

Leonardo SARACENI  
 (Istituto Superiore di Musica  
 Francesco Cilea, Castrovillari - Italia)

## Dante e la Musica nella *Divina Commedia*

**Abstract: (Music in Dante's Divine Comedy).** The earliest biographers of Dante, starting with Boccaccio, speak about Dante's love for music. It could not be different for a true poet, sensitive to beauty, who had an open soul for every expression and every breath of life.

In the medieval period, studies were shared between trivio ed quadrivio: the first included grammar, rhetoric and the dialectic; the second arithmetic, music, geometry and astronomy. Dante had a good knowledge of music, and therefore spoke with precise language and technical terms.

The echo of his passion for music and his knowledge of music can be sensed in *De vulgari eloquio* and even more in *Convivio* (II, 14):

«Ancora la Musica trae a sé gli spiriti umani, che sono  
 «vapori del cuore, sicché quasi cessano da ogni operazio-  
 «ne; si è l'anima intera quando l'ode, e la virtù di tutti  
 «quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono».

The *Divino* poem can be compared to a majestic cathedral: to the greatest medieval cathedral, where everything has symmetry, number, proportion, absolute harmony: the number of canticles, the cantos, the verses of each canto, the symmetrical distribution of the episodes and the prophecies in the whole poem. All these reveal the high sense of harmony in Dante's soul that he could not leave aside, because harmony was the substrate of his conscience. We probably could not unravel the entire inner secret of the inherent harmony in the *Divino* poem.

**Keywords:** Dante, music, conference, Timi oara, Magnoli art

**Riassunto:** I più antichi biografi di Dante, a cominciare dal Boccaccio, parlano dell'amore di Dante per la musica: e non poteva essere altrimenti per un poeta vero, sensibilissimo al bello, che aveva l'animo aperto ad ogni espressione e ad ogni soffio della vita.

Nel medioevo gli studi erano ripartiti fra il trivio ed il quadrivio: il primo comprendeva la Grammatica, la Retorica e la Dialettica; il secondo l'Arithmetica, la Musica, la Geometria e l'Astronomia. Dante quindi conosceva la musica, perciò ne parla con precisione di linguaggio e con termini tecnici, come altrimenti non avrebbe potuto fare.

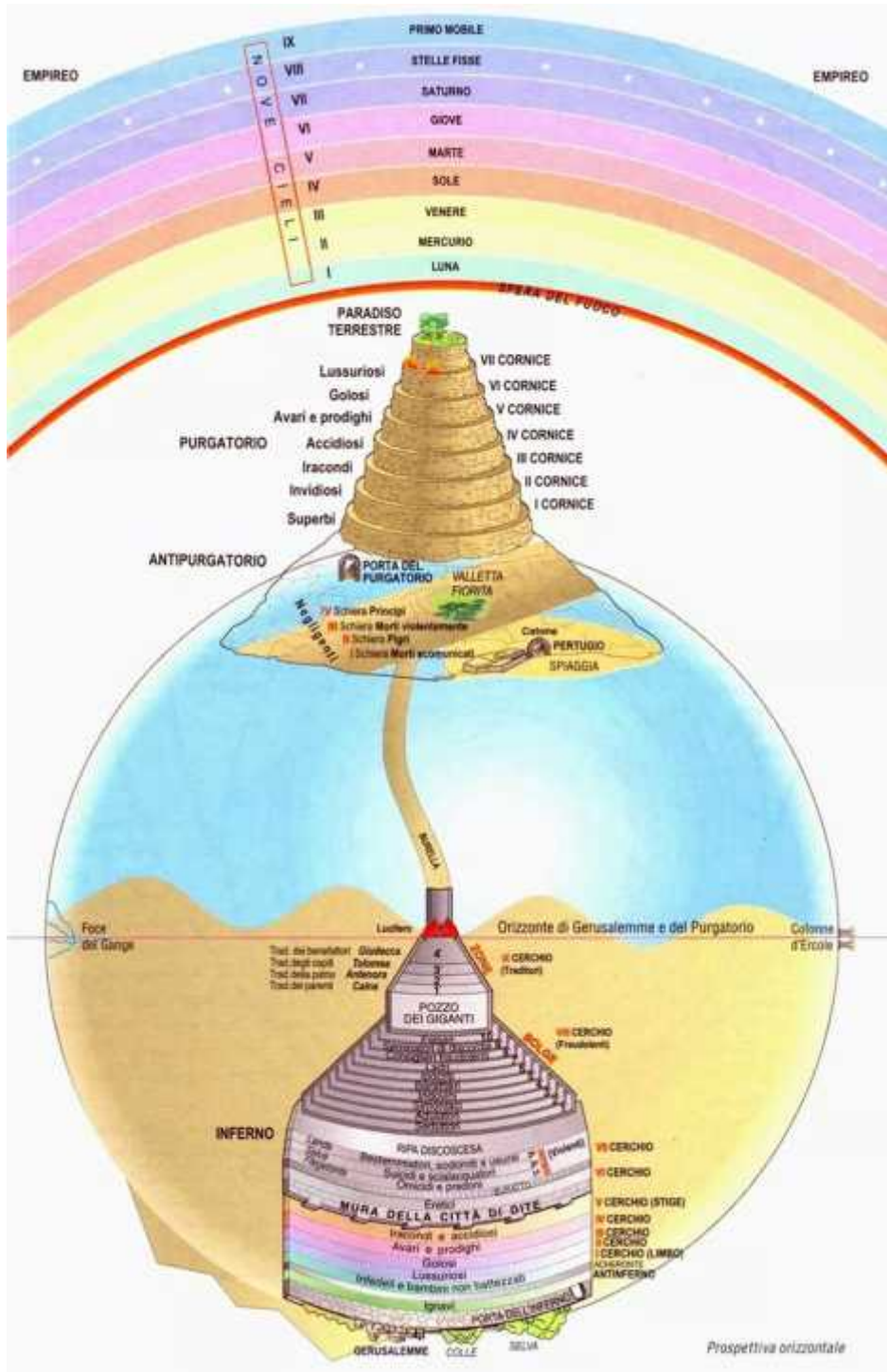
L'eco della sua passione per la musica e della conoscenza che ne aveva si sente nel *DE VULGARI ELOQUIO* e più ancora nel *CONVIVIO* (II, 14) dove dice:

«Ancora la Musica trae a sé gli spiriti umani, che sono  
 «vapori del cuore, sicché quasi cessano da ogni operazio-  
 «ne; si è l'anima intera quando l'ode, e la virtù di tutti  
 «quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono».

Poema *Divino* si può paragonare ad una maestosa cattedrale: alla più maestosa cattedrale del medioevo, in cui tutto è simmetria, numero, proporzione, armonia assoluta: il numero delle cantiche, quello dei canti, quello dei versi di ciascun canto, la distribuzione simmetrica degli episodi e delle profezie durante tutto il Poema attestano dell'elevato senso di armonia che risuonava nell'animo di Dante e dal quale egli non poteva in alcun modo prescindere, essendo l'armonia il substrato della sua coscienza; dell'armonia connaturata con il Poema *Divino*, ancora forse non siamo riusciti a svelare intero l'intimo segreto.

**Parole – chiave:** Dante, musica, convegno, Timi oara, Magnoli arte

Dante, il “sommo poeta”; in realtà è stato “sommo” da una parte e “poeta dall'altra ... e musicista? Anche!



Il Dante “sommo” ha regalato all’umanità il privilegio di un’opera straordinaria, mentre il “poeta” ha raccontato con lingua volgare, senza alcuna pretesa di porsi quale iniziatore della letteratura poetica italiana, quanto di più stupefacente la mente umana poteva dire. Una simile personalità non poteva non amare la musica, tant’è che il suo modo di esprimersi pare essere a sé stante, così come è accaduto alle nuove forme musicali che via via, nei secoli, hanno arricchito la nobile arte della Musica. È pertanto, dicevamo, che Dante non poteva non amare la musica, infatti secondo il Boccaccio, si è frequentemente diletto di suoni e canti durante la sua giovinezza, lasciando intendere che non solo il poeta fiorentino apprezzasse la musica, ma che la praticasse anche.

Dante parla di musica nel Convivio, dicendo che un canto è bello quando le voci che lo compongono “secondo debito de l’arte, sono intra sé rispondenti”. Il tema della polifonia vocale era molto attuale a quell’epoca, in cui i musicisti fiamminghi componevano musiche molto complesse, con polifonie estremamente difficili, mentre in Italia si preferiva, come è sempre stato, l’uso di una linea melodica chiara e ben leggibile. Dante è però amante anche della polifonia, intesa più come “armonia celeste”, anche data la nota vocazione spirituale che gli ha ispirato il suo capolavoro, la *Divina Commedia*. E qui il riferimento è d’obbligo, cioè al tema dell’armonia delle sfere di Pitagora, che Dante intende come movimento perfetto ed eterno. La musica vera, è per Dante eterna e non racchiudibile in un’opera eseguibile, è un fluire inarrestabile come il flusso della creazione. Nell’opera di Dante non mancano i riferimenti a musiche celestiale, come nel Paradiso, quando l’Arcangelo Gabriele si stacca dalla moltitudine degli angeli e intona l’Ave Maria, seguito poi dalla corale degli angeli, la cui perfezione rende ancor più bella l’immagine della Beata Vergine.

Il suono paradisiaco è così perfetto nella sua armonia, che rende inutile la comprensione delle voci, lasciando in primo piano l’elemento sonoro. Ecco il valore spirituale della musica, che nel suo più alto grado di perfezione non risiede nelle parole, ma nel suono. Infine, onorando la perfezione del numero tre, Dante ricerca nel ritmo ternario la trinità e la capacità di rigenerare se stesso in una specie di moto perpetuo. Non dimentichiamo che lo stesso cuore umano, che ci permette la vita, ha un battito che è ternario. Inoltre il numero tre è importante non solo per la Trinità Cristiana, ma anche per le tre forze che regolano ogni fenomeno esistente tramandate da alcune scuole esoteriche. Personalmente sono sempre stato molto affascinato dal potere della musica che supera quello delle parole, anche se non è facile per noi poveri mortali poter raggiungere una perfezione anche solo paragonabile a questa. Poesia e musica, nel linguaggio di tutti i giorni resta viva la tradizione che vede la poesia e la musica nate insieme come un tutt’uno. Ne è esempio il fatto che ci ostiniamo a chiamare canto i versi del poeta e che nell’immaginario collettivo quest’ultimo sia una figura che regge una lira o un altro strumento con cui accompagnare musicalmente i suoi versi.

È risaputo che gli antichi greci cantavano i loro componimenti poetici (e a pensarci bene anche la parola componimento indica sia opere di musica che di poesia) forti del fatto che la struttura metrica dei loro versi (ricca di accenti e ritmi) si sposava bene con la musica sfociando in canto o in qualcosa di molto simile. Evidentemente nasce tutto dall’esigenza di dare un qualcosa in più ai testi poetici, qualcosa che li renda più “artistici”. Il Poema Divino si può paragonare ad una maestosa cattedrale: alla più maestosa cattedrale del medioevo, in cui tutto è simmetria, numero, proporzione, armonia assoluta: il numero delle cantiche, quello dei canti, quello dei versi di ciascun canto, la distribuzione simmetrica degli episodi e delle profezie durante tutto il Poema attestano dell’elevato senso di armonia che risuonava nell’animo di Dante e dal quale egli non poteva in alcun modo prescindere, essendo

l'armonia il substrato della sua coscienza; dell'armonia connaturata con il Poema Divino, ancora forse non siamo riusciti a svelare intero l'intimo segreto. Queste però sono estrinsecazioni dell'armonia interiore, non manifestazioni di armonia musicale.

Per contro spessissimo il Poeta fa ricorso alla musica ed ai suoni per accrescere efficacia alla sua arte, oltre agli effetti di armonia imitativa, alle speciali combinazioni di sillabe ed accenti, ai mirabili cambiamenti d'intonazione, al variare dei ritmi, alla combinazione di fenomeni luminosi con fenomeni sonori:

*Si del cantare e sì del fiammeggiars* (Par. XII, 23)

Però tali effetti non erano ricercati, ma spontanei in chi concepiva il mondo come armonia e l'armonia aveva connaturata. Nell'Inferno non musica, non canti: nel regno delle tenebre eterne il canto o il suono di uno strumento musicale sarebbe un balsamo per le anime in continuo tormento.

Nomina soltanto pochi strumenti: le zampogne, le campane, il corno di Nembrod di cui ode il suono, l'unico suono che sente nell'Inferno e durante tutto il Viaggio:

*Ad un liuto poi rassembra la pancia gonfia dell'idropico / Mastro Adamo, che percossa da  
Sinone, / Quella sonò come fosse un tamburo.* (Inf. XXX, 103)

Nel Purgatorio e nel Paradiso non si odono suoni di strumenti musicali e raramente li nomina. A quell'epoca non si aveva la varietà e la ricchezza di strumenti di cui dispone l'orchestra moderna; ma certo non difettavano. Oltre all'organo usato nelle chiese (il re degli strumenti musicali che tutti assomma e supera, e che a quei tempi aveva raggiunto un discreto grado di perfezione), i trovatori ed i suonatori popolari disponevano ed usavano l'arpa, il liuto, la chitarra, la tiorba, il mandolino, una viola a cinque corde suonata con un arco, la rota (specie di violino), la ribeca, il ribecchino, la giga; e si potrebbero aggiungere il salterio, l'organistro a manovella, il flauto, i corni ritorti, le cornamuse, le bombarde, i cornetti, le trombe e i tromboni. Egli tutti li conosce, sa come ciascuno si suoni, e sa l'effetto che da ciascuno si può trarre:

*E come giga o arpa, in temprata tesa / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota  
non è intesa.* (Par. XIV, 118-20)

Così accenna al modo con cui si produce il suono nella cetra e nella zampogna:

*E come suono al collo de la cetra / prende sua forma, e sì come al pertugio / de la  
zampogna vento che penetra.* (Par. XX, 22-24)

Egli sa bene che spesso il suono dell'organo soverchia la voce del cantore: *quando a cantar con organi si stea / ch'or sì or no s'intendon le parole.* (Purg. IX, 144-45), mentre il miglior effetto si consegue da un perfetto equilibrio tra la voce e lo strumento, che procura maggior godimento in chi ascolta:

*E come a buon cantor buon citarista / fa seguir lo guizzo de la corda / in che più di  
piacer lo canto acquista.* (Par. XX, 142-44)

Questi sono accenni a strumenti musicali ed ai loro suoni; egli però non li fa suonare per i regni oltramondani; invece affida le sue manifestazioni musicali alla voce: il più perfetto strumento, il più dolce, il più nobile. Saremmo portati a pensare gli angeli di Dante come quelli che poi effigiarono il Beato Angelico, Melozzo e ancora Van Dyck; niente di tutto ciò: gli angeli danteschi non suonano alcuno strumento, ma cantano soltanto, e nelle forme più svariate: canti ad una voce sola e canti in cui la voce del solista è seguita da un

coro; canti all'unisono e canti polifonici. Egli ha una cognizione esatta del significato delle due diverse parole: melodia ed armonia, che usa sempre nel loro senso preciso. Per lui la melodia è una successione di suoni:

*E una melodia dulce correva / per l'acre luminoso (Purg. XXIX, 22)  
mentre l'orni (mia è insieme simultaneo di suoni producenti una sensazione / arata:  
Diverse voci fanno dolci note; / così diversi scalini in nostra vita / rendon dolce armonia  
tra queste rote. (Purg. VI, 124-27)*

Di canti a solo abbiamo diversi esempi nella Commedia: il canto di Casella, quello del trovatore Arnaldo Daniello, quello dell'imperatore Giustiniano, quello di S. Pietro. Il Poeta uscito «fuor de l'aura morta» era affranto e per le scene di disperato dolore cui aveva assistito, e per l'affaticamento in dipendenza del viaggio tutto d'un fiato, attraverso il doloroso regno; nè la brezza mattutina sulle sponde del Purgatorio con il dolce colore di zaffiro del cielo, e nè l'aspetto del celestial nocchiero l'avevano del tutto rinfrancato e la prima persona che incontra nel nuovo regno è il musicista Casella. Nessun musicista Dante ha posto nell'Inferno, perchè quel trovatore Bertram del Bornio che incontra nel Canto XVIII non era un musico, nè cantore, ma poeta e guerriero; ed ecco che appena uscito dall'Inferno, egli incontra e riconosce per prima fra tutte le anime penitenti, quella di un musicista, del suo più dolce amico. Musica non aveva udito nell'Inferno, se non il tragico risonare di sospiri e pianti ed alti guai, e nella «valle d'abisso dolorosa» «tuono ... d'infiniti guai»; e le «dolenti note» del cerchio dei lussuriosi, e le voci orribili di Plutone, di Nembrod, di Cerbero; ed ecco che uscito appena dall'Inferno, di musica è sitibondo, e la richiede ed ottiene di sentirla, e l'ascolta in estasi, quasi che solo la musica potesse ristorarlo dei passati affanni, e solo la musica annunciarli degnamente l'ingresso in quel secondo regno

*dove l'umano spirito si purga / e di salire el ciel diventa degno. (Purg. I, 4-6)*

E l'episodio, così pieno di emotività ci dà la misura della considerazione che di lui ne faceva Dante e della sensibilità del Poeta agli effetti della musica e del canto. Il reiterato vano tentativo di abbracciarlo; il tenero dialogo che segue; le parole *Casella mio* in cui par di sentire la voce di Dante quasi tremare di commozione e d'affetto; e il pregare del Poeta, quel pregare in cui l'ardore del desiderio vince la titubanza e la timidezza che pur traspaiono dalle parole; e il pronto rispondere del cantore, e la dolcezza indimenticabile che ne prova Dante sono già un inno alla musica, e alla delicatezza dei sentimenti che da essa nascono; e all'anima gentile del musico fiorentino. Casella aveva in vita musicato la canzone del CONVIVIO Amor che ne la mente mi ragiona e sapendo di fare cosa grata all'amico, la intona, onde arreca a Dante l'atteso conforto, come già altre volte aveva fatto col dolce suo canto. Ma che dire dell'effetto che questo canto produce su Dante e Virgilio e gli spiriti raccolti intorno ad essi? Dove trovare un quadro spiritualmente più ampio, emozione più intensa, progressione più musicale e più rapida e dolce nell'ascesa verso il sublime che in queste quattro terzine:

*«Se nova legge non ti toglie / memoria o uso l'amoroso canto / che mi soleva quietar tutte mie  
voglie / di ciò ti piaccia consolare alquanto / l'anima mia, che con la mia persona / venendo  
qui è affannata tanto! » Amor che ne la mente mi ragiona / cominciò egli allor sì dolcemente  
/ che la dolcezza ancor dentro mi suona. / Lo mio maestro, e io, e quella gente / ch'eran con lui  
parevan sì contenti / come a nessun toccasse altro la mente. (Purg. 11, 106-17)*

I canti ad una voce che Dante vuol farci sentire, risentiranno dell'una maniera o dell'altra, a seconda del loro carattere e della persona che canta. D'ispirazione chiesastica, se

non addirittura gregoriana, nel modo del Praefatio, doveva essere il canto ad una voce sola di Giustiniano:

*«Hosaniza. sanctus Deus sabaoth, / superillustrans claritate tua / felices ignes Izorum malacoth».* / Così volgendosi alla nota sua / fu viso a me cantare essa sustanza. (Par. VII, 1-5)

e dello stesso carattere dovè essere quello di S. Pietro, che si stacca dalla corte dei Beati danzanti, e per tre volte gira cantando intorno a Beatrice:

*e tre fiate intorno a Beatrice / si volse, con un canto tanto divo / che la mia fantasia non mi ridice.* (Par. XXIV, 22-24)

a meno che nel Paradiso egli non pensasse ad una musica sovranaturale che trascendesse temi e forme umani, fossero pur queste chiesastiche; e che egli, per ciò che non era costretto a tradurre in notazioni musicali, era pienamente libero di immaginare come l'alta sua fantasia gli dettava.

Carattere certamente opposto doveva avere il canto della Sirena:

Poi ch'ella avea 'l parlar così disciolto / cominciava a cantar sì che con pena / da lei avrei mio intento rivolto. / « Io son » cantava, « io son dolce sirena / che i marinari in mezzo mar dismago, / tanto son di piacer a sentir piena. / Io volsi Ulisse del suo cammin vago / al canto mio; e qual meco si ansa / rado sen parte, sì tutto l'appago ». (Purg. XIX, 16-24)

Di carattere trovatorico e quasi madrigalesco era il canto di Lia:

*giovane e bella in sonno mi parca / donna vedere andar per una landa / cogliendo fiori, e cantando dicea: / « Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch'io mi son Lia e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. / Per piacermi a lo specchio qui m'adorno / ma mia suora Rachel mai non si smalta / dal suo miraglio e siede tutto il giorno. / H l'è de' suoi begli occhi veder vaga / com'io de l'adornarmi con le mani: / lei lo vedere e me l'oprare appaga ».* (Purg. XXVII, 97-103)

Il poeta ha saputo trarre ineffabili effetti dai soavi canti delle donne avvicinati a quelli degli uomini. Così sentiamo Piccarda Donati che intona l'Ave Maria. La melodia era certamente gregoriana, ché se per gli altri canti Dante poteva pensare a temi extra-ecclesiastici, per il saluto angelico esisteva già la melodia: quella gregoriana; né era invalso ancora l'uso di trovare nuovi temi e nuove musiche per questo saluto e per le altri comuni antifone, quali l'Alma Redemptoris Mater o l'Ave Regina Coelortm o la Salve Regina, che chiudono il compieta, l'ultima parte dell'ufficio divino. Ma iniziato il canto, Piccarda si allontana; e con essa si allontana e vanisce il canto:

*Così parlo mi, e poi cominciò Ave / Maria cantando, e cantando vanio, / come per acqua cupa cosa grave.* (Par. III, 121-23)

L'effetto dell'allontanarsi e del dileguare del canto è reso magistralmente e con la similitudine del grave che affonda in acqua cupa, e dal movimento, dagli accenti e dall'armonia imitativa che ne risulta. Nel passaggio da un girone ad un altro del Purgatorio, un angelo gli cancella dalla fronte uno dei sette *P* segnatigli dall'angelo portiere, e canta a solo una delle sette beatitudini evangeliche. Così vediamo che la musica interviene alle successive purificazioni e presiede all'ascesa progressiva verso il Paradiso terrestre, alle purificazione finale e all'ascensione verso la perfezione e l'ideale supremo. Maggiore effetto intende conseguire quando sposa il canto ad una voce con il coro. Di questa maniera abbiamo un esempio pieno di dolcezza incomparabile al finir del giorno, nella Valletta dei Principi. Cade la sera; quella sera descritta con quei versi di risonanza universale e pieni di

tanto sentimento da aver la possanza di farci risalire dal fondo dell'anima la malinconia caratteristica dell'ora tutte le volte che li ascoltiamo:

*Era già Fora che volge il disio.* (Parg. VIII, 1)

Egli possedeva una sensibilità superlativa per la musica giungendo ad estasiarsi a tal canto della sera. Altro esempio meraviglioso di a solo con coro si ha quando, con mirabile invenzione, immagina che perpetuamente si rinnovi il saluto dell'Arcangelo Gabriele alla Vergine, con l'annuncio che esso contiene. Gabriele intona Ave Maria e tutta la corte celeste seguila in coro il saluto:

*E quell'amor che primo li discese / cantando Ave Maria gratia piena / dinanzi a lei le sue  
ali distese. / Rispose a la divina cantilena / da tutte parti la beata corte / sì ch'ogni vista sen  
fe' più serena.* (Par. XXXII, 94-99)

Esplorando a questo punto anche gli aspetti strutturali dell'Opera, partiamo innanzi tutto da riflessione filosofica, che è quella riconducibile alla scuola pitagorica, che aveva fondato su precise basi matematiche la disciplina musicale e ne aveva fatto il paradigma di riferimento per il riconoscimento di un disegno d'ordine immanente, il cosmo, di cui l'armonia delle sfere sarebbe la manifestazione più alta ed insieme più necessaria, così come anche Platone descriveva nell'ordine "cosmico delle sfere", di quanto cioè esposto nella dottrina del "Macrocosmos" e "Microcosmos". Pitagora dunque era in grado di udire la musica cosmica, e variamente giustificata come un portato degli studi matematici, geometrici, musicali e astronomici che nella concezione pitagorica mantengono una stretta interdipendenza, e non a caso confluiranno poi nel quadrivio medievale. Pertanto è chiaro che alla base dell'armonia delle sfere ci fosse una precisa speculazione matematica tesa alla suggestione del numero quale principio ordinatore del cosmo, alla considerazione dell'universo ordinato, ed ordinato come sistema musicale; tanto è quindi un prerequisite fondamentale per una nutrita serie di teorici riconducibili alla cosiddetta *koiné* platonico-stoico-aristotelica, che grande influenza eserciteranno su Dante. Altro aspetto su cui porre un attimo ancora la nostra attenzione è il "Movimento", infatti se il suono ha la sua origine nel movimento non può qualificarsi come assurdo l'averlo immaginato che, dal momento che tutto l'universo si muove, esso debba produrre una possente armonia e anche se sappiamo che l'esistenza dell'armonia delle sfere era stata negata da Aristotele e dai suoi commentatori, tra cui Averroé, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, la fantasia creatrice di Dante doveva essere stata particolarmente toccata dal pensiero di un concerto dei cieli, cantanti *la gloria di Colui che tutto move*. Oltre questo motivo di carattere squisitamente estetico, non bisogna dimenticare di riconoscere la persistenza nell'opera dantesca dell'eco della corrente di pensiero pitagorico-platonica, mediata principalmente dall'insegnamento di Boezio, Sant'Agostino e San Bonaventura. L'incontro di Dante personaggio con la musica delle sfere avviene entro i primi cento versi della Terza cantica, nel momento in cui egli varca assieme a Beatrice la sfera del fuoco per entrare nel primo cielo, quello della Luna:

*Quando la rota, che tu sempiterni / Desiderato, a sé mi fece atteso, / 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 mai tanto disteso.* (Par I, 76-81)

*L'armonia che temperi e discerni* è espressione tecnica e musicale: *temperare* indica qui l'atto dell'accordatura (tipico soprattutto di uno strumento a corde come la lira, cfr. *le sante corde/ che la destra del cielo allenta e tira* di Par XV, 5-6, su cui avremo modo di ritornare), mentre nell'espressione *discerni* sarebbe secondo alcuni commentatori ravvisabile

un preciso riferimento alla discretezza dei numeri per mezzo dei quali, secondo la teoria pitagorica, vengono stabiliti i rapporti matematici che organizzano lo spazio sonoro. Il Paradiso della *Commedia* è un universo etero di luce, musica e movimenti armoniosi. La terza cantica si apre non casualmente su una grandiosa immagine di luce, offertaci sotto forma di perifrasi incipitaria con l'espressione *la gloria di colui che tutto move*. Che il termine gloria adombri quello di luce e virtù è chiarito dallo stesso autore, nell'*Epistola* a Cangrande della Scala: *Patet ergo quomodo ratio manifestat divinum lumen, id est divinam bonitatem, sapientiam et virtutem, resplendere ubique (...) Bene ergo dictum est, cum dicit quod divinus radius, sive divina gloria, 'per universum penetrat et resplendet' (Epistole, XIII, 21-23)*. È questo diffondersi della luce divina fino a saturare di sé l'intero universo a costituire l'argomento degli ultimi trentatré canti, ma non solo: vedremo subito che l'effetto di saturazione dello spazio prodotto ad opera del lumen irradians si accompagna a quello uditivo derivante dal volgersi delle sfere celesti. «Dante ha dato al suo Paradiso una temperie di luce che mancò ai maestri senesi: dispose quella loro stupenda musica degli ori nella trasparente geometria delle sfere» è la tesi esposta da Guido di Pino nel saggio *La poesia della luce nell'Inferno dantesco*. Anche se non riusciamo a capire cosa dovrebbero rimproverarsi Duccio da Buoninsegna e Simone Martini, questa notazione ci introduce con un'immagine immediatamente evidente nell'atmosfera della terza cantica. Ecco che «temperie», nel suo significato di «equilibrio, giusta proporzione» (basato quindi su rapporti, anche numerici, rigorosi) richiama il tecnicismo musicale «temperare», ma si presenta qui legato al campo semantico della luce; «musica degli ori» è una pretta sinestesia, una figura retorica che ritroveremo come particolarmente significativa nel dettato dantesco relativo alla musica mundana; quanto alla trasparente geometria delle sfere, si tratta della cadenza di un discorso che si muove per immagini lungo il suggestivo percorso del quadrivio medievale: dopo l'aritmetica (temperies) e la musica, la geometria come mediatore e ultimo passaggio verso l'armonia delle sfere eteree, verso la concezione astronomica. Luminosità e musicalità non sono semplicemente un'etichetta che qualifica il Paradiso dantesco, ma possono diventare un indice significativo della presenza di sottostanti rapporti armonici, basati su proporzioni numeriche, che con questa modalità vengono disvelati ai sensi. Sofferamoci adesso sull'analisi delle terzine del primo canto del Paradiso, che abbiamo detto costituire la più esplicita allusione alla musica celeste.

*Quando la rota, che tu sempiterni / Desiderato, a sé mi fece atteso, / 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 mai tanto disteso. / La novità del suono e 'l grande lume / Di lor cagion m'accesero un disio / Mai non sentito di cotanto acume. (Par I, 73-84)*

Il passo ha evidenti riscontri nel ciceroniano *Somnium Scipionis*, sesto ed unico libro della *Repubblica* conosciuto al Medioevo, narrazione di un immaginario viaggio nell'aldilà compiuto in sogno da Scipione Emiliano, che ebbe enorme influenza sulla cultura filosofica medievale grazie al commento di Macrobio (V secolo). Come il titolo *De Re Publica* allude all'omonima opera di Platone, così l'aver posto alla fine del dialogo la narrazione di un immaginario viaggio nell'aldilà richiama il mito di Er, con cui si conclude la *Repubblica*. Platone è però più fonte di ispirazione limitatamente al disegno globale dell'opera, repertorio di situazioni cui attingere, anziché autentico referente dottrinale. Procedendo ad una sommaria parafrasi delle terzine, osserviamo un passaggio senza soluzione di continuità tra la sfera uditiva e quella visiva: nel momento in cui l'armonia attrae l'attenzione di Dante, allora gli si rivela la grande luminosità del cielo. Una appercezione sinestetica che Dante autore connette anche a livello testuale,



saturando la misura del verso con i due sintagmi nominali uniti da congiunzione copulativa «*la novità del suono e 'l grande lume*». Osservare che luce e suono informano di sé l'intero paradiso dantesco sarebbe poco significativo; più interessante è notare come l'utilizzo della sinestesia visiva/uditiva percorra l'intera *Commedia*, e si ritrovi all'inizio del viaggio dantesco, al margine della voragine infernale, regno del caos per antonomasia (anche se gioverà sottolineare che quello proposto dall'Alighieri è comunque un caos ordinato, dove la coppia non deve intendersi con valore antonimico). Quando Dante si è già disposto a lasciare la selva oscura ascendendo il diletto monte, l'arrivo delle tre fiere e soprattutto della lupa, gli impone di retrocedere *là dove 'l sol tace* (Inf.I, 60).

E ancora:

*"Io sono amore angelico, che giro / l'alta letizia che spira del 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 lì entre". / Così la circolata melodia / si sigillava, e tutti li altri lumi / facean sonare il nome di Maria.* (Par XXIII, 103-111)

*E come giga e arpa, in temprata / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota non è intesa, / così da' lumi che lì m'apparinno / s'accogliea per la croce una melode / che mi rapiva, senza intender l'inno. / Ben m'accors'io ch'elli era d'alte lode, / però ch'a me venia "Resurgi" e "Vinci" / come a colui che non intende e ode. Io m'innamorava tanto quinci / che'nfina a lì non fu alcuna cosa / che mi legasse con sì dolci vinci.* (Par XIV, 118-129)

Versi «musicali», aperti da una similitudine di tecnica esecutiva dalle possibili ricadute teoriche importanti, e scandite dalla ricorrenza dell'intendere. Come uno strumento come la giga o l'arpa, con le corde tese ed accordate (*in temprata* è una metonimia), rende un suono gradevole (tecnicamente, genera una consonanza) a colui che non riconosce la struttura musicale, così dalle anime lucenti che Dante scorge, si diffonde per la croce una melodia che rapisce l'attenzione del viaggiatore, senza che egli riconosca l'inno. Tuttavia, Dante si accorge che si tratta di alte lodi, per il fatto che gli giungono le parole «resurgi» e «vinci», come a colui che non comprenda, pur udendo. Altro collegamento utile è quello con S. Agostino; All'inizio del suo trattato *De Musica* (che si occupa principalmente del ritmo e del metro), Agostino pone la definizione «*musica est scientia bene modulandi*»: la musica è innanzitutto una scienza, è musica pensata e strutturata secondo le leggi del numero, nel rispetto proporzionato dei tempi e degli intervalli, dove Agostino riprende termini platonici relativi a numero ed armonia, come segnali che indirizzano verso la verità divina. Nel saggio *L'Armonia del mondo*, che è ormai divenuto un classico di riferimento rispetto alla tematica da noi trattata, Leo Spitzer chiarisce con il consueto rigore come: «Per Agostino le leggi numeriche sono importanti, perché solo la certezza oggettiva, matematica, ci permette di dimostrare la certezza di Dio; e distribuendo i numeri in una successione temporale egli riesce a dare all'uomo la coscienza di se stesso quale essere che vive nel tempo. Solo nella propria anima l'uomo può trovare i numeri che attestano l'esistenza di Dio; i numeri e le loro leggi sono superiori alla ragione umana. La musica (e la poesia metrica) è basata sui numeri e si evolve nel tempo; come potrebbe la musica non rendere testimonianza a Dio?».

In Dante ritroviamo diverse metafore che utilizzano la terminologia musicale secondo l'idea del dio musicista. Oltre al già ricordato verso *con l'armonia che temperi e discerni* (Par. I, 78), si può osservare nel Paradiso un'immagine di Dio-musicista nella terzina:

*silenzio puose a quella dolce lira, / e fece quietar le sacre corde, / che la destra del cielo allenta e tira.* (Par XV, 4-6)

Questo il momento iniziale dell'atto creativo: la definizione di misure, rapporti, consonanze. Dante dice piuttosto *là dove armonizzando il ciel t'adombra* (riferendosi a Beatrice *isplendor di viva luce eterna* svelatasi nel Paradiso terrestre, Purg. XXXI, 140-145) con una più esplicita sottolineatura dell'aspetto musicale ottenuta con il ricorso al termine armonizzare, e tutto il paradiso è pieno di danze di luci ed anime, canti e melodie che rinnovano il ritmo delle sfere celesti. L'antica armonia delle sfere viene trasferita dai pianeti al cielo cristiano, per rappresentare il rapporto armonico tra Dio e le sue creature; *armonizzando*, i cieli adombrano la magnificenza del Dio-Amore della tradizione cristiana.

La grandezza dell'autore sta proprio nell'essere riuscito, all'interno di un'opera che non è un trattato filosofico, a sfumare impegnativi concetti teorici in immagini poeticamente efficaci. Nella chiusa delle *Commedia* tutta la tensione conoscitiva instillata nell'animo del poeta dal desiderio d'amore viene placata nella consapevolezza di essere parte dell'armonia universale. Una consapevolezza che trova la propria manifestazione a livello corporeo nel volgersi lungo la circonferenza delle ruote celesti: ed è proprio nella partecipazione diretta del personaggio all'eterna danza del creato che l'intendere ha raggiunto il proprio scopo e la volontà si sublima nella condizione di beatitudine, sganciata da qualsiasi riferimento immaginativo. Ed ecco che il movimento si arresta e il cerchio si chiude, perfetto e inattaccabile come una tautologia. Dante ha concluso il proprio percorso, ed è egli stesso «*circulata melodia*».

## Bibliografia

- Alford, J. A.; Seniff, D. P., *Literature and Law in the Middle Ages: a Bibliography of Scholarship*, New York-London: Garland, 1984  
 Amelung Peter, *Deutsche Dante*, Roma: Bulzoni, 1972  
 Bellino Saverio, *Bibliografia*, in *Filologia e critica dantesca*, Assago: La Scuola, 2008  
 Botterill Steven, *Duecento and Trecento*, Cambridge: Cambridge UP, 1996  
 Le Goff, Jacques; Schmitt, Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris: Fayard, 1999

## Fonti

- <http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/DANTE-SUONA-LO-SPARTITO-DI-PLATONE-E-BOEZIO-.aspx>  
[http://store.storageecc.it/149/documenti/I\\_-\\_Mangiavillano.pdf](http://store.storageecc.it/149/documenti/I_-_Mangiavillano.pdf)  
<http://www.calabriaonweb.it/2014/04/07/dante-e-la-musica-larmonia-delle-sfere-nelluniverso>

