

SERGIO CRISTALDI

Poesia che rappresenta la musica. Il caso della 'Divina Commedia'

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SERGIO CRISTALDI

Poesia che rappresenta la musica. Il caso della 'Divina Commedia'

La 'Commedia' dantesca descrive o, meglio ancora, rappresenta una serie di esecuzioni musicali, ambientate nell'escatologia. Fino ad ora, le ricerche si sono preoccupate di accertare la scaturigine interiore, la conformazione e l'effetto dei canti in questione, valutando la spinta che urge le anime, l'alternarsi di monodia e polifonia, la reazione degli uditori presenti in scena. C'è tuttavia un altro versante che merita di essere esplorato: la struttura degli enunciati poetici che configurano cori e assolo, veicolando la musica attraverso il linguaggio verbale e la sua intensificazione. Strategia privilegiata da Dante è, in questi episodi, l'attivazione di un bilinguismo concordante. Non sembra, però, che tale diglossia possa essere collegata alla pluralità delle linee melodiche propria della costruzione polifonica.

1. Sistemi semiotici in lizza

Come lirico in lingua di *sì*, e lirico dalla varia sperimentazione, curioso dell'intera gamma di forme disponibili e anzi pronto a inaugurarne di nuove, Dante ha scritto poesia per musica.¹ In qualità di teorico, consapevole della retorica classica e delle *poetriae* mediolatine, e al tempo stesso impegnato a misurarsi con l'universo in espansione delle letterature romanze, egli ha fissato, sia nel *Convivio* che nel *De vulgari eloquentia*, alcune valutazioni di fondo sul rapporto fra poesia e musica, non senza procedere ad analisi circostanziate, a mirati affondi sul vivo della produzione in volgare. All'altezza del poema sacro, ha proposto ancora altro: una vera e propria rappresentazione del canto, per lo più rivolta a intonazioni sacre di estrazione liturgica (opzione idonea, ovviamente, alla materia generale dell'opera), ma senza esclusione della lirica cortese.

Gli studi *ad hoc*, in crescita negli ultimi decenni, hanno affrontato questa variegata rappresentazione puntando quasi esclusivamente sul suo oggetto. Si sono, ad esempio, interessati alla spinta che sollecita le anime al canto; oppure al contraccolpo che le esecuzioni musicali determinano in chi le fruisce. Frequenti, in particolare, i sondaggi sulle tipologie musicali che Dante presenta e sul loro rapporto con la prassi compositiva ed esecutiva del tempo. Bisogna riconoscere che, grazie a questi accertamenti, siamo oggi in grado di valutare con migliore approssimazione l'effettiva natura di ogni *performance* musicale evocata. Rimangono, certo, punti nevralgici da chiarire. Ad esempio, la maggiore o minore familiarità di Dante con la polifonia e la reale entità che questa assume lungo il poema, una questione da soppesare con cura e senza escludere a priori, per una serie di passi ambivalenti, una decodifica in termini di monodia. Si è sviluppato, di recente, un

¹ La lirica romanza del Medioevo è di norma 'poesia per musica'; vale a dire, è produzione originariamente condizionata, nella sua intrinseca struttura, dal vettore musicale, nonché destinata, almeno idealmente, a un'intonazione, a prescindere dal fatto che l'intonazione sia realizzata o meno e che risalga o no all'autore medesimo del testo verbale. Cfr. M.S. LANNUTTI - M. LOCANTO (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica, Atti del Seminario di Studi (Cremona, 19 e 20 febbraio 2004)*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005; e in particolare la Tavola rotonda (224-260), inaugurata da un intervento di P.G. Beltrami. È solo in subordine, dunque, che l'espressione 'poesia per musica' può ancora oggi fungere, come in passato, da etichetta circostanziata e specifica, valevole per le forme particolarmente vocate a un'intonazione, secondo le nuove tecniche del XIV secolo. Si veda, a riguardo, M.S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», XLIV (2011), 1, 55-67: 62. Occorrerebbe, peraltro, articolare ulteriormente questa distinzione, ricavando uno spazio per gli individui lirici italiani duecenteschi (e danteschi) che paiono più strettamente vincolati a un'effettiva veste musicale.

dibattito sull'argomento;² e ha evidenziato la necessità di un riesame complessivo, libero da pregiudizi, in cui convinzioni sedimentate, come quella, appunto, dell'alto tasso di intonazioni polifoniche nella *Commedia* e del loro progressivo incremento con l'avanzare della narrazione, dimostrino la loro capacità di tenuta di fronte alle acquisizioni attuali sul panorama musicale italiano a cavallo fra Due e Trecento. Proprio questa messa in crisi delle certezze, opportunamente problematizzate, attesta, d'altra parte, lo stato di avanzamento di tutto un indirizzo di ricerche, che ha individuato e censito i suoi temi e li va sviscerando con crescente cognizione di causa.

Molto meno illustrato, se non del tutto ombra, un altro versante, che pure non è privo di importanza; quello della modalità di queste rappresentazioni. In esse si danno certamente 'oggetti', comprensibilmente in grado di attirare, sulle prime, quasi tutta l'attenzione, coinvolta da un coro che si leva, da un solista che sporge, da un suggestivo intreccio vocale; ma vi si danno attraverso una peculiare strategia evocativa, nient'affatto neutra e trasparente, anche se in grado di profilarsi come fosse assolutamente naturale. Poiché nell'aldilà le anime cantano, secondo il diffuso resoconto del narratore, il nostro primo istinto è di verificare, con la massima precisione possibile, che genere di canto sia il loro, polifonico o monodico, con intelaiatura tradizionale o con aperture a tecniche musicali innovative; se non che, il resoconto stesso implica una tecnica, e tutt'altro che trascurabile, se l'enunciato non è meno rilevante dell'oggetto dell'enunciato.

A rendere la situazione ancor più intrigante è il fatto che la dialettica è propriamente tra due sistemi di segni: nei passi della *Commedia* che ci riguardano non c'è, *sic et simpliciter*, un referente e un medium volto a veicolarlo; c'è – e non pare inutile precisarlo – un referente di ordine musicale che viene restituito dalla letteratura. Va in onda il confronto tra due arti, tra i rispettivi organismi semiotici.

È spiccata la sensibilità di Dante per l'emulazione tra i linguaggi, secondo le prerogative naturali di ciascuno. Nella *Commedia*, anzi, il corpo a corpo fra due generi di semiosi artistica o, se si preferisce, il loro arduo convergere, viene espressamente tematizzato. Il caso più noto è quello degli *exempla* della prima cornice del Purgatorio, i quali hanno l'ufficio del tutto preminente di ammaestrare, ma lo svolgono (e perciò lo svolgono) con spiegamento di eccezionali risorse segniche, fino a perpetrare l'attrazione e inclusione di un linguaggio in un altro, all'estremo limite del consentito. A presentare i fatti edificanti sono intagli nella parete rocciosa; responsabile, davvero singolarissimo, di queste realizzazioni è il *Deus artifex*, il quale incentiva la meditazione degli espanti attraverso la sua incomparabile maestria fabbrile.³ Assente, peraltro, la forzatura prodigiosa dei limiti dello strumento: non c'è alcuna aggiunta di elementi eterogenei, estranei di per sé alla pietra e dunque normalmente indisponibili allo scultore, ad esempio la parola; un miracolo di sculture parlanti qui non ha luogo, il «visibile parlare» (*Purg.*, X, 95) è, appunto, un dire che si afferra con la

² Sulle esperienze e competenze di Dante in fatto di polifonia, nonché sui correlativi riferimenti lungo il poema, aveva fatto alcune concessioni N. PIRROTTA, *Dante 'musicus': Gothicism, Scholasticism and Music*, «Speculum», XLIII (1968), 2, 245-257, poi ripubblicato in traduzione italiana col titolo *Dante 'musicus': goticismo, scolasticismo e musica*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, 20-36. Più di uno studioso ha profittato di questi varchi; d'obbligo la menzione di F. CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, ristampa 2014, forte di un'ambizione sistematica. In controtendenza, R. DRUSI, *Musica polifonica nella 'Commedia': indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, «L'Alighieri», LIII (2013), 2, 5-58; che sottometta a revisione una serie di luoghi comuni su presunte armonie polifoniche del capolavoro dantesco.

³ Inerenti alla nostra angolazione F. TATEO, *Teologia e 'arte' nel canto X del Purgatorio*, in ID., *Questioni di poetica dantesca*, Bari, Adriatica Editrice, 1972, 145-158; T. BAROLINI, *The Undivine Comedy. Dethologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 122-142 (tr. it. di R. Antognini, *La 'Commedia' senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, 173-198).

vista e non con l'udito.⁴ Dio stesso accetta di muoversi entro un solco espressivo ben delimitato; i suoi intagli sanno rendere una sagoma orante e dare l'impressione della pronuncia devota senza cessare di essere tali e, come tali, invincibilmente muti.

In questa sede ci interessa soprattutto l'*exemplum* relativo a un episodio dell'Antico Testamento, la traslazione dell'arca a Gerusalemme, fra accompagnatori in tripudio che esultano per la presenza di Dio in mezzo al suo popolo. La festa comporta anche il canto corale; ed è proprio questa variegata intonazione, emanante da sette cori, che viene effigiata. In lizza sono dunque la scultura e la musica, con la prima che riproduce la seconda, e lo fa in maniera tanto efficace, nonostante la forte eterogeneità dei rispettivi apparati segnifici, da provocare, in chi osserva, uno scontro di percezioni:

Dinanzi pareo gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a' due miei sensi
facea dir l'un 'No', l'altro 'Sì canta'.

(*Purg.*, X, 58-60)

La peculiarità del medium proprio di ogni arte è collegata, dunque, da Dante a una delle diramazioni dell'apparato sensoriale umano; nel caso specifico, la pietra, veicolo proprio della scultura, intercetta la vista. Il superlativo intaglio ha un tale impatto che gli occhi dell'osservatore credono di recepire anche un suono; ma si tratta, non dimentichiamolo, degli occhi. Il «no» dell'udito certifica che questa scultura non gode di nessun additivo rispetto al suo materiale silenzioso e inerte, non è portata oltre se stessa da una pressione soprannaturale. Così, l'assenso della vista sancisce propriamente l'eccellenza di un'esecuzione che spinge al massimo grado le possibilità della specifica semiosi. Il portento sta in questa inaudita lievitazione delle virtualità di un veicolo, senza trascendimento del veicolo stesso.

Se la scultura può sporgersi a tal punto in direzione della musica, la letteratura ha, dal canto suo, carte eccellenti da giocare, incardinata com'è su quella «locutio» che è «signum audibile interioris conceptus», secondo una definizione tomistica del linguaggio presumibilmente non ignota a Dante.⁵ Certo, la poesia può solo *dire* la melodia, così come altrove *dice* il rumore: non può trascendere la propria materia, che è insuperabilmente verbale. Offre dunque del canto o del frastuono una traccia eterogenea e giocoforza infedele, la traccia costituita dalla parola. Ma stavolta l'eterogeneità è attenuata: i due organismi semiotici non sono così difformi. Nell'uno e nell'altro caso, si tratta di segni che si susseguono nel tempo e che condividono inoltre alcuni parametri di fondo, ancor più evidenti quando musica equivale a canto, come nella *Commedia*, come nel panorama medievale in genere. Parlare e cantare riposano entrambi sul suono vocale, ne valorizzano il timbro, l'intensità, la melodia, il ritmo (anche se – è chiaro – non li valorizzano allo stesso modo, mostrando al contrario diversità di approccio tutt'altro che secondarie e marginali). I medievali erano perfettamente consapevoli delle prerogative sonore del *verbum* e del *sermo*, da Guido d'Arezzo, per il quale «canitur [...] omne quod dicitur», a Ruggero Bacone, pronto ad additare una «musica de sono humano in

⁴ Si cita da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994.

⁵ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, II-II^{ae}, q. 181, a. 3, resp. Per il riverbero di questo passo sul Dante trattatista cfr. D.A., *De vulgari eloquentia*, I, III, 3, a cura di M. Tavoni, in *Opere*, I, Milano, Mondadori, 2011, 1153.

sermone».⁶ E che la vocazione musicale del dire si incrementasse negli enunciati poetici doveva riuscire di forte evidenza. Dante stesso, nel *De vulgari eloquentia*, stabilita la doppia dimensione, razionale e sensibile, del segno verbale, e specificata la natura propriamente sonora della dimensione sensibile – «nam sensuale quid est in quantum sonum est»⁷ – offre quindi analisi raffinate della musicalità propria della poesia, con riferimento soprattutto alla canzone.

Questi elementi sono stati considerati da un punto di vista particolare negli studi di pieno e secondo Novecento; hanno costituito, infatti, altrettante pezze d'appoggio alla tesi dell'emancipazione, in Italia, della poesia dalla musica, emancipazione che si sarebbe consumata presso i Siciliani, trasmettendosi quindi alle altre esperienze poetiche della penisola, fino a costituire uno dei caratteri propri della lirica in lingua di *sì*.⁸ Oggi, questa tesi è oggetto di una motivata riconsiderazione, volta a presentare un quadro più equilibrato. E fra i casi riesaminati c'è proprio il *De vulgari eloquentia*: alla lettura di questo trattato come rivendicazione dell'autonoma musicalità del linguaggio poetico,⁹ sta gradualmente subentrando una nozione più equanime, capace di prendere atto che la trattazione dantesca della canzone non insiste più di tanto sull'autonomia dell'organismo metrico, poiché concepisce tale organismo come frutto di proporzioni teoriche musicali.¹⁰

La nostra indagine, comunque, deve seguire la sua strada. Verte sulla *Commedia*, e cioè su un'opera poetica davvero autonoma dalla musica, poiché imperniata su un metro come la terza rima, del tutto estraneo, nella sua stessa genesi, all'intonazione musicale. Si rivolge, però, alle intonazioni che quest'opera mette in scena; e, per la precisione, indaga la loro resa attraverso segni verbali, dove congiurano significanti e significati. La verifica verrà portata anzitutto sui primi, insomma sul vettore propriamente sonoro della semiosi linguistica e poetica. Da una parte, dunque, controlleremo fenomeni di sonorità propri della parola e del verso; ma dall'altra, inquadreremo questi fenomeni in quanto funzionali alla resa delle intonazioni. La registrazione *per verba* delle sporgenze musicali comporta forse, nel poema sacro, strategie peculiari e magari ricorrenti di intensificazione fonica? Domandarselo è, quanto meno, lecito, dopotutto è in gioco Dante. La sua varia competenza di poeta e di *musicus*, la sua familiarità con operatori specializzati (Casella e presumibilmente anche altri della medesima corporazione), il suo investigare, nel *De vulgari* e nello stesso *Convivio*, su due sfere artistiche imparentate, e non certo alla lontana, invitano a credere che, nell'opera della maturità, egli abbia calibrato con cura la resa letteraria delle epifanie musicali.

⁶ Il rinvio è rispettivamente a *Guidonis Aretini Micrologus*, a cura di J.S. van Waesberghe, Roma, American Institute of Musicology, 1955, cap. XVII, 167; e, per Bacone, a G. PIETZSCH, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino von Orvieto*, Halle, Niemeyer, 1929, 89.

⁷ Si cita da DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, vol. III della Nuova Edizione commentata delle Opere di Dante, Roma, Salerno Editrice, 2012.

⁸ Si veda anzitutto A. RONCAGLIA, *Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano*, in AA.VV. *L'Ars Nova italiana del Trecento*, IV, *Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975)*, Certaldo, Edizioni Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1978, 365-397. Ne conferma le indicazioni di fondo P. GRETI, *La lirica italiana delle Origini tra scoperte e nuove edizioni*, «Testo», XXXI (2010), 125-147.

⁹ L'impostazione di M. PAZZAGLIA, *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

¹⁰ Cfr. M.S. LANNUTTI, 'Ars' e 'scientia', 'actio' e 'passio'. *Per l'interpretazione di alcuni passi del 'De vulgari eloquentia'*, «Studi medievali», XLI (2000), 1, 1-38: 13-18; EAD., *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo», XXXII (2008), 1, 3-28: 24.

2. *Dissonanze apprezzabili*

Molta acqua è passata sotto i ponti dalla drastica selettività di Arrigo Boito, pronto a sconsigliare, nel 1902, al musicologo Camille Bellaigue una sosta sulla prima cantica: «Passons l'Enfer; la musique n'y a pas lieu».¹¹ Oggi, un fronte di indagini non secondario censisce con accuratezza rumori, lamenti e grida infernali, fenomeni recepiti come caricaturali e parodici, nel segno di un'anti-musica quale distintivo sonoro del diavolo.¹² La prima tappa, dunque, della nostra rassegna comporta – come non avverrà più in seguito – una insperata semplificazione dei problemi in gioco; se il canto dell'abisso è la pronuncia querula o rabbiosa, ebbene il poema può riportarne una testimonianza fedele, pressoché integra, con la sola perdita degli elementi soprasegmentali. Paradossalmente, la degradazione della musica, il suo ridursi a manifestazioni verbali scomposte, ma in quanto manifestazioni verbali sostanzialmente trasferibili in letteratura, ci consente di esaminare non il tramite, parzialmente eterogeneo, di un oggetto, ma l'oggetto medesimo, integrato beninteso dal surplus metrico-retorico.

È intuitivo che il fracasso dell'Inferno trovi l'adeguato corrispettivo stilistico nel comico e nelle rime aspre e chioce. Ma merita approfondimento una declinazione particolare, con uso, in versione disforica, di *Sprachmischung* e ricorso a linguaggi inventati. Nella *Commedia*, questi lacerti glossolalici sono attribuiti regolarmente, e non per caso, a guardiani infernali. Il primo è posto in bocca a Pluto: «Pape Satàn, pape Satàn aleppe» (*Inf.*, VII, 1). Presenta peculiari tratti formali, come il dominio della protovocale *-a* e l'usufitto di espressioni latine ed ebraiche (qui, rispettivamente, l'interiezione *papae* e *Paleph* con cui inizia l'alfabeto degli ebrei); e sono tratti che riportano entrambi al corpus glossolalico medievale.¹³ Quanto al significato, non è così sicuro che ve ne sia uno coerente e riconoscibile; anche se i tentativi di decrittazione (tutt'altro che peregrini) fanno leva, oltre che sulla relativa trasparenza di questi lemmi bizzarri, anche sulla pronta reazione di Virgilio, qualificato, proprio in questo suo far fronte alla misteriosa e minacciosa vociferazione, come il «savio gentil, che tutto seppe» (v. 3), in grado dunque di capire quegli accenti striduli.

Ancor più intrigante il caso del gigante Nembrot, posto con altri esemplari della stessa specie tra l'ottavo e il nono cerchio, dunque sul confine che separa la rumoristica infernale e il gelato silenzio di Cocito. Ha con sé, Nembrot, l'unico strumento musicale dell'*Inferno* – anzi di tutto il poema – che si emancipi dall'ambito della similitudine e della metafora, per attestarsi come effettivo oggetto *in praesentia*. Nessuna melodia, però, se ne può trarre, poiché si tratta di corno naturale, e dunque inabile a produrre suoni a diversa altezza;¹⁴ né il suo utente è in grado di adoperarlo per la produzione di un segnale, schiavo com'è di una cieca e furiosa passione in cerca semplicemente di uno sfogo. Né melodici né segnaletici, i suoni di questo corno sono ugualmente privi di bellezza e di senso; e come tali, rappresentano il degno corrispettivo delle parole del gigante. Di quel suo enunciato clamorosamente abnorme:

¹¹ Cfr. G. TINTORI, *Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, in AA.VV., *Arrigo Boito musicista e letterato*, a cura di G.T., Milano, Nuove Edizioni, 1986, 153-179.

¹² Vanno ricordati, fra gli altri, G.R. SAROLLI, *Musical Symbolism: 'Inferno' XXI, 136-139, 'exemplum' of Musica Diaboli versus Musica Dei*, in ID., *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1971, 363-380; E. SANGUINETI, *Canzone sacra e Canzone profana*, in A. PESTALOZZA (a cura di), *La musica nel tempo di Dante, Atti del Convegno di Ravenna, 12-14 settembre 1986*, Milano, Unicopli, 1988, 206-221; C. CAPPUCCIO, *Aure musicali in Dante*, «Cuadernos de Filología Italiana», XVI (2009), 109-136.

¹³ Si veda L. RENZI, *Un aspetto del plurilinguismo medievale: dalla lingua dei re magi a «Pape Satàn aleppe»*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, I, 61-73:72.

¹⁴ Cfr. C. BACCIAGALUPPI, «La dolce sinfonia di paradiso»: le funzioni delle immagini musicali nella 'Commedia', «Rivista di studi danteschi», II (2002), 279-333: 298.

«Raphèl maì amècche zabi almi»,
cominciò a gridar la fiera bocca,
cui non si convenia più dolci salmi.

(Inf., XXXI, 67-69)

La lettura corrente che fa dei «dolci salmi» una metafora ironica per ‘parole’ può costituire un punto di partenza, ma non esaurisce uno spessore semantico che si alimenta alla vicissitudine intera del poema sacro, dove il protagonista si troverà al cospetto di angeli salmodianti.¹⁵ Dante stesso, del resto, ha formalizzato l’opposizione tra i «lamenti feroci» dell’Inferno e i «canti» del secondo regno (*Purg.*, 112-114): *feroci* trova una corrispondenza nella bocca *fiera* di Nembrot, mentre l’espressione ricapitolativa *canti* comprende implicitamente anche i salmi, che costituiscono in effetti una percentuale ragguardevole delle preghiere della santa montagna. L’effato di Nembrot rappresenta una salmodia parodica, con rovesciamento dell’intonazione corale in grido isolato e con collasso della dolcezza in sguaiata ferocia.

Alle caratteristiche proprie delle glossolalie, caratteristiche qui nuovamente in vista – la prima sillaba è sempre in *-a*, e in filigrana si può intravedere un nome ebraico, *Raphael* – si aggiunge l’asprezza ricercata degli incontri consonantici, con l’aggravante dell’ossitonia diffusa. Sono ossitone almeno tre parole su cinque, e tali vanno forse considerate anche le altre due, se lette rispettivamente *amèch* e *almi*, con scarto dall’opinione attualmente in vigore, ma non senza ragioni – crediamo – plausibili. La tradizione, in effetti, reca *amèch*, forma ossitona in consonante poi prolungata da Giorgio Petrocchi con una tranquillizzante epitesi; quanto ad *almi*, la lettura piana vuole evitare la rima per l’occhio, che sarebbe l’unica di tutto il poema, ma c’è da chiedersi se un simile *hapax* non riuscirebbe in linea con la dissonanza di tutto l’inserito. La *Sprachmischung* è per sua indole portatrice di una poetica dei contrasti;¹⁶ e nel passo in esame, la rima per l’occhio, con la conflagrazione prodotta nella terna cui concorrono, prima e dopo, *palmi* e *salmi*, rappresenterebbe l’eclatante sabotaggio di una delle strutture per eccellenza concordanti qual è appunto l’intelaiatura rimica. Non avremmo, insomma, un’anomalia difficilmente attribuibile a Dante, al suo rigore e al suo gusto, ma la torsione di una canonica rispondenza in attrito innaturale e violento. Rispondenza invece ci sarebbe, a livello ritmico, fra l’uno e l’altro innesto glossolalico. Nell’edizione del centenario, Giuseppe Vandelli, che leggeva «Rafèl maý amèch zabi almi», aveva attribuito un andamento giambico-catalettico all’uscita stridula di Pluto – «Papè Satàn, papè Satàn aleppe» –, applicando anche qui la legge della prevalente ossitonia delle voci ‘barbare’;¹⁷ si consumerebbe così, nella staffetta linguistica tra i due guardiani, il passaggio da una scansione giambica con clausola piana a una consimile, ma più radicale, con clausola tronca.

Si impone, a questo punto, un aggancio al Dante trattatista. Il clamoroso deragliamento linguistico (e metrico?) di *Inferno* XXXI rivela appieno la sua portata parodica se raffrontato con

¹⁵ Qui, come più avanti a proposito di *Purgatorio*, II, 46-47 e XXIII, 10-12, riprendiamo, riformulandole, alcune osservazioni presentate in S. CRISTALDI, *Salmi del poeta*, in ID., *Verso l’Empireo. Stazioni lungo la verticale dantesca*, Acireale-Catania, Bonanno, 2013, 139-186

¹⁶ Si veda P. ZUMTHOR, *Langue e techniques poétique à l’époque romane (XF-XIF siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963 (tr. it. di M. Maddalena e A. Fassò, *Lingue e tecniche poetiche nell’età romanica*, Bologna, Il Mulino, 1973).

¹⁷ D.A., *La Divina Commedia*, a cura di G. Vandelli, in M. BARBI et al. (a cura di), *Le Opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze Bemporad, 1921, rispettivamente 587 e 503. La forma *amèch* è ripristinata in D.A., *La Commedia*, nuovo testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini, a cura di A. Lanza, Anzio, De Rubéis, 1995. Secondo un più recente editore, *amèch*, forma ossitona in consonante, «vale per una sillaba in più» (D.A., *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013, 499).

l'ideale eufonico del *De vulgari eloquentia*, di cui rappresenta l'esatto negativo fotografico, rovesciando i parametri aurei del trisillabo piano, dell'assenza di rudi incontri consonantici, della rima come vettore eminente di concordanza. E la sardonica menzione dei «dolci salmi» accerta l'antitesi con il principio cardine della *dulcedo*, già imposto al linguaggio poetico dal *Convivio* (I, vii, 14-15) e quindi ripreso e svolto in dettaglio dal trattato latino. *Last but not least*, l'attrito prodotto dalla deriva asemantica. Se l'esclamare di Pluto non esclude la decrittazione, lo sfogo di Nembrot è necessariamente incomprensibile, visto che il gigante, come Virgilio puntualizza, possiede bensì un codice linguistico, da cui discendono i suoi atti di parola (in sé e per sé, dunque, non arbitrari), ma non condivide quel codice con nessuno, sicché i suoi enunciati non possono veicolare alcun messaggio. Il che rinnega di fatto l'assioma sovraordinato del *De vulgari*, secondo cui la parola è segno sensibile e al tempo stesso razionale, ordinato a quello scambio comunicativo dove il supporto esteriore media il pensiero, garantendone la trasmissione.

Nembrot è l'ultimo custode infernale a parlare (se questo termine, nel suo caso, è ancora lecito): dopo di lui c'è Lucifero, segnato da un assoluto mutismo. Le escandescenze del gigante sono, dunque, l'estrema manifestazione dell'anti-musica infernale, prima che essa sbocchi in un silenzio indifferenziato e vacuo che rappresenta sì il termine radicale di una antitesi, il suo approdo davvero ultimo, ma non è suscettibile di qualificazioni, dandosi come pura assenza, scevra di qualsiasi accento come di ogni rumore. *Inferno XXXI* concorrerebbe dunque a fissare la sigla di un regno che, sensibilmente e ontologicamente, si dà come «regno della disarmonia».¹⁸

Conclusione inappuntabile? Forse da integrare con qualche postilla in calce. Il vincolo tra musica e armonia universale era certo assai sentito dai medievali, come dimostra la nozione ampia, dilatata che della prima essi avevano coltivato, fino a farla coincidere con la seconda (ma non senza riplasmare questa a partire da quella). Boezio, autorevolissimo in materia, accredita una musica (*mundana*) dei cieli, degli elementi delle stagioni; le affianca, con rispecchiamento del macrocosmo nel microcosmo, una musica (*humana*) interna all'individuo, e relativa al rapporto tra le potenze dell'anima, nonché alla relazione tra anima e corpo. Solo a questo punto si risolve ad annoverare la musica in senso stretto (*instrumentalis*), sia vocale che strumentistica. In questo modo, egli professa una fiducia, filosofica e religiosa, nell'ordine del tutto; convinto al tempo stesso che quell'ordine consti, a ogni suo stadio, di esatte proporzioni numeriche, come le proporzioni che reggono un canto.¹⁹ Ora, questa concezione, nel suo nucleo qualificante, risale ai greci, a Pitagora e a Platone; è da questi numi tutelari che il cristianesimo latino la assume, impegnandosi, con Ambrogio, Agostino e appunto Boezio, a farla propria, in nome di una sostanziale congenialità.²⁰ L'assenso al mondo, alla sua sostanziale positività di *kosmos* che la filosofia antica aveva espresso, e in suoi esponenti prestigiosi, non poteva rimanere senza eco nella Patristica, anzi ne diveniva, intimamente metabolizzato, una cifra di fondo. Eppure non mancava, presso i Padri, un sottile disagio, data la loro sensibilità di cristiani per il dolore individuale, il male storico, l'inferno; vistose e sconcertanti breccie nella mirabile compagine dell'universo armonioso. A porsi drammaticamente il problema era stato soprattutto Agostino, individuando comunque una soluzione a sua volta ispirata al pensiero

¹⁸ PIRROTTA, *Dante 'musicus'...*, 30.

¹⁹ BOEZIO, *De institutione musica*, a cura di G. Friedlein Leipzig, Teubner, 1867, I, II. E cfr. inoltre *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, a cura di M. Bernhard e C.M. Bower, München, Beck, 1994. Sull'atteggiamento di Dante verso il modello boeziano cfr. PAZZAGLIA, *Il verso e l'arte...*, 19-42.

²⁰ Resta fondamentale L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, John Hopkins Press, 1963 (tr. it. di V. Poggi, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967, nuova edizione, con introduzione di C. Bologna, *ibidem*, 2006).

antico. In definitiva, per i greci e i latini, l'armonia non escludeva affatto la discordia, al contrario la includeva, ponendosi quale *concordia discors*; è su questa scia che Agostino affronta la contraddizione più spaventosa, quella di un regno della perdizione, perpetuamente escluso da ogni prospettiva di riscatto. Se l'universo è armonia, se la vicenda dei tempi equivale a un *pulcherrimum carmen*, allora anche l'inferno partecipa a questa bellezza e perfino la incrementa, perché con le sue tenebre dà risalto alla luce.²¹

Dante è uno degli eredi della dottrina agostiniana, e quindi medievale, di un regno escatologico privo di speranza;²² e non per caso, tenta a sua volta una giustificazione estetica dell'inferno, giocando sull'antitesi luce/buio e affiancandole in stretto parallelo l'antitesi gemella consonanza/dissonanza, per cui lo stridore degli abissi funge da opportuno elemento di contrasto, in grado di conferire maggiore suggestione alle dolcezze purgatoriali e celesti. Si può aggiungere che l'autore della *Commedia* rafforza questa impostazione sformando il linguaggio e sottolineando l'opportunità e la congruenza di una simile operazione. A esser coinvolto è il presupposto della pertinenza dello stile, da adeguare alla materia: la veste sensibile della parola deve uniformarsi al senso di essa, in nome di quella estetica del *conveniens* che integrava la dottrina dell'*ornatus*. Ora, nel momento in cui l'adeguazione si consuma sul terreno disforico, sposando l'asprezza del significante alla depressione del significato, si produce in qualche modo un riscatto retorico di quel significato; ed è strategia che Dante scopre fungibile e altamente produttiva nel segmento infernale del poema escatologico, anche e soprattutto nelle vociferazioni dei guardiani infernali. Ai quali, appunto, si convenivano esclamazioni rabbiose e oscure, consegnate a versi stridenti. In questo modo, la dissonanza acquista un'ulteriore legittimità, che ne ammortizza lo scandalo anche dall'interno.

3. Un regno della musica

È a partire dalla seconda cantica che assistiamo al confronto della poesia con la musica. Riportando – anche se parzialmente, come vedremo – il testo dei canti che lì si effondono, Dante ha già offerto il risvolto verbale di una successione sonora; da questo punto di vista, non c'è differenza sostanziale fra la trascrizione di un esemplare 'profano' come *Amor che nella mente mi ragiona* e quella di un pezzo liturgico. Che poi la *performance* di Casella rimanga isolata a fronte della schiacciante maggioranza di intonazioni sacre, distribuite lungo tutto l'arco del percorso purgatoriale, dalla spiaggia fino alla vetta, non può destare soverchio stupore. Merita invece considerazione il fatto che questi canti devoti siano sempre in latino, mentre latita la produzione paraliturgica in volgare, su cui Dante fa calare un pesante sipario, a differenza – ed è un piccolo paradosso – di Giovanni Boccaccio, disponibile nel *Decameron* a qualche menzione, ovviamente in chiave ironica. Nell'escatologia dantesca vigono solo canti liturgici e solo nell'originaria veste latina, si tratti di salmi, inni o antifone mariane – la traduzione del *Pater noster* lascia cadere, insieme alla lingua della *Vulgata*, anche le note del gregoriano, e con rinuncia a qualsiasi sostituto melodico, assommando in questo modo il

²¹ Cfr. AGOSTINO, *De civitate Dei*, XXI, 17-18, a cura di B. Dombart e A. Kalb, CCSL 48 (Libri XI-XXII), Turnhout, Brepols, 1955. Si veda anche l'asserto che giustifica gli aspetti deformati dell'esistenza richiamando i solecismi e i barbarismi presenti in poesia, e utili in effetti, se adoperati con parsimonia, a conferire evidenza alle parti belle (*De ordine libri duo*, II, IV, 13, a cura di P. Knöll, CSEL 63, Vindobonae-Lipsiae, Hölder-Pichler-Tempsky, 1922)

²² Per l'ascrizione dell'inferno dantesco al paradigma di Agostino si veda H.U. VON BALTHASAR, *Herrlichkeit*, III: *Fächer der Stile: Laikale Stile*, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1962 (tr. it. di G. Sommovilla, *Gloria*, III: *Stili laicali*, Milano, Jaca Book, 1971).

doppio scarto di una preghiera in volgare e semplicemente recitata.²³ Riappare in questo modo, nella *Commedia*, un fenomeno di cui abbiamo appena registrato la sporgenza, e cioè il bilinguismo; rilanciato in un contesto radicalmente alternativo a quello infernale, nell'aura sacra dove si va non fra lamenti feroci ma col viatico di canti di devozione. Per di più, la *Sprachmischung* si ripete regolarmente a ogni intonazione purgatoriale, con una costanza che non si ritrova nel procedimento parallelo volto a innestare, nel tessuto della seconda cantica, passi biblici proferiti e non cantati, i quali a volte occorrono in latino, altre volte, invece, si adeguano alla traduzione.²⁴ E si deve aggiungere che la brevità delle citazioni latine – a volte più contenute di un emistichio, solo di rado debordanti rispetto al singolo verso – consente un mirato lavoro d'intarsio, con effetti importanti sia sull'unità versale, sia su quella strofica, anche perché è investita, ancora una volta, la *Reimbildung*; a conferma di uno sperimentalismo che si è lasciato alle spalle, irreversibilmente, il cauto procedimento secondo cui, in testi poliglotti, una lingua rima solo con la medesima lingua – come nel discordo trilingue, ascrivibile a Dante, *Ai faus ris*, pur decisamente incline a perseguire «una modulata fusione degli idiomi».²⁵

Inevitabile il sentore che il bilinguismo latino-volgare rappresenti, nella seconda cantica, un'increspatura espressiva non occasionale, ma sollecitata in special modo dal riferimento a un fenomeno musicale o, più precisamente, a quel fenomeno musicale primario che è per Dante il canto sacro. Ma come può giovare in tal senso una tecnica che nell'*Inferno* si dimostra una formidabile leva di detonazioni? A veder bene, la *Sprachmischung* non implica sempre e comunque conflittualità. Il chiaroscuro che essa induce può anche possedere una valenza concordante, e pare proprio questa la valenza che si avvera all'altezza del *Purgatorio*, grazie alla nuova impostazione predisposta dall'autore, evidentemente versato nella mescolanza linguistica e nei suoi molteplici usi.²⁶ La situazione di bilinguismo 'verticale' – quello, appunto, che coinvolge latino e volgare, distinguendosi dal misto 'orizzontale' tra idiomi romanzi – pone da una parte la nobiltà del latino, lingua alta e soprannaturale, tanto più nella sua declinazione biblica,²⁷ e dall'altra un volgare che non ne costituisce affatto il risvolto depresso, magari perché assegnatario di un registro volutamente disimpegnato, mediocre o addirittura dissacrante, ma si rivela un vettore solidale, avendo senz'altro assunto, nella seconda cantica, la responsabilità di veicolo e testimone di un mondo della salvezza. Così, dal punto di vista fonico, il bilinguismo produce un'armonia di secondo grado, felicemente addizionale per i suoi inediti accordi.

²³ I lettori hanno mostrato a riguardo qualche incertezza. Ma è sintomatica la formulazione di M. MARTI: «Il *Pater noster* dantesco [...] viene recitato a mo' di salmo penitenziale» (*L'effimero e l'eterno: la meditazione elegiaca di 'Purgatorio' XI*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXI (1984), 161-184: 163). La didascalia dell'autore attribuisce ai superbi in preghiera l'atto di «orare» e di «dire» (*Purg.*, XI, 26 e 31).

²⁴ Giovano L. BATTAGLIA RICCI, *Dall'Antico Testamento alla 'Commedia'. Indagini su lessico e stile*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», VII (1971), 2, 252-277; C. KLEINHENZ, *Autorità biblica e citazione poetica. Osservazioni su Dante e la Bibbia*, «Filologia e Critica», XX (1995), 353-364; G.M. VENEZIANO, *La citazione dei salmi e delle preghiere nel 'Purgatorio' dantesco*, in AA.VV., «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, 3 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, III, 1945-1952. Per la dimensione rituale-liturgica cfr. E. ARDISSINO, *Tempo liturgico e tempo storico nella 'Commedia' di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009.

²⁵ F. BRUGNOLO, *Plurilinguismo e lirica medievale. Da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma, Bulzoni, 1983, 112.

²⁶ Il superamento dantesco di un plurilinguismo in chiave esclusivamente contrastiva è stato rilevato da Z. BARANSKI, «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, 74-76.

²⁷ Sulle risonanze soprannaturali del latino nella *Commedia* (e già nella *Vita nova*) cfr. M. TAVONI, *Che cosa erano il volgare e il latino per Dante*, in M.T. (a cura di), *Lecture classensi*, XLI, *Dante e la lingua italiana*, Ravenna, Longo, 2013, 9-27: 21 ss.

Si muova dalla prima intonazione in assoluto, che si innalza dalle anime in viaggio sull'imbarcazione sottomessa all'angelo nocchiero:

In exitu Israel de Aegypto'
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di salmo è poscia scripto.

(Purg., II, 46-48)

In gioco l'incipit di uno dei salmi più noti, il 113, già presente al Dante trattatista in *Convivio*, II, I, 7 (e poi analizzato più in dettaglio dall'*Epistola a Cangrande*, 7). Non solo, dunque, per il prestigio intrinseco del latino, ma anche per la veneranda notorietà del testo in questione, su cui si era esercitata l'esegesi scritturale, su cui Dante stesso aveva svolto le sue considerazioni, l'*excerptum* alloglotto contiene in sé, e al massimo grado, il tratto della nobile solennità. Nei tre sostantivi in evidenza, vere e proprie parole-chiave della storia sacra e (secondo la corrispettiva interpretazione tipologica) della vita cristiana *tout court*, esso ricapitola la dinamica fondamentale della caduta e del riscatto. Lo spessore semantico di queste espressioni è del resto corroborato dalla loro consistenza di trisillabi, la misura ideale, ricordiamolo, secondo l'indicazione del *De vulgari eloquentia*. Vero è che sporgono fenomeni sonori non privi di qualche asprezza, almeno se valutati con i criteri propri di una poetica relativa al volgare: l'accentuazione sdrucchiola, una consonante non proprio desiderabile come la *x*, incontri consonantici gravi (quando non abnormi rispetto alla lingua di *sì*). Ma intanto, questi fenomeni sono normali nel sistema linguistico di appartenenza e, in secondo luogo, configurano uno scarto accettabile rispetto al sistema-partner. A proposito della selezione lessicale, il *De vulgari* insegnava che il privilegio dei vocaboli 'pettinati' (*pexa*) – caratterizzati dal trisillabismo, dall'accento sulla penultima, dall'assenza di *z* e di *x*, nonché di liquide geminate o poste dopo una muta – non equivaleva affatto a un bando dei vocaboli 'irsuti' (*yrsuta*), in difetto di quei pregi, e dunque sicuramente meno eufonici. Irsuti sono i monosillabi, ma anche quei polisillabi in grado di contribuire all'ornamento complessivo; inevitabile l'ammissione dei primi, sicuramente opportuna l'apertura ai secondi, e proprio in nome dell'imperativo dell'armonia: «mixta cum pexis pulcrum faciunt armoniam compaginis» (II, VII, 6). Vogliamo ribadirlo, a scanso di fraintendimenti: il *De vulgari* sta parlando esclusivamente di vocaboli italiani, lungo la falsariga di un discorso tutto interno alla lingua e alla poesia in volgare di *sì*; convocarne le categorie per proiettarle *sic et simpliciter* verso un altro codice linguistico sarebbe senz'altro abusivo. Il ricorso a questo trattato può comunque ritrovare, in ordine al nostro problema, una qualche pertinenza: se è autorizzata la convivenza di *pexa* e *yrsuta* nella poesia italiana, se è anzi apprezzata come armonica, dovrebbe allora riuscire armonica la convivenza di segmenti italiani e latini segnata da uno sbalzo fonico. Ciò non significa considerare *yrsuta* determinati lemmi del latino, codice a se stante dove vigono valori e assetti fonici peculiari, ma giudicare *pulchra armonia* il dislivello sonoro di un bilinguismo verticale. La precisazione è doverosa anche perché i vocaboli latini non giocano qui il ruolo di ingredienti lessicali meno perfetti e purtuttavia accettati: essi appartengono a un'orbita elevata, ed entrano nel connubio col volgare mantenendo tutta la loro sublimità, come fattori dunque non subordinati da nessun punto di vista, né semantico né fonico. L'esito è comunque nel segno dell'armonia, perché armonica è una compagine con attrito lieve, in definitiva benvenuto come spunto di una ricomposizione.

In questa luce, è dato valutare in maniera equanime la *Reimbildung* che associa *Aegypto* con *scripto* e con *descripto* del verso 44 (la lezione alternativa *iscripto* non muterebbe la questione con cui ci confronteremo, e perciò non entrerà nella discussione). Che l'elemento determinante sia *Aegypto* è

fuor di dubbio; che la rima risulti abnorme pare ugualmente indiscutibile. È tuttavia rima parossitona, in linea, sotto questo rispetto, con l'uso ampiamente maggioritario della *Commedia*. Inoltre, i manoscritti coevi di testi in volgare davano spesso e volentieri grafie latineggianti ed etimologiche che serbavano *-pt-*, pratica destinata a prolungarsi nel tempo insieme ad altre parimenti conservative. La pronuncia, s'intende, era *-tt-*, e tale va serbata, ad esempio, per la serie paradisiaca scritto: *Egitto: prescrito* (*Par.*, XXV, 53: 55: 57), quale che fosse la forma grafica del manoscritto originale della terza cantica, da cui siamo esclusi. Ma in *Purgatorio* II la situazione è delicata, poiché il rimante alloglotto mantiene quanto meno una tendenza verso la fonetica propria, esercitando un condizionamento non solo grafico sugli altri due, che gli gravitano manifestamente attorno, costituendone la prefigurazione e l'eco. Per ottenere una loro piena normalizzazione, occorrerebbe trascrivere e leggere *descritto* e *scritto*, e magari leggere lo stesso *Aegypto* con assimilazione, a costo di una difformità tra pronuncia e grafia;²⁸ il che equivarrebbe a decretare una vittoria del volgare. Tutt'altro che peregrina, comunque, l'ipotesi di un allineamento dei rimanti italiani non solo sulla grafia, ma anche sulla pronuncia latina, con sopravvento allora del polo superiore del bilinguismo verticale, capace di attrarre a sé, e in un punto sicuramente non trascurabile come la rima, il sistema linguistico con cui si trova in contatto.

La mistione delle lingue, del resto, non mira qui ad acuire le differenze, bensì a comporle, tanto che l'opposizione tonale è minima. Mentre la tradizione del bilinguismo amava accentuare il più possibile l'alternativa dei toni, e se convocava il latino era magari per attizzare scintille, con il corto circuito fra aulico e burlesco, qui il volgare si associa interamente alla solennità dell'idioma biblico e liturgico, se ne lascia catturare volentieri. Da parte sua, porta in dote al latino della Vulgata un innesco poetico. Era convinzione di Dante che i Salmi fossero originariamente poesia, con tutte le prerogative del discorso in versi, a partire dalla musica, s'intende di natura verbale; ed era certezza non meno ferma che la catena di traduzioni del testo originario, volto dall'ebraico in greco e dal greco in latino, avesse azzerato la componente ritmico-melodica, e non per deficit di questo o quel traduttore, ma per inevitabile conseguenza del passaggio da una lingua all'altra, magari senza gravi danni sul piano semantico, ma con eclissi dell'originario «legame musaico». Così il massimalismo, non ingiustificato, di *Convivio*, I, vii, 14-15; che a riguardo, non lascia margini di recupero, giudicando insolventi tutte le traduzioni di poesia e facendo dei Salmi un caso esemplare di quella universale *débâcle*.²⁹ Tant'è: lo stesso trattato, convocando, in un altro passo, il salmo 113, provvede sì a tradurlo, ma in prosa, annoverando «quello canto del Profeta che dice che nell'uscita del popolo d'Israel d'Egitto Giudea è fatta santa e libera» (II, I, 7), laddove *canto* ribadisce uno status originario e però irrecuperabile, e risulta in definitiva l'etichetta malinconica che segnala una perdita. *Purgatorio* II, invece, offre al segmento che ritaglia e che cita l'alveo dell'endecasillabo, della terzina, della terza rima. Mettiamo pure che *Aegypto* mantenga la sua pronuncia originaria e anzi imponga ai corrispettivi rimanti una lettura, e non solo una grafia, alla latina; se ha dei rimanti sta comunque partecipando di un'intelaiatura poetica propria del volgare. Il salmo, almeno in quel suo frammento (con indubbia portata ricapitolativa), attinge di nuovo, attraverso la sua immersione nel poema in lingua di *sz*, il legame musaico che aveva posseduto come dotazione originaria, per smarrirlo successivamente lungo l'odissea delle traduzioni.

²⁸ È la proposta di INGLESE nel citato commento alla *Commedia*, II, 51; proposta a cui non difetta certo una rigorosa coerenza interna.

²⁹ L'altro è Omero, di cui nessuna traduzione, dice Dante, è stata tentata «di greco in latino», e proprio per l'impossibilità di preservare il vettore musicale. Si cita da DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995.

La situazione di promiscuità può spingere, peraltro, il volgare all'ottimizzazione delle sue proprie doti. I golosi della sesta cornice pregano col Salmo 50, in particolare con l'invocazione del versetto 17, che nella Vulgata recita: «Domine, labia mea aperies, et os meum adnuntiabit laudem tuam». Ecco la resa di Dante:

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

(*Purg.*, XXIII, 10-12)

I due sostantivi che dominano il segmento latino sono entrambi di misura trisillabica. *Domine*, al centro del verso, ha la tonica coincidente con la sesta sede: il trapianto nell'organismo metrico eterogeneo gli assegna dunque uno dei punti forti del ritmo dell'endecasillabo. In questo modo, quel supremo vocativo coincide con il confine del primo emistichio; la pausa che segue incrementa uno spicco, ne prolunga il riverbero. Nulla di casuale: per assegnare a *Domine* questa posizione, Dante ha modificato senza esitare l'ordine della parole della Vulgata, manipolazione che proprio il responsabile della Vulgata, Girolamo, aveva sconsigliato a se stesso, assillato com'era da uno scrupolo di aderenza e fedeltà alla versione originale della Sacra Scrittura, «ubi et verborum ordo mysterium est». ³⁰ Alla sensibilità di Dante, d'altra parte, il modulo con l'appello in latino a Dio quale chiave di volta del verso riusciva assai grato, tanto che lo si ritrova in *Purgatorio*, XXX, 83, e sempre in corso di citazione di salmo, «di subito *In te, Domine, speravi*», anche se qui senza intervento sull'*ordo* delle parole.

Vero è che lo schema in parola produce un primo emistichio sdrucchiolo e, come se non bastasse, senza sinalefe con la parola che segue inaugurando l'emistichio successivo. Ora, il primo emistichio sdrucchiolo è fenomeno raro nella *Commedia*, la quale si affida normalmente all'emistichio tronco (ed è il caso della cesura maschile) oppure piano (e si ha allora cesura italiana); ancor meno frequente è che la terminazione sdrucchiola non venga ammortizzata da sinalefe, con forte compressione, se non azzeramento, della pausa. ³¹ Si noti: Dante non teme lo sfondamento di una prassi ordinaria, se necessario scandisce ritmi ancor più eccentrici. In *Purgatorio* XXIII, tuttavia, ordisce anche mosse che valgono a un riassetto, compensando la sporgenza prodottasi al cuore del verso con la *dulcedo* in clausola, e preoccupandosi di estendere la contromossa anche ai due versi che, rispettivamente, seguono e precedono, sicché la terzina si presenta, nel suo insieme, melodicamente suggestiva. Abbiamo, in punta al verso con la citazione latina, il bisillabo piano (e non turbato da asprezze) *modo*, a cui conferisce ulteriore importanza l'*enjambement*; notevole, inoltre, il trattamento mirato delle parole in rima che fanno cornice. La loro forma normale, ossitona, viene scongiurata dall'epitesi, con l'esito musicale *udie, parturie* che estende all'enunciato del narratore quella capacità di sprigionare diletto propria del canto degli espianti, il canto udito in scena da un protagonista commosso. Un nota bene è opportuno. Stemperare le parole ossitone in rima, ridurle a una misura piana, è provvedimento che Dante può assumere, ma non è certo una regola costante, imperativa, tanto che lo stesso canto propone la serie – ugualmente in -i, si noti – *El: d: qui* (*Purg.*, XXIII, 74: 76: 78), e a una certa distanza, nella terza cantica, occorre una serie come *ud: schiar: di* (*Par.*, XXV,

³⁰ Così nell'Epistola a Pammachio (*Ep.* 57, 5, 2). Si cita da HIERONYMUS, *Liber de optimo genere interpretandi* (*Epistula LVII*), a cura di G.J.M. Bartelink, Lugduni Batavorum, Brill, 1980.

³¹ Cfr. P.G. BELTRAMI, *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull' 'endecasillabo' di Dante*, «Metrica», IV (1986), 67-107.

98: 100: 102), con maggioranza di perfetti, uno dei quali, quello inaugurale, rappresenta la forma normale del primo dei due perfetti con epitesi di *Purgatorio* XXIII.

È annotazione ricorrente che il *De vulgari eloquentia*, nella pagina in cui ammette e caldeggia il connubio dei vocaboli pettinati e irsuti, finendo per esaltare la *pulchra armonia* derivante dai diversi, non si ispiri solo alle catalogazioni e articolazioni lessicografiche dei retori medievali, ma risalga a un caposaldo estetico di Severino Boezio, secondo cui «consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia».³² A chiunque osservi questo asserto in controluce, appare subito la filigrana della *concordia discors*, che Boezio sta ereditando e trasmettendo in una con l'insegnamento sui toni musicali dissimili. Se Dante è nello stesso solco, allora è legittimo concludere che il polo opposto delle dissonanze infernali non è anzitutto, nella *Commedia*, l'uniformità del linguaggio, ma piuttosto la miscela temperata di diversi linguistici compatibili, quell'armonia che rendono non solo i vocaboli di un medesimo idioma, ma anche gli idiomi raffrontati fra loro. Come regno della musica, il Purgatorio non è certo il teatro di un livellamento.

4. Né qui non si canta

Una sensibile svolta si determina all'altezza dell'Eden. La scena è quella, ampia e articolata, della processione del grifone, il quale infine lega il suo carro trionfale all'albero del bene e del male intaccato dai progenitori, e in questo modo fa rifiorire quella pianta spoglia. Un denso snodo evoca a questo punto l'esultanza del corteggio del grifone, il levarsi di un inno intonato da quei personaggi venerandi e il repentino assopirsi del protagonista, suggestionato e come ipnotizzato da un canto per lui soverchiante. Questa evocazione si dà peraltro per via negativa:

Io non lo 'ntesi, né qui non si canta
l'inno che quella gente allor cantaro,
né la nota sofferesi tutta quanta.

(*Purg.*, XXXII, 61-63)

Una triplice detrazione scandisce il riferimento all'inno: il protagonista, addormentandosi, non lo ha udito fino alla fine; coinvolto ma al tempo stesso sopraffatto da ciò che è riuscito ad ascoltare, non ne ha compreso il significato; e una volta in veste di narratore non sa qualificare una melodia ineffabile. «Qui non si canta» vale anzitutto 'in questa terra non è noto, non è eseguito', sta insomma a segnalare l'appartenenza del pezzo a un repertorio celeste, come vuole, e a buon diritto, la glossa vulgata. Al tempo stesso è implicata un'impossibilità di riecheggiamento nella partitura della *Commedia*. Se l'inno non è di quelli che si eseguono sulla terra, tanto che riesce incomprensibile

³² BOEZIO, *De institutione musica*, I, III. Fu anzitutto Aristide Marigo a invocare questo passo per la *pulchra armonia* lessicale raccomandata dal trattato dantesco: cfr. D.A. *De vulgari eloquentia*, ridotto a miglior lezione e commentato da A.M., Firenze, Le Monnier, 1938, 3° ed. (con appendice di P.G. Ricci), 1957. Da parte sua, un altro lettore autorevole del *De vulgari* osserva: «la nozione dell'armonia come temperamento d'opposti» è «di trafia eminentemente boeziana» (D.A., *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, in *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, 1996², III/1, 197). Anche chi ha voluto accreditare un Dante interessato a una musica senza metafisica (s'intende, a questa fase), si è poi espresso favorevolmente sul nesso tra la definizione del *De vulgari* e la *consonantia* boeziana (cfr. M. PAZZAGLIA, *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1989, 34). E bisogna ribadire con M. Tavoni, a sua volta determinato a indicare l'assioma di Boezio, che «non era ovvio tradurre questo principio musicale nella legittimazione retorica dei *vocabula irsuta* accanto ai *pecca*» (così nel citato commento al *De vulgari eloquentia*, 1467).

e, a lungo andare, insostenibile per il pellegrino dell'oltretomba, nemmeno avrà modo di risuonare tra i versi del poema.³³ Ora, proprio questa implicazione è quella su cui batte lo sviluppo della pagina in esame.

Le due terzine successive mettono a fronte l'improvviso sopore sceso su Dante e il sonno cui cede il mitico pastore Argo, mostro iperbolicamente occhiuto e vigilante, ma incapace di resistere alla straniante, ipnotica canzone con cui il dio Mercurio celebra gli amori di Pan e Siringa. Ma si noti: queste terzine dicono di più, comportano l'entrata in scena del poeta, con la sua aspirazione a raggiungere un difficile traguardo, con la lucida resa finale:

S'io potessi ritrar come assonnaro
li occhi spietati udendo di Siringa,
li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro;
 come pintor che con essempro pinga,
disegnerei com'io m'addormentai;
ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga.

(*Purg.*, XXXII, 64-69).

Dante sta dunque convergendo su una rinuncia espressiva. Dopo aver certificato, in prima battuta, il copyright celestiale dell'inno in onore del grifone, adesso rimarca l'inevitabile abbandono di un obiettivo fuori portata: il canto corale ascoltato nell'Eden è indicibile, come del resto la melodia di Mercurio su Pan e Siringa.

Conviene citare a questo punto una chiosa dell'Anonimo Fiorentino, orientata in direzione del rapporto fra le arti e nella fattispecie fra poesia e musica:

Qui l'Autore si vuole scusare s'egli non discrive tale sonno, però che tal briga sarebbe a descriverlo, come a dipignere il modo come s'addormentò Argo per lo suono delle fistole di Siringa, sì come s'è detto nel XXIX di *Purgatorio*, il quale sarebbe difficile et malagevole, imperò che 'l sonare non si può fingere, ciò è mettere per modo poetico in scrittura.³⁴

Il merito di questa annotazione sta nell'apertura di campo che produce, facendo apparire la dialettica fra linguaggi, fra sistemi di segni eterogenei e, dunque, il traguardo di una eventuale integrazione, difficile traguardo se inteso come traduzione di un medium nell'altro fino all'assorbimento integrale. Siamo riportati a un problema che avevamo avvistato all'inizio della nostra indagine. E dobbiamo ammettere che, in sé e per sé, il principio di ordine generale che l'Anonimo Fiorentino invoca non fa una grinza: restituire la musica in poesia è semplicemente chimerico, poiché il suono non è suscettibile di verbalizzazione e come non può essere adeguatamente transcodificato nel diverso dispositivo semiotico dei *verba*, così è refrattario alla corrispettiva scrittura. La sfasatura tra l'una e l'altra semiosi non ammette convertibilità, sicché la più adeguata traduzione è quella che riconosce l'impossibilità di ogni traduzione, denunciandone l'improprietà e fallacia.

³³ A intendere «qui» come 'in questo testo' erano non pochi commentatori antichi. La possibilità di integrare questa lettura e quella oggi invalsa è contemplata da G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, 234.

³⁴ ANONIMO FIORENTINO, *Comento alla Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, a cura di P. Fanfani, Bologna, G. Romagnoli, 1866-74, II, 517. Sul contributo dei primi commentatori al tema della musica nel poema sacro cfr. A. FIORI, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla 'Commedia' dantesca*, «Studi e problemi di critica testuale», LIX (1999), 67-102.

Tuttavia dobbiamo anche ribadire che l'assunto dell'inconvertibilità non va lasciato in una rigida e astratta assolutezza. Si trascurerebbe, intanto, che le differenze tra sistemi di segni non hanno sempre la stessa entità, che esse possono riuscire più o meno significative; quella tra musica e poesia, e lo abbiamo ampiamente sottolineato, convive con analogie rilevanti, e se risolvere un'intonazione in un'enunciazione verbale non è dato, quest'ultima, comunque, non rimarrà necessariamente estranea, in tutto e per tutto estranea, a una distanza siderale. Il tentativo della seconda cantica era proprio quello di approssimare in qualche modo il canto con le risorse a disposizione della poesia, come ci auguriamo di aver mostrato. Oltretutto, la specifica strategia prescelta aveva trovato un'ulteriore attuazione proprio entro la sequenza della processione edenica, nel momento in cui uno dei ventiquattro seniori si era rivolto al carro per sollecitare l'attesa epifania di Beatrice:

e un di loro, quasi da ciel messo,
'Veni, sponsa de Libano' cantando
gridò tre volte, e tutti li altri appresso.

(*Purg.*, XXX, 10-12)

Questo canto, che riveste un testo ben noto, più volte frequentato da lettori ed esegeti del Medioevo, non è però equiparabile all'inno volto a salutare la rifioritura della pianta edenica, un inno che in terra non si esegue mai, perché noto solo nell'escatologia. Rilevarlo ci consente un passo avanti. Gli eventi musicali del secondo regno riprendevano pezzi terreni, appartenenti, certo, a un repertorio sacro, ma propriamente a quello della Chiesa militante; stavolta, invece, è in gioco la musica di un'orbita superiore. La rinuncia descrittiva di *Purgatorio* XXXII non è dovuta, allora, alla sfasatura, pur indubbia, fra l'uno e l'altro medium espressivo, ma all'ingresso di un fenomeno musicale inedito, a tal punto sublime che il protagonista non è stato nemmeno capace di ascoltarlo fino in fondo.

A conforto, intervengono i versi sulla vicenda mitica del pastore Argo e del dio Mercurio che lo stordisce e lo uccide. L'architettura sintattica presenta una certa complessità, ma se intendiamo *ritrar* come 'ricavare', sulla scia di una recente proposta,³⁵ la linea di senso diviene abbastanza perspicua: impegnato nella scommessa di una descrizione impegnativa, il poeta ha davanti a sé un modello illustre ed eloquente, Ovidio, del quale potrebbe giovare con sicuro profitto; solo che si scopre inetto ad assecondarlo e deve rassegnarsi al silenzio. Il riferimento all'operatività del pittore vale a titolo di similitudine, illustra e giustifica la situazione del letterato curvo su un *auctor* prestigioso collegandola alla prassi della bottega o atelier, dove un modello orienta il disegno e le campiture cromatiche: inevitabile, per chi scrive, imitare libri consacrati e magistrali, così come è necessario, per il pittore, osservare un *exemplar* presente in laboratorio. In chiusa, nondimeno, Dante adopera per l'operatività letteraria, quella sua propria, a cui è attualmente dedito nello sforzo di restituire la vicenda di Argo e di Mercurio, un verbo marcato come 'disegnare', che riprende del resto, in isotopia, l'iniziale «s'io potessi ritrar». Acquista peso ulteriore, in questo modo, l'accostamento tra poesia e pittura, facendosi molto più ravvicinato, stringendo maggiormente l'uno e l'altro procedimento. È evidente: Dante non vuole sconfessare, in questi versi, l'*ut pictura poësis*, non sta affatto rinnegando la possibilità e l'opportunità, per la poesia, di ricorrere all'*ekphrasis*, che è uno dei suoi strumenti propri, secondo le modalità lecite, s'intende, a segni che si distendono nel tempo e

³⁵ Cfr. il commento alla *Commedia* a cura di Inglese, II, p. 383.

non sono in grado di offrire la simultaneità del vero e proprio ritratto.³⁶ Il senso è un altro: non è dato a Dante raffigurare 'questa' situazione, lo scendere improvviso del sonno per effetto di un'avvolgente melodia celestiale, poiché si tratta di situazione particolarmente refrattaria, qualificata dal prodigioso, popolata di attori sovrumani, come del resto quella mitologica di Argo e Mercurio.

Il riconoscimento di impotenza che stiamo valutando è in definitiva analogo a quello che inaugura la canzone *Amor che nella mente mi ragiona*; dove il poeta, al momento di lodare la sua donna, di celebrarne la vertiginosa superiorità, tralascia intanto ciò che di lei non riesce a comprendere, e quindi anche parte di quello che ha effettivamente compreso, ma non saprebbe comunque esprimere, a causa della strutturale inefficienza del linguaggio umano, inetto perciò a «ritrar tutto ciò che dice Amore» (vv. 9-18). In questo caso non sussistono dubbi: l'indicibilità nasce dal duplice divario tra realtà e conoscenza e tra conoscenza e segno; e non dalla sfasatura tra l'una e l'altra semiosi. Giova anche ricordare un'altra lirica del *Convivio*, la canzone della nobiltà, dove Dante si era appellato a un fondamentale principio estetico, cogliendolo nell'operatività del pittore: «poi chi pinge figura / se non può esser lei non la può porre» (*Le dolci rime d'amor ch'i' solia*, 52-53). Per configurare, su tela o su tavola, un'immagine, bisogna prima possederla dentro di sé, secondo la tipica inclinazione della mente umana, volta a raggiungere un'identificazione con gli oggetti che percepisce e interiorizza; in assenza di questa intima compenetrazione, per cui la mente si fa una cosa sola con l'oggetto percepito e riprodotto nell'immagine interiore, la restituzione artistica è impossibile. Ora il dislivello tra realtà e conoscenza è inevitabile e insuperabile quando entra in gioco quel termine sommo che è il regno di Dio e dei beati, come sottolinea il proemio della terza cantica: reduce dalla visione mistica, il pellegrino dell'aldilà nemmeno la ricorda interamente, poiché l'intelletto, rapito nelle profondità divine, ha lasciato indietro la memoria, incapace di seguirlo fino in fondo e solo in grado di trattenere un'«ombra» del «beato regno» (*Par.*, I, 23). Tornando a *Purgatorio* XXXII, concluderemo, allora, che catturare il canto degli accompagnatori del grifone, effigiare gli occhi che a quel canto cedono – come già quelli di Argo alla canzone su Pan e Siringa – risulta proibitivo perché quei fenomeni ricadono nel soprannaturale paradisiaco. E se il mitografo Ovidio, teologo dei Gentili, è riuscito con successo a imitare le fistole di Mercurio e il sonno del pastore dai cento occhi, il *theologus Dantes* deve, al contrario, confessarsi vinto.

Naturalmente, bisogna far la tara a questa professione di insolvenza, di inferiorità al compito (e allo scrittore classico), se non si vuole cadere in una ricezione ingenua, che in fondo nemmeno risponde a tutta la sollecitazione di un testo sofisticato. Quando Dante dice: «s'io potessi ritrar», pratica una retorica dell'indicibilità che, mentre riconosce lo scacco del locutore, al tempo stesso insinua la sua rivincita. A veder bene, il cumulo di negazioni che sembra seppellire ogni pallida idea del coro sublime ne enfatizza di fatto la straordinaria suggestione; così come il dichiarato passo indietro rispetto al mito ovidiano, lungi dal costituire un'effettiva abdicazione e dunque un abbandono del motivo dell'*Ueberbietung* – motivo già declinato, in *Inferno*, XXV, 94-102, in termini di personale trionfo sui classici³⁷ –, si traduce in una riedizione incisiva del collasso di Argo. Lo scatto finale – «ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga» – non è sicuramente un atto di umiltà di fronte a un antico, inarrivabile magistero, né cede la staffetta ad artefici successivi e più dotati, contiene al contrario l'autocoscienza di una strenua tensione espressiva, che esce tutt'altro che annientata dalla

³⁶ L'*ekphrasis* è tanto più necessaria in un'opera volta ad ammaestrare, che ritrova «la figura retorica dell'ipotiposi quale mezzo più idoneo di insegnamento edificante»; come suggerisce A. BATTISTINI, *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Bologna, Il Mulino, 2016, 147.

³⁷ Cfr. M. PICONE, *La 'lectio Ovidii' nella 'Commedia'. La ricezione dantesca delle 'Metamorfosi'*, da ultimo in ID., *Scritti danteschi*, a cura di A. Lanza, Ravenna, Longo, 2017, 179-192: 190-191.

prova con cui ha appena fatto i conti.³⁸ Ciò non toglie che la prova fosse immane, diversa da quelle affrontate in precedenza, tanto da richiedere l'ausilio straordinario di una teologia negativa, mentre si eclissava uno schema espressivo fino a poco prima ancora utile. In presenza di canti liturgici, il poeta poteva costruire modulazioni raffinate associando la lingua del rito e la lingua del poema; adesso egli si trova sulla soglia di un panorama sonoro inedito e deve individuare nuove soluzioni. Con il suo silenzio, *Purgatorio* XXXI funge da cesura, chiude una fase in modo che se ne possa avviare un'altra, più alta e definitiva.

5. Altre note, altre parole

L'inaugurazione non avviene ancora con la «dolce salmodia» intonata a cori alterni dalle ninfe in *Purgatorio*, XXXIII, 1-3: qui si riverbera l'estrema eco dell'antica impostazione, tant'è vero che le sette donne si affidano a un salmo, il 78, e il testo del poema ripresenta il collaudato intarsio bilingue. Solo quando si apre il sipario della terza cantica e il protagonista, senza accorgersene, lascia l'Eden e ascende al cielo insieme alla sua donna, solo in questo accesso a una soglia radicalmente altra si fa strada una musica che non ha più nulla di terreno, e non è nemmeno un'eccezionale avvisaglia – come l'inno di *Purgatorio* XXXI – ma costituisce la consueta dimensione sonora di un contesto superno. Si tratta dell'«armonia» che Dio stesso «tempera e discerno», un «suono» di cui il protagonista avverte subito la «novità» assoluta (*Par.*, I, 78 e 82), per rendersi conto poi, grazie a Beatrice, che quella differenza nasce dalla scaturigine celeste e non più terrena.

È la musica delle sfere che il pellegrino sta captando? Quell'emissione superiore, ma proprio per questo inattuabile da quaggiù, era stata accreditata da Pitagora e da Platone, e successivamente ritenuta certa da una lunga serie di filosofi, fra cui Cicerone, Macrobio, Calcidio, Boezio, tutti tributari, a vario titolo, del platonismo, tutti eminenti nel pantheon medievale. Dante è al loro seguito? Molti interpreti, e non da ora, hanno sollevato dubbi. Le ragioni del loro scetticismo, talvolta irrigidito in aperta negazione, sono sostanzialmente due, non sempre compresenti, anche se pronte a sostenersi a vicenda. La prima è di natura ideologica: nel *De coelo*, Aristotele si era espresso negativamente su quella dottrina pitagorico-platonica; e il peripatetismo duecentesco aveva fatto suo un tale diniego, reiterato da teologi come Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, fautori, proprio loro, di un cosmo silente e privo di ogni incanto, e in questo modo anticipatori, quasi, della futura *Entzauberung der Welt* che sarebbe subentrata con l'epoca moderna.³⁹ Di per sé, un siffatto argomento varrebbe poco; e uno storico del pensiero medievale impegnato strenuamente a

³⁸ Secondo un'analisi non priva di interesse, il superamento di Ovidio sarebbe in questo caso sancito dalla capacità dantesca di narrare, ai vv. 70-78, il risveglio dal pesante sopore: a differenza di Argo, che viene ucciso, il protagonista della *Commedia* rinasce a nuova vita, approdo che il poema sintomaticamente illustra con una serie di riferimenti biblici. Si veda P.S. HAWKINS, *Transfiguring the Text: Ovid, Scripture and the Dynamics of Allusion*, «Stanford Italian Review», V (1985), 2, 115-139. Non c'è affatto bisogno, però, di sostenere, come fa questo studioso, che l'aspirazione di Dante a rendere l'assopimento rifletta una preoccupazione angustamente estetica, contratta nel rischioso avvicinamento all'autore pagano. La transizione da Ovidio alla Bibbia non cancella Ovidio: cfr. BAROLINI, *La 'Commedia' senza Dio...*, 225.

³⁹ Naturalmente, il cosmo di Alberto e di Tommaso, come del resto quello di Aristotele, resta integralmente finalistico; ben distinto, insomma, dal cosmo meccanico tipico della modernità. La categoria weberiana di 'disincantamento del mondo' è stata rilanciata da SPITZER, *L'armonia del mondo...*, 83. In causa, la distruzione di un intero 'campo' unitario, costituito da macrocosmo e microcosmo, da armonia del mondo e temperato equilibrio del soggetto, Secondo Spitzer, questo processo inizia nel corso del Seicento, per compiersi nel XVIII secolo.

sgretolare il pregiudizio di un Dante integralmente aristotelico, o integralmente tomista, ha avuto buon gioco a constatare che una musica delle sfere non percepita dal Filosofo e dal Dottore Angelico, ancorati nella loro gnoseologia al *primum* insurrogabile del senso, poteva essere benissimo captata da Dante, che trascendeva, innalzandosi, il mondo terrestre e sensibile.⁴⁰ L'appello alla formazione peripatetica di Dante, però, si rivaluta se associato a un'altra circostanza, stavolta intratestuale, l'assenza, lungo tutta la terza cantica, di ulteriori, espliciti accenni a questa musica cosmica, che in effetti dovrebbe costituire un sottofondo stabile, una sorta di bordone o *cantus firmus*, piattaforma di ogni altra epifania sonora del terzo regno, e invece non riesce ad aprirsi alcuna breccia nelle successive pagine dantesche.⁴¹ Un vuoto troppo ampio per non destare sospetti su quell'unica, isolata epifania, lasciata stranamente senza sviluppo. O forse affiancata da un solo riferimento affine – le «note de li eterni giri» su cui si innestano, con il loro proprio «notare», gli angeli –, riferimento situato, però, nel *Purgatorio* (XXX, 92-93).

Abbia Dante congedato la dottrina di una musica delle sfere, l'abbia invece coinvolta tra mille reticenze, il suo atteggiamento, di negazione o di quasi preterizione, non si deve, comunque, al solo commercio con l'aristotelismo. Il fatto è che l'autore della *Commedia* sta dispiegando un regno dei beati collocato non già in un'altezza ultracosmica, bensì nelle prime sette sfere celesti, mossa non poco ardua, per la sua prossimità a un'indicazione squisitamente filosofica, quella del platonismo, con il suo duplice processo discensivo e quindi ascendente, con la sua patria celeste perduta e ritrovata. Prende infatti le sue precauzioni, Dante; dissociandosi apertamente dal *Timeo* e dalla sua dottrina dell'anima che scende da una stella e dopo la morte vi fa ritorno (*Par.*, IV, 49-63); nonché relativizzando il vincolo tra i beati e i rispettivi cieli con la puntualizzazione che quella sede è del tutto contingente, poiché l'effettiva dimora degli eletti è l'Empireo, lasciato semplicemente per un atto di sollecitudine verso il pellegrino, per un'accoglienza che si fa incontro. Ebbene, un'enfasi sulla *musica mundana* avrebbe accentuato l'ambientazione cosmica, e come tale sospetta, di questo paradiso provvisorio e pur avvalorato, di fatto, da una narrazione che vi sosta lungamente, e solo negli ultimi quattro canti accede finalmente all'Empireo, alla sua trascendenza rispetto a orbite e pianeti, alla sua immaterialità non più compromessa con l'universo sensibile in perenne movimento. Proprio perché la dimora dei beati danteschi si trova (in via temporanea) fra le stelle, e conserva così (in apparenza) le coordinate del paradiso platonico, proprio a causa di questa sovrapposizione di siti, ispirata da una filosofia che contagia la teologia, diviene poco opportuna una sonorità dei cieli in chiave, ancora una volta, platonizzante. Ammesso e non concesso che Dante, all'altezza di *Paradiso* I, abbia alluso alla musica delle sfere, ebbene lo avrebbe fatto a debita distanza dai cieli colmi di anime, in una fase preliminare dove è solo questione del passaggio dalla terra alla sfera del fuoco.

⁴⁰ Cfr. B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967², 77.

⁴¹ A far valere, come prova a sfavore, la successiva latitanza, nel *Paradiso*, di ogni sonorità di sfere, in particolare all'altezza del cielo di Saturno, qualificato al contrario dall'assenza di suoni, è stato PIRROTTA, *Dante 'musicus'...*, 32. Scettico anche BACCIAGALUPPI, «*La dolce sinfonia di Paradiso*»..., 288, per il quale i presunti accenni riguardano in realtà cori angelici. Si mostra, invece, ampiamente possibilista CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony...*, 209-212, osservando, da parte sua, che Dante, pur senza affermazioni chiarificatrici a riguardo, induce comunque il lettore a concepire una sonorità cosmica. Che sarebbe allora il *cantus firmus* su cui si armonizzerebbero tutte le voci di angeli e beati, per riprendere C. CAPPUCIO, *La «novità del suono» nell'esordio del 'Paradiso'*, in C. CATTERMOLE - C. DE ALDAMA - C. GIORDANO (a cura di), *Ortossia ed eterossia in Dante Alighieri, Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014, 253-270: 261-262.

Sostanzialmente sfumata l'eventualità di una musica non vocale entro l'escatologia – almeno in ambito celeste – rimangono i canti degli angeli e dei beati, liturgia non penitenziale, ma esultante.⁴² Raramente, però, si recupera la liturgia terrena (come quando sporge il *Gloria* o il *Sanctus*), poiché la dantesca Chiesa trionfante trascende, di norma, usi e costumi di quella militante. Fra l'altro, il ricorso alla *gramatica*, nei cori o negli assolo paradisiaci, risulta sporadico: la terzina con il canto in latino di Giustiniano (*Par.*, VII, 1-3) configura un'eccezione, non la regola, e se Cacciaguیدا si esprime in quella *locutio* (*Par.*, XV, 28-30), non lo fa nel corso di un'intonazione, anche perché il suo atto enunciativo riproduce quello di Anchise, in dialogo con Enea nella cornice dei Campi Elisi. Altre sporgenze latine sono molto più contenute e comunque occasionali. La conseguenza è che viene meno la possibilità stessa di restituire verbalmente le modulazioni di questa musica celeste attraverso la *Sprachmischung*, strumento non più fungibile, che rimane caratteristico della seconda cantica, delle sue tipiche evocazioni. Sono allora individuabili, per il *Paradiso*, modalità inedite di animazione dei significanti in presenza di intonazioni? In effetti, giochi fonici suggestivi in occasione di canti e danze non mancano; tutto sta a vedere se presentano il requisito della ricorrenza.

Proviamo a sondare un campione senza dubbio in rilievo:

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 'l ben disposto spirto d'amor turge,
così vid'io la gloriosa rota
moversi e render voce a voce in tempra
e in dolcezza ch'esser non pò nota
se non colà dove gioir s'insempra

(*Par.*, X, 139-148)

La «dolcezza» di questo canto – espressione della gratitudine che i beati provano per la propria esistenza, colma di doni divini – è esclusiva, non si trova fuori del contesto paradisiaco, rimane altrove sconosciuta, come sottolinea la rima equivoca che associa «dolce nota» a «non [...] nota». Nondimeno, il poeta tenta un accostamento a esperienze del nostro mondo, coinvolgendo il genere profano dell'«alba» e il risuonare dell'orologio destatore che invita alla pia recita dell'ufficio divino. In proposito, si dà vera e propria imitazione verbale del tintinnio dell'orologio, attraverso il procedimento eminentemente deputato a un simile obiettivo, l'onomatopea: il tessuto linguistico accoglie un inserto pre-grammaticale e ne prolunga l'eco mentre sta tornando alla normale espressività grammaticale, poiché «tin tin» contagia il successivo «soNaNDò» e lambisce anche «Dolce e NoTà». È manovra di grande efficacia, una delle invenzioni memorabili del *Paradiso*, ma non si può dire che incarni uno schema pronto a reiterarsi.

Altra è, ad esempio, la tecnica adoperata per il canto di un gruppo di angeli, e precisamente dai tre ordini che insieme costituiscono la seconda terna angelica:

L'altro ternaro, che così germoglia

⁴² Gli stessi specialisti dell'epoca ponevano alla sommità della fenomenologia musicale non già la *musica mundana* di Boezio, bensì il coro di angeli e beati al cospetto di Dio: cfr. MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium*, 1. 2, 2.

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.

In essa gerarcia son l'altre dee:
 prima Dominazioni, e poi Virtudi;
 l'ordine terzo di Podestadi èe.

(Par., XXVIII, 115-123)

A spiccare non è tanto *Osanna* – alloglotto ampiamente metabolizzato e del resto non seguito qui da alcun corteggio latino, come invece in *Paradiso*, VII, 1-3 –bensì l'epitesi che caratterizza la *Reimbildung*, presentandosi come raddoppiamento della medesima vocale. Questa gemellarità fonica, questo mutuo corrispondersi dell'uno e dell'altro suono potrebbe forse suggerire una forte consonanza fra le tre «melode» e fra i suoni propri di ciascuna. E anche questo è un picco della poesia del *Paradiso*, solo che non possiede molto in comune col caso analizzato sopra, e ha tutta l'aria di essere l'ulteriore declinazione di un'espressività che si muove di volta in volta con grande libertà, rispondendo mediante procedimenti diversi ai singoli episodi.

Nessuna tattica ricorrente, dunque. A meno che non si voglia ritenere qualificante proprio il contenimento del bilinguismo; e attribuire alla terza cantica una certa propensione per l'unilinguismo, s'intende per un unilinguismo tutt'altro che monocorde, al contrario denso e ricco di tutte le risorse foniche del volgare, spinto al grado più alto della sua capacità espressiva. In definitiva, il cimento di Dante è proprio di adibire a veicolo del poema sacro non già la *grammatica*, bensì la *locutio vulgaris*, in grado certo di screziarsi con profitto, di ostentare felici effetti di diglossia, ma dotata comunque di prerogative autonome, tanto da risultare all'altezza – per quanto lecito a un umano idioma – del referente escatologico.

A chiusura di cerchio, ci si domanderà adesso se le risultanze emerse in sede di analisi del linguaggio poetico possano trovare – magari alla lontana – qualche riscontro in procedure propriamente musicali in auge al tempo di Dante, o comunque a quell'epoca sufficientemente note. L'ipotesi che immediatamente si affaccia è un collegamento tra bilinguismo e polifonia; e non parrebbe, a prima vista, escogitazione peregrina. La moltiplicazione delle melodie in parallelo, propria della musica polifonica, era virtualmente aperta all'attribuzione di un testo diverso a ciascuna delle melodie stesse; virtualità che si realizza già pienamente in un genere liturgico elaborato in Francia nel XII e XIII secolo, il mottetto, dove alla prima voce, il *tenor*, si sovrappongono una o più voci che intonano parole differenti, secondo una impostazione politestuale che può eventualmente comportare diglossia, sovrapponendo latino e francese. Quando il genere in questione tracima, dalla liturgia, nella lirica profana oitanica del Due e Trecento, porta con sé, insieme alla veste musicale, anche la politestualità e l'opposizione linguistica. In Italia, per la verità, il mottetto, sia sacro che profano, non incontra un favore paragonabile a quello che gode olttralpe. A tenere il posto del mottetto, in ambito profano, è da noi il madrigale trecentesco, che prevede due o tre voci sul medesimo testo poetico. Non è indifferente, peraltro, che il madrigale si presenti a volte con un testo bilingue e anche trilingue.⁴³ Approfondire con accertamenti

⁴³ Si vedano F.A. GALLO, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*, in AA.VV., *L'Ars Nova italiana del Trecento...*, 237-241; M.S. LANNUTTI, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: 'La fiera testa che d'uman si ciba'*, in A. CALVIA - M.S. LANNUTTI (a cura di), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell' 'Ars nova'*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, 45-92.

circostanziati, volti a individuare fenomeni specifici accessibili a Dante – per documentata prossimità cronologica e geografica – sembrerebbe strada promettente. Bisogna, comunque, tener conto di due fatti che raffreddano un entusiasmo pronto a congetture magari avventate. Intanto, ed è circostanza fin troppo evidente e clamorosa per essere frettolosamente relativizzata, il bilinguismo che accompagna, nella seconda cantica, la fenomenologia delle intonazioni è legato a canti manifestamente monodici, siano essi affidati a un solista oppure a un coro. Se il Purgatorio è regno della musica, a dominarvi è propriamente la monodia, salvo rare e per lo più controverse eccezioni, unico caso indubitabile di polifonia essendo, in metafora, quello delle fronde che, col loro stormire, tengono «bordone» al canto degli uccelli (XXVIII, 16-18). Quanto alla terza cantica, l'entità della sua apertura alla polifonia è ancora da misurare esattamente, al netto di sopravvalutazioni non sempre affidabili; in ogni caso, il raffronto tra oggetto dell'enunciato ed enunciato fa intravedere situazioni intriganti, che mettono in crisi deduzioni tanto fasciose quanto problematiche. Le terzine che abbiamo citato sull'*Osanna* di Dominazioni, Virtù e Potestà hanno ricevuto interpretazioni musicologiche nettamente orientate; per richiamare una definizione fra le tante, il variegato coro di angeli comporterebbe senz'altro «un autentico componimento polifonico a tre voci, costituito di tre melodie distinte».⁴⁴ Se è così, abbiamo un caso in cui l'oggetto polifonico viene trasmesso da un enunciato a netta tendenza unilinguistica. E per il momento, dobbiamo riconoscere che le parole con cui la *Commedia* inquadra la *performance* musicale, in questo o quel regno oltremondano, possiedono sì un risalto fonico, ma obbediente a dinamiche interne al *verbum*.

⁴⁴ R. MONTEROSSO, s.v. *melodia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 6 voll., 1970-1978, III, 886. Nello stesso solco CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony...*, 167.