*; l'arcangelo Gabriele canta *Ave Maria, gratia plena* (XXXII verso 95).

Tali citazioni (che sono solo un campione) documentano la rilevanza del fatto musicale nella *Divina Commedia*, oltre che sotto l'aspetto uditivo, anche come emanazione di un movimento che è esso stesso musica in quanto parte costitutiva del moto dell'universo. Nota Raffaello Monterosso: "Un moto, tuttavia, da non intendersi solo come traslazione nello spazio, ma come anelito a raggiungere il porto *per lo gran mar dell'essere* (Par., I, 113), a conseguire il fine ultimo dell'esistenza: compito supremo che è gioia, che provoca gioia e che quindi si estrinseca nella più immateriale delle sensazioni, la musica.¹²"

Melodia in Dante assume talora il significato di canto corale; altre volte ha un significato più complesso dell'omofonia, indicando un canto formato da una moltitudine di voci esprimendosi in veste polifonica, in stile contrappuntistico, che diventa più complesso nel canto XXVIII versi 115-120, laddove la gerarchia angelica costituita da Dominazioni, Virtù e Potestà intona un perpetuo *Osanna* con tre melodie:

*L'altro ternaro, che così germoglia
in questa primavera sempiterna
che notturno Ariete non dispoglia,
perpetualmente "Osanna" sberna
con tre melode, che suonano in tree
ordini di letizia onde s'interna.*

Con una melodia si chiude la *Commedia*, cioè con la visione di Dio, della Trinità in tre cerchi concentrici:

¹² R. Monterosso, *Enciclopedia Dantesca*, vol XI, cit., p. 495.

*Quell'uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno
non circoscritto, e tutto circoscrive,
tre volte era cantato da ciascuno
di quelli spirti con tal melodia,
ch'ad ogni merto saria giusto muno.*

(Paradiso, XIV – versi 28-33)

“Nel caso di questa melodia – scrive Claudia Di Fonzo – di musica si tratta, di quella forma di conoscenza che per Hildegard von Bingen sconfinava nella mistica.

“Peccato che Dante non conoscesse Bach”¹³.

¹³ C. Di Fonzo, cit., p. 61.