

Claudia Di Fonzo

DELLA MUSICA E DI DANTE: PARALIPOMENI LIEVI

Oh, so eine Flöte ist mehr
als Gold und Kronen wert,
Denn durch sie wird Menschenglück
und Zufriedenheit vermehrt.

...

Silberglöckchen, Zauberflöten
Sind zu eurem Schutz vonnöten.
Lebet wohl, wir wollen gehn,
Lebet wohl, auf Wiedersehn!

(W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Atto I, n. 5 Quintetto)

Nel *De vulgari Eloquentia*, dopo aver stabilito il primato della canzone sulle altre forme poetiche ed aver affermato che gli argomenti degni del volgare più elevato devono essere trattati nelle canzoni, Dante valuta quanto detto in precedenza e conclude:

Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita¹.

La definizione di poesia quale *fictio rethorica musicaque poita* potrebbe essere ulteriormente indagata alla luce di quello che scrive Agostino in una esemplificazione fornita nel secondo libro del dialogo *De musica*, caput II *De versu iudicat grammaticus ex auctoritate, musicus ex ratione et sensu*, allorché si serve di un celebre verso dell'*Eneide*, evidentemente e volontariamente sbagliato, per spiegare come tanto la grammatica quanto la musica servono a valutare il verso:

Arma virumque cano. Trojae qui primis ab oris. D. Nunc vero negare non possum, nescio qua soni deformitate me offensum. M. Non injuria: quamquam enim barbarismus factus non sit, id tamen vitium factum est, quod et grammatica reprehendat et musica: grammatica, quia id verbum, cujus novissima syllaba producenda est, eo loco positum est ubi corripienda poni debuit; musica vero tantummodo quia producta quaelibet vox est eo loco, quo corripere oportebat, et tempus debitum quod numerosa dimensio postulabat, redditum non est².

Scrivendo Aurelio Roncaglia che quando Dante definisce la poesia «*fictio rethorica musicaque poita*», per *musica* intende, secondo la nozione medievale, «...non l'attività pratica del far musica (...) ma soprattutto una disciplina teorica, la scienza dei rapporti proporzionali (...). Anche i musicologi riconoscono che in questa e simili affermazioni "Dante non ha inteso mai parlare di musica nel senso specializzato", bensì nel senso di pura "musicalità del discorso poetico", e più in generale di qualsiasi discorso verbale, giacché, come osserva Guido d'Arezzo, "canitur ... omne quod dicitur"³. Al contrario *ad locum* Nino Pirrotta scrive che «nasce da questo concetto di musica verbale anche la di-

¹ *De v. E.* II IV 2 (ed. P. V. Mengaldo, Padova, Antenore, 1968). Per *fictio* nell'accezione di *obliqua figuratio* cfr. F. Mazzoni, *Pietro Alighieri interprete di Dante*, in «Studi Danteschi», XL (1963), pp. 279-360, alle pp. 326-29.

² *De musica*, II, II.

³ Aurelio Roncaglia, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in «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), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, pp. 365-97, alle pp. 381-82.

sponibilità delle parole in se stesse armonizzate a ricevere l'ulteriore musicalità di una melodia»⁴, schierandosi così contro l'esistenza di un 'divorzio', tutto italiano, tra alta poesia e musica canonizzata dalle osservazioni di Contini circa la superiorità dei siciliani sui poeti provenzali ch'egli individua proprio nell'aver i primi «in tutto disgiunta la poesia dalla musica».

Partiamo, *so wie so*, dall'ipotesi che tale divorzio non pertenga al genere 'commedia', e che non sia consono alla scelta linguistica della *Commedia* dove Dante mescola *vocabula yrsuta et reburra* ad altri *pexa et lubrica*⁵ secondo un'operazione che si è voluta chiamare plurilinguismo dantesco.

Si taccia in questa sede dei diastemi di Aristosseno, del trattato di Aristide Quintiliano come di quello di Terenziano Mauro e Cesio Basio e si consideri, seppur brevemente, la teoresi più vicina a Dante: Agostino⁶, Boezio⁷, Marziano Capella⁸, Isidoro di Siviglia⁹, e Vincenzo Bellovacense¹⁰. Il minimo comune multiplo di questa trattatistica, come d'altri *accessus* alle scienze medievali, è il preliminare carattere bifronte della musica: dall'una parte considerata come *ars* teorica in senso scolastico *alias* scienza delle proporzioni, facente parte del quadrivio, dall'altra come prassi musicale e dunque strumentale, propria ai musicisti. Per Agostino in verità, la musica globalmente considerata, teorica o pratica che sia, «est scientia bene movendi»¹¹, e per esser scienza, deve essere regolata secondo una misura ritmica, un numero. Infatti *ex mutabilium numerorum in inferioribus rebus consideratione evehitur animus ad immutabiles numeros, qui in ipsa sunt immutabili veritate*¹², cioè in Dio che secondo numero-ritmo produce il mondo.

La commistione tra teoria e prassi, tuttavia, non è in nessun modo scongiurata se Brunetto Latini, nel suo *Tesoro*, dopo aver indicato la musica come parte della scienza matematica, scrive che essa

... nous enseigne faire vois, sons en chant et en cytoles, et en orghenes et en autres estrumens acordes uns contre les autres, pour delit des gens, u en eglise por le service Nostre Seigneur¹³.

Che Dante si riferisse solo ad uno di questi tipi di musica, cioè alla scienza delle proporzioni, non è evidente. Nello spazio poetico medievale creatori di versi e abbellitori di pulzelle nude accadeva che s'incontrassero qualora non si identificassero, mentre musicisti vaganti, i menestrelli dell'immaginario collettivo, accompagnavano con lunghe monodie, al modo antico¹⁴, i versi d'amore e le prose di romanzi scritte dai poeti, forse improvvisando sulle *gesta* ad ora ad ora ritornelli al modo dei "torototela torototà".

E di *cantatores* i quali *in rithimis cantant gestas* parla il giurista bergomense Alberico da Rosciate (1290-1360)¹⁵ nel *Proemio all'Inferno* del suo commento-traduzione alla *Commedia*¹⁶ che traggio dal Codice Grumelli della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, Cassaforte 6, 1¹⁷.

⁴ Nino Pirrotta, *Poesia e musica*, in «Lecture classensi» XVI (1987), pp. 153-62, a p. 159.

⁵ *De v. E.* II VII 2.

⁶ *De musica*, PL XXXII 1081-194.

⁷ *De institutione musica*. (In *De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque*, ed. G. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867; ristampa Frankfurt a. M., Minerva, 1966).

⁸ *Libri de nuptiis Philologiae et Mercurii*. (ed. A. Dick, Stuttgart, Teubner, 1925, ristampa 1969).

⁹ *Etymologiarum sive originum libri*, III XV-XXIII (ed. W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911).

¹⁰ *Speculum doctrinale* XVI 10.

¹¹ *De musica* I, III.

¹² Rubrica al lib. VI.

¹³ *Tres.* I III 6 (*Li Livres dou Tresor* de Brunetto Latini, édition critique par Francis J. Carmody, California, University of California Press, 1948, p. 20).

¹⁴ *L'ars antiqua* era monodica seppure Dante, per la natura eclettica del suo ingegno, mostra in qualche punto di conoscere i nuovi melismi e le nuove tecniche polifoniche dell'*ars Nova*.

¹⁵ Di lui oltre alle importantissime *Quaestiones statutorum* e ai *Commentaria* al *Digesto* e al *Codice* abbiamo una traduzione in latino del commento di Jacopo della Lana, ancora inedita e conservata in vari manoscritti. Poiché «il commento laneo venne composto avanti il 1330, e forse nel periodo 1323-1328» la versione di Alberico è degli ultimi anni di vita del dotto giureconsulto. Entrambi i testi erano largamente diffusi a metà del Trecento (cfr. Petrocchi, *Introduzione*, p. 79). Fu Leonardo Salviati a partire dal 1584 a sostenere che Alberico da Rosciate non fosse se non il traduttore di Jacopo della Lana. Fino ad allora l'opera del Rosciate fu creduta la forma originale. (Cfr. Luigi Rocca, *Di alcuni commenti della «Divina Commedia» composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni, 1891, pp. 129-30). La versione di Alberico è libera e contiene addizioni al commento laneo degne d'essere valutate in separata sede. Cfr. a tal proposito anche A. Salvioni, *Intorno a A. da Rosciate, con alcune notizie relative a Dante*, Bergamo 1842; Gabriele Rosa, *Alberico Da Rosciate*, in "Illustrazione del Codice Dantesco Grumelli",

Alberico dopo aver premesso *che ad intelligentiam presentis comedie auctor subicit quatuor*¹⁸ videlicet¹⁹: *que materia, que forma, que causa efficiens, que finalis, cui parti philosophie supponatur et quis libri titulus*, così prosegue:

(c. 3 r.) Forma huius operis dupliciter potest considerari: una est metrica quoad metros vel rithimos per quos autem procedit in suo opere declinando, et de hac parum curandum est; alia est forma poetica ex qua appellatur comedia que ab antiquo tracta fuit a rusticis ex sonitu fistularum. Unde postea²⁰ apparuerunt comedi idest socii qui pariter recitabant comedias idest in agralia²¹ que occurrerant unus cantando, alter succinendo²² et respondendo ut notatur in glosa²³ ff de edilicio edicto²⁴, lex cum eiusdem²⁵ et ad legem aquiliam (...). Et isti comedi ad huc sunt in usu nostro et apparent maxime in partibus lombardie aliqui cantatores qui magnorum [dominorum]²⁶ in rithimis cantant gesta, unus proponendo, alius respondendo²⁷.

Che anticamente per il genere 'commedia' proprio non si possa parlare di divorzio tra musica e poesia lo leggiamo già nella precedente redazione volgare di Jacopo della Lana (ed. Scarabelli) *ad locum*:

L'altro modo è la forma poetica la quale è fittiva e di esempi positivi dalla qual forma ello toglie lo nome ovvero titolo cioè *Comedia* che è quasi a dire villano dittato, cioè che anticamente li villani sonando sue sestole ovvero pive si ritimavano.

Bergamo, Dalla Tipografia Pagnoncelli, 1865, pp. 15-22; Antonio Fiammazzo, *Il commento dantesco di Alberico da Rosciate col proemio e fine di quello del Bambaglioli. Notizia dal codice Grumelli raffrontato col Laur. Pl. XXVI, Sin. 2*, In Bergamo, Dall'Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1895. Aggiungo una notizia avuta *ex auditu* mentre lavoravo sul codice Grumelli nella Biblioteca Angelo Mai di Bergamo: è in preparazione un lavoro sulla tradizione manoscritta di Alberico che uscirà nella rivista «Italia Medievale e Umanistica» per cura del dr. Marco Betoletti, allievo della prof.ssa Mirella Ferrari della Cattolica di Milano.

¹⁶ Il proemio all'*Inferno* ricorre anche nei cdd.: Trivulziano 1071, Laurenziano Pluteo XXVI, Sin. 2 (redazione intera per la prima cantica ma più breve), Parigi Ital. 538 e Lat. 8701 (contenente il solo commento all'*Inferno*) e il ms. della Bodleiana di Oxford Canonici Miscell. 449.

¹⁷ Una ampia scheda descrittoria del codice Grumelli è in un altro contributo del Fiammazzo, *Il Commento Dantesco di Graziolo de' Bambaglioli dal "Colombino" di Siviglia con altri codici raffrontato*. Contributi di A. Fiammazzo all'edizione critica, Savona, D. Bertolotto, 1915, pp. XLIII-XLV (Appendice: *Da' "Codici Veneti di Dante"*).

¹⁸ Gli *inquirenda* dell'*Epistola a Cangrande: Ep. XIII 6 18* sono sei. Nel *Dictionarium Iuris tam Civilis, quam Canonici, Venetiis*, MDLXXXI, Alberico alla voce *Infernus* citando il Commento di S. Tommaso al *Liber Sententiarum*, scrive: «*Infernus est quadruplex, unus est damnatorum, in quo sunt tenebrae et quantum ad carentiam divinae visionis, et quantum ad carentiam gratiae, et est ibi poena sensibilis. Alius est scilicet in quo sunt tenebrae et propter carentiam divinae visionis, et propter carentiam gratiae, sed non est ibi pena sensibilis, et hic dicitur Limbus puerorum mortuorum sine baptismo. Alius est scilicet in quo sunt tenebrae quantum ad carentiam divinae visionis, sed non quantum ad carentiam gratiae, et est ibi poena sensibilis et dicitur Purgatorium. Alius est, scilicet in quo sunt tenebrae, quantum ad carentiam gratiae, nec est ibi poena sensibilis, et ibi fuit infernus sanctorum patrum*» etc.

¹⁹ Ho corretto la lettura erronea progressa: *urdela* da *urdelum*. Du Cange 1374: *Ordela, ordalium*: «*Quodvis iudicium divinum, purgatio vulgaris, modus criminis purgandi*». La voce è attestata in diversi documenti giuridici ed è fatta risalire al teutonico *Urdela*, 'giudicare', da cui *Urdel*, *Judicium*. «*Quod uso obtinente, specialius ad divinum istud iudicium translatum est*». Cfr. anche *Urtella*.

²⁰ Grumelli: *p'a*.

²¹ Laur: *magnalia* (lectio già registrata dal Fiammazzo).

²² Grumelli: *sucomendo*.

²³ Nel *Dictionarium Iuris tam Civilis, quam Canonici* cit., alla voce *Infernus*, Alberico fa riferimento ai Guidonis a Baiso Archidiaconi bononiensis *Iuris Utriusque Peritissimi Rosarium seu in Decretorum volumen Commentaria*, Nicolai Superantii, Patricii Veneti, Venetiis, Apud Iuntas, MDLXXVII; ma per quel che concerne la legge Aquilia non è facile stabilire se Alberico faccia riferimento ai *Digesta* D. 9. II (*ad legem aquiliam*); potrebbe anche riferirsi alle *Institutiones* J. 4, 3 o al *Codex* C. 3, 35. (*de lege aquilia*).

²⁴ Grumelli: *edito*; Laur *edicto*.

²⁵ D. 21. I. 34 (*Corpus iuris civilis*, editio stereotypa quarta volumen primum, *Institutiones* recognovit Paulus Krueger *Digesta* recognovit Theodorus Mommsen, Berolini, 1886).

²⁶ Canonici Misc. 449: *magnorum dominorum*.

²⁷ Canonici Misc. 449 (cfr. A. Fiammazzo 1915, p. xxxvi): *Isti Chomedi ad huc sunt in usu nostro. Apparent enim maxime in partibus lombardie aliqui cantatores qui magnorum dominorum in rithimis cantant gestas. Unus proponendo alius respondendo*.

Del resto, *Commedia* a parte, per incantamento con Guido e Lippo²⁸ vorrebbe essere Dante sul *vasel*²⁹ che viaggia ad ogni vento, in un talento con un poeta e con un musico e con le donne amate poste sul vascello dal buon incantatore, di contro al vascello sul quale il triste Tristano canta, accompagnandosi con l'arpa, l'amore per Isotta che l'ha incantato. Sul *vasel* di Merlino assimilato a Orfeo e Tristano, Dante vorrebbe il celebre poeta degli *spiritelli*, Guido Cavalcanti, e Lippo Paschi de' Bardi³⁰ al quale il poeta invia il sonetto doppio *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* per affidare una *pulcella nuda*, cioè la stanza *Lo meo servente core* (*Rime* XLIX), affinché la rivesta di note musicali e la tenga per *druda*³¹. E che Lippo Paschi de' Bardi fosse anche musico oltre che poeta lo ha evinto M. Salem Elsheikh da un sonetto di Nicolò de' Rossi *Io vidi ombre e vuy al paragone* dove è citato insieme a Casella, Scochetto e molti altri: «Lippo, che possiamo considerare, e con ragione, collega di Casella e amico di Dante, è incluso nell'elenco di musicisti rammentato nel son. *Io vidi ombre*, musicisti probabilmente venuti a conoscenza del de' Rossi durante il suo soggiorno bolognese»³². Se Lippo è l'amico del sonetto *Guido i' vorrei che tu e Lapo* (Gorni³³: *Lippo*) ed io, il *vasel* del buon incantatore sarebbe allora davvero evocativo del vascelletto di Tristano come già proponeva Rajna³⁴, a sua volta paragonato nel *Tristano* stesso alla navicella di san Brandano che navigava verso le isole Fortunate avviluppata da una musica soprannaturale³⁵. Il *vasel* evoca il *vasello snelletto e leggero*³⁶ della *Commedia*, sul quale son traghettati dal *celestial nocchiero* gli *spirti* che vanno a purgarsi *cantando ad una voce* il salmo *In exitu Israel de Aegypto*.

Che per la *pulcella nuda* Dante desiderasse alcun rivestimento, già per il Casini significava ch'egli volesse che vi fossero apposte delle note, una melodia più o meno facile al modo di quella che accompagnava le *coblas* di Sordello. Del resto Dante si era dilettrato, riferisce l'Anonimo Fiorentino, a sentire cantare i suoi versi da Casella³⁷ il quale nella *Commedia* intona *sì dolcemente* la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* con l'usato amoroso canto che *solea quetar* tutti i desideri, sì che a nessuno pareva *tocasse altro la mente*³⁸.

Boezio³⁹, distinguendo tra una musica mondana, umana e strumentale, parla della *musica humana*, a sua volta divisibile in armonica, ritmica e metrica⁴⁰, come di una espressione della complessione interna, dell'anima. E se la musica *mundana* può essere scrutata nel cielo, nella compagine dei quattro elementi ed è quella a cui Dante si riferisce nel *Convivio*⁴¹ comparandola al cielo di Marte per le belle relazioni numeriche⁴², per intendere la musica *humana*, scrive Boezio, bisogna invece scende-

²⁸ Guglielmo Gorni, *Il Dante perduto*, Torino, Einaudi, 1994 (PBE), pp. 15-16.

²⁹ *Rime* 9 (LII), 3 (ed. G. Contini, Torino, Einaudi, 1965).

³⁰ Lippo Paschi de' Bardi fiorentino del quale il codice Vaticano 3214 e la Raccolta Bartoliniana ne tramandano i componimenti.

³¹ Cfr. G. Contini a proposito del sonetto (Dante Alighieri, *Rime*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 20-21).

³² M. Salem Elsheikh, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, in «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-66.

³³ Guglielmo Gorni, *Lippo contro Lapo. Sul canone del Dolce Stil Novo*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri Duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981 («Saggi di "Lettere Italiane"», XXIX), pp. 99-124.

³⁴ Cfr. Brunetto Latini, *I libri naturali del «Tesoro»*, emendati colla scorta de' codici, commentati e illustrati da Guido Battelli, Firenze, Le Monnier, 1917, p. 216 come già annotato da Contini a proposito del *vasel*, (p. 35 dell'edizione delle *Rime*). Rivisita oggi l'argomento M. Picone, *Il motivo della nave magica da Marie de France a Petrarca*, in «Ensi firenti li ancessor». Mélanges... M.-R. Jung, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, vol. II, pp. 813-830.

³⁵ Joseph Bédier, *Il Romanzo di Tristano e Isotta*, Milano, Tea, 1994², p. 14.

³⁶ *Purg.* II 41.

³⁷ Casella era cantante e compositore come risulta dal codice Vat. 3214 in cui è indicato come colui che musicò un madrigale di Lemmo da Pistoia: «Et Casella diede il suono».

³⁸ *Purg.* II 106-17.

³⁹ *De institutione musica* I 1.

⁴⁰ Così anche Isidoro *Etymologiarum libri*, III XVIII-XXII.

⁴¹ *Conv.* II XIII 23-27.

⁴² Nel *Somnium Scipionis* V 18-19, Scipione Emiliano ode la dolce armonia prodotta dalle sfere celesti che muovendosi a differente velocità producono sette differenti note, muovendosi Venere e Mercurio di eguale moto e producendo così lo stesso suono come già diceva Macrobio. Per altezza di ingegno i musicisti si aprono la via del ritorno a queste sfere coltivando i *divina studia*. Tuttavia l'armonia delle sfere celesti non può essere udita dagli uomini sulla terra o per abitudine delle orecchie a tale innata armonia o perché tale dolcissimo suono è superiore alla capacità uditiva: «quid? hic», inquam, «quis est qui complet aures meas tantus et tam

re in se stessi. Che cos'è infatti che tiene unita la vitalità della mente con il corpo se non una compenetrazione e contemperazione di voci leggere e gravi in modo da produrre un'unica consonanza? E che cosa tiene unite le varie parti dell'anima?

Una musica *de interiore homine* che si genera dall'armonia interna allorché spira amore⁴³: come *le nove rime*⁴⁴, che Bonagiunta degli Orbicciani attribuisce a Dante e in relazione alle quali Dante stesso dà spiegazione dicendo: *I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando*⁴⁵. Sul problema si legga quanto scritto, per questi versi, nelle chiose a luoghi puntuali alla *Commedia* da Francesco Mazzoni⁴⁶. Fu Mario Casella a fornire l'ipotesto indicando un passo di quella che, scrive Mazzoni, oggi sappiamo essere l'*Epistola ad Severinum de caritate* di Frate Ivo: «Dice dunque frate Ivo nel prologo del trattato, a introdurre la materia: “Quomodo enim de amore loquitur homo, qui non amat, qui vim non sentit amoris? (...) *Solus proinde de ea digne loquitur, qui secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit... Illum ... audire vellem qui calamum linguae tingeret in sanguine cordis; quia tunc vera et veneranda doctrina est, cum quod lingua loquitur, conscientia dictat, charitas suggerit et spiritus ingerit*”».

L'intrinseco rapporto tra la produzione del suono e quella delle parole lo troviamo nella similitudine paradisiaca seguente dove certo non manca l'elemento “cuore” nel quale Dante imprime le parole: produzione del suono, formazione delle parole, impressione nel cuore sanciscono nuovamente l'endiadi parole-cuore: parole dettate/imprese nel cuore con *variatio complicata* tra parole e suoni: *E come suono al collo de la cetra / prende sua forma, e sì com' al pertugio / de la sampogna vento che penètra, / così, rimosso d'aspettare indugio, / quel mormorar de l'aguglia salissi / su per lo collo, come fosse bugio. / Fecesi voce quivi, e quindi uscissi / per lo suo becco in forma di parole, / quali aspettava il core ov'io le scrissi*⁴⁷.

Codificazione di un canone d'estetica: parole dettate da amore o musica che soffia dall'animo producono una nuova poesia e una nuova musica: *nove rime* e novità del suono. Una poesia e una musica che come il *vasel* di Merlino conduce per il *Mare amoroso*, *sí che fortuna od altro tempo rio / non (...) potesse dare impedimento*⁴⁸.

Possiamo ritrovare questa stessa rispondenza in un episodio del Tristano di Gottfried sul quale discorreremo poco più avanti. L'arpa di Tristano, evocativa della lira d'Orfeo, produce una musica al principio bella e dilettevole finché non è evidente che il suo canto non viene dal profondo e il cuore non è dappresso.

dulcis sonus?”. “hic est”, inquit, “ille qui intervallis coniunctus imparibus, sed tamen pro rata partium ratione distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur et, acuta cum gravibus temperans, varios aequabiliter concentus efficit; nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. quam ob causam summus ille caeli stellifer cursus, cuius conversio est concitator, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus; nam terra nona immobilis manens una sede semper haeret, complexa medium mundi locum. illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est: quod docti homines [allusione a Orfeo e Lino, mitici creatori della musica – per cui v. Virgilio, *Bucolice* IV 55-57 – e forse anche a Terpandro, inventore dell'eptacordo] nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt. hoc sonitu opplet aures hominum obsurduerunt (...). hic vero tantus est totius mundi incitatissima conversione sonitus, ut eum aures hominum capere non possint, sicut intueri solem adversum nequitis, eiusque radiis acies vestra sensusque vincitur”». Il *Somnium* circolava a partire dal IV secolo staccato dal *De republica* sebbene i codici più antichi che oggi lo tramandano siano solo del X e XI secolo (ed. A. Ronconi, Firenze, Le Monnier, 1967).

⁴³ Di *novità del suono* che accende il *disio* scrive Dante in *Par.* I 82-83.

⁴⁴ *Purg.* XXIV 50. Sul problema del *Dolce Stil Novo* e di Bonagiunta non è il caso di richiamare in questa sede la sconfinata bibliografia relativa. Si ricordano oltre all'intervento magistrale di Domenico De Robertis quello di Gianfranco Contini, *Dolce Stil Novo*, in *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, 1970, pp. 149-50; Emilio Pasquini, *Il “Dolce stil novo”*, in «Storia della letteratura italiana», diretta da E. Malato, vol. I (*Dalle origini a Dante*), Roma, Salerno, 1995, pp. 653-66; Carlo Paolazzi, *La maniera mutata. Il “dolce stil novo” tra scrittura e “Ars poetica”*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

⁴⁵ *Purg.* XXIV 52-54.

⁴⁶ *La Divina Commedia. Purgatorio*. Con i commenti di Tommaso Casini - Silvio Adrasto Barbi e di Attilio Momigliano. Testo della Società Dantesca Italiana. Aggiornamento bibliografico-critico di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1973, p. 560.

⁴⁷ *Par.* XX 22-30.

⁴⁸ *Rime* 9 (LII), 5-6.

Di Tristano, *alter* Orfeo «che lla sua dolce armonia operava nelle piante, nelli animali sensibili et non rationali»⁴⁹ parla il giovane Lovato de' Lovati a conclusione dell'epistola IV (del 1268), come osserva Daniela Delcorno Branca: *Tristis ob Euridices raptus rodopeius Orpheus / applicuit thracie consona verba lire; / filaque pulsantem misuratus Ariona delphin / expertum levium quam grave pondus opum. / Vulneris autorem subiit Tristanus Yseldam / dum streperet vario concita corda sono*⁵⁰.

L'episodio è forse quello in cui Tristano, nel racconto di Gottfried von Straßburg, dopo aver battuto Morolt torna a riva ferito e il veleno era siffatto che nessuna arte riuscì a liberarne la piaga. La ferita iniziò a puzzare terribilmente. Ma che quella ferita avesse qualcosa di particolare è evidente: Tristano pensava giorno e notte a Isotta, la saggia Isotta, la bella Isotta e sapeva che non sarebbe potuto altrimenti guarire che con la sua arte. *Wie'z aber möhte gesîn, come fare? Nu begunde er aber daz ahten, / sît ez sîn tôht doch waere, / sô waere im alsô maere / der lîp gewâget oder tôht / als disiu tôhtliche nôht* (vv. 7302-7306): considerando che preferibile era la morte, decise di recarsi in segreto in Irlanda. Fu allestita una nave e una barchetta e furono scelti otto uomini e con loro fu portato Tristano, molto malato ed egli con sé fece recar l'arpa. Giunti a Dublino, Tristano diede l'ordine di gettare l'ancora, e fattasi portare una veste misera la indossò e, dalla nave *ûz der barken* si fece adagiare nella barchetta *in daz schiffelîn* (v. 7425) e la sua arpa con lui *sîne harpfen hiez*, e mangiare per tre o quattro giorni. Quindi congedò i compagni di viaggio. Rimase dunque solo, *Tristan beleip al eine dâ*, oscillando in qua e in là, *der swebete dâ wâ unde wâ*, con angoscia e affanno *mit jâmer und mit sorgen*, finché giunse il mattino (vv. 7503-7505). La gente di Dublino scorse la barchetta senza guida e mandarono qualcuno a verificare cosa accadesse. Erano dappresso quando udirono dal vascelletto provenire un suono d'arpa dolce e gradito al loro cuore. Ma breve fu la gioia poiché quel canto non veniva dal profondo e il cuore non era dappresso:

diu vröude diu was aber unlanc,
die sî von im haeten an der stete,
wan swaz er in dâ spiles getete
mit handen oder mit munde,
daz engie niht von grunde:
daz herze dazn was niht dermite.
so enist ez ouch niht spiles site,
daz man'z dekeine wîle tuo,
daz herze daz enstê darzuo.
al eine geschehe es harte vil,
ez enheizet doch niht rehte spil,
daz man sus ûzen hin getuot
âne herze und âne muot (vv. 7524 –7536)⁵¹.

Altra funzione importante che aveva la musica dell'arpa di Tristano era quella di consolare. Musica che consola: già per Boezio⁵² come per Dante «war die Musik die große Trösterin im Schmerz»⁵³.

⁴⁹ Terza Redazione dell'*Ottimo commento* tratta dal cod. Vat. Bar. Lat. 4103, p. 23 b.

⁵⁰ Daniela Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 52-53: «Il contesto», commenta la studiosa, «istituisce una significativa continuità fra tradizione classica e tradizione romanza, allineando a un poeta reale, Ovidio, e ai leggendari cantori del mito antico, Orfeo e Arione, il protagonista del più fortunato romanzo arturiano di poesia. La sequenza appare ritmata da una sorta di *adnominatio* fra gli ovidiani *Tristia*, evocati in perifrasi, il *tristis ... Orpheus* e *Tristanus*, nome emblematico di un destino secondo una diffusa e canonica *interpretatio nominis* (...) Non è facile tuttavia identificare con esattezza l'episodio cui alludono i due versi di Lovato "Vulneris autorem subiit Tristanus Yseldam, / dum streperet vario concita corda sono"».

⁵¹ Due le edizioni principali. La prima di Friedrich Ranke: Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde*, 4. Aufl. Berlin, 1959, e l'altra da noi citata di Rüdiger Krohn: Gottfried von Straßburg, *Tristan*, Stuttgart, Reclam, 1983 (Textband 1 RUB 4471), 1985 (Textband 2 RUB 4472), 1991 (Kommentarband RUB 4473). Per la traduzione italiana integrale cfr. Gottfried von Strassburg, *Tristano*, a cura di Laura Mancinelli, Torino, Einaudi, 1994 (prima ed. 1985).

⁵² *Consolatio Philosophiae* II II 3.

E se nell'*Inferno* dantesco non c'è musica ma abbondano invece le grida di dolore⁵⁴, musica e luce troviamo ovunque nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*: «Musik und Licht scheinen die sterbliche und ewige Welt für Dante zu verbinden»⁵⁵.

Dopo pur poco veder abbiamo materiale sufficiente per dubitare non tanto della 'qualità' della *sinfonia*⁵⁶ di *Paradiso*, monodia o polifonia al modo dell'*Ars nova* o di quella *subtilior* d'ascendenza francese⁵⁷, quanto del fatto che forse tra trovieri trovatori, *minnesänger* e Dante ci fosse in questo ambito una qualche speciale convergenza, sulla base comune della tradizione ebraico-cristiana che faceva di Davide eccellente cantore di Adonai del quale nei salmi si esorta la lode con timpani, cembali, con tutta la voce. E seppure il rapporto tra musica e poesia ha origine religiosa, e trova grande sviluppo nell'ambito della poesia religiosa delle origini⁵⁸, svolge una funzione importante anche nella lirica profana, provenzale e più genericamente in volgare, dove il rivestimento musicale è posteriore alla composizione dei versi⁵⁹ se non si tratti addirittura di melodie già circolanti in Europa come le *chansons de geste*.

Se poi si vuol parlare di musica sacra, indubitabilmente presente entro gli *ergasteria* danteschi è il canto Liturgico⁶⁰. Per tutto il *Purgatorio* ascoltiamo inni purificatori propri alla liturgia cantata alcuni dei quali ricorrevano con assoluta frequenza nel culto: il *Miserere* (salmo 50) che le anime van cantando verso a verso, il salmo 103 *In exitu Israel* ch'esse intonano ad una voce sul *vasello snellito e leggero*. L'*incipit* della perduta epistola *Quomodo sedet sola civitas* tratto dalle *Lamentationes*⁶¹ di Geremia veniva cantato nella liturgia di Pasqua e cantato era anche l'altro *incipit* dell'epistola perduta attribuibile a Dante, almeno secondo quanto afferma Leonardo Bruni nella sua *Vita di Dante*⁶², scritta da Verona: *Popule mee, quid feci tibi?*⁶³ del cui inno troviamo, *verbi gratia*, una melodia a carta 97 r. del codice ms. Asbh. 999⁶⁴. Cantato nella liturgia come nella finzione dantesca era il *Salve Regina*⁶⁵. E a conclusione di questa pur incompleta campionatura apponiamo ancora le parole di Schneider: «Der Übergang zu den liturgischen Hymnen, die Dante vollkommen beherrscht, beweist schon, daß er auch mit der musikalischen Technik vertraut ist. Zunächst ertönt Gesang in lateinischer Sprache»⁶⁶.

⁵³ Friedrich Schneider, *Dante. Sein Leben und sein Werk*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1960, pp. 40-49, a p. 40.

⁵⁴ Ci basti a tal proposito, senza ricorrere agli esperti, leggere le poche paginette di Luigi Papini, *Dante Alighieri e la musica*, Venezia, Leo Olschki, 1895.

⁵⁵ Ed è ancora Schneider cit.

⁵⁶ «Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cuius contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae». Isidori *Etymologiarum lib.* III XX 3.

⁵⁷ Mi limito, a tal proposito, a rimandare all'ampia e magistrale trattazione di Gustave Reese, *La musica nel Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1960. Più direttamente legati al tema trattato: «La musica nel tempo di Dante». Atti a cura di Luigi Pestalozza, Ravenna 12-14 settembre 1986, Milano, Unicopli, 1988 e Raffaello Monterosso, *Problemi musicali danteschi*, in «Cultura e scuola», IV 13-14 (1965), pp. 207-12 autore della voce *musica* dell'«Enciclopedia Dantesca». Tra i recenti studi tengo a segnalare F. Coassin, *L'ideale della "Armonia". Musica e musicalità nella «Commedia»*, in «Medioevo romanzo», XX (1996), 3, pp. 412-36.

⁵⁸ Accenno soltanto alla tradizione del *Dies irae* nelle diverse manifestazioni letterario-musicali.

⁵⁹ Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1993² (PBE), vol. I a p. 39 scrive: «È assai probabile che le note musicali venissero aggiunte in un secondo momento, a trascrizione avvenuta, da parte di amanuensi specializzati: proprio come avveniva per le miniature, alla cui esecuzione provvedevano illustratori professionalmente addestrati».

⁶⁰ Cfr. le osservazioni di Federico Ghisi, *Dante e la musica del suo tempo*, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», anno LXXI (gennaio- agosto 1965), 1-2, pp. 42-47.

⁶¹ Terem., *Lament.* 1.

⁶² Leonardo Bruni, *Vita di Dante*, in «Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto, raccolte dal Prof. Angelo Solerti», Milano, F. Vallardi, s.d., pp. 1-236.

⁶³ *Mich.*, VI 3. *Vulgata: Populus meus quid feci tibi*.

⁶⁴ Fondamentali per la conoscenza della musica cosiddetta antica: il ms. Laurenziano Mediceo Palatino 87 per cui v. «Il Codice Squarcialupi. Ms. Mediceo Palatino 87. Biblioteca Laurenziana di Firenze». Studi raccolti da Alberto Gallo. (Precede vol. in facsimile), Firenze, Giunti Barbera, Libreria Musicale Italiana, 1992; il ms. della Biblioteca Nazionale Centrale II. XI. 18 del XV secolo, scritto presumibilmente tra il 1470-80 presso un convento domenicano dell'Italia mediana, contenente trattati, testi poetici, inni, e sermoni e dalla carta 177 r. un *Tractatus de arte canendi*; e il ms. Panciatichiano 26 (XIV- XV secolo) al quale appartengono le più importanti e più antiche fonti della musica del Trecento.

⁶⁵ *Purg.* VII 82-83.

⁶⁶ Friedrich Schneider, *Dante. Sein Leben und sein Werk* cit., p. 41.

Di assoluto rilievo è la conoscenza che Dante aveva degli strumenti musicali: la apocalittica tromba di *Inf.* VI 95, il terribile corno di *Inf.* XXI 12, i tamburi di *Inf.* XXII 8, gli organi di *Purg.* IX 144-45, le dolci tube di *Par.* XII 8⁶⁷, la cetra e la sampogna di *Par.* XX 22-24, la giga⁶⁸ e l'arpa *in tempra tesa* di *Par.* XIV 118-22, la lira di *Par.* XXIII 100, e delle valenze simboliche ad essi connessi. È significativa la similitudine infernale di mastro Adamo, *fatto a guisa di leuto*⁶⁹. Nei diversi miti della creazione degli strumenti e nella simbolica dei Padri della Chiesa «questi rapporti fra corpo umano e strumento si traducono in una forma speculativa»⁷⁰. Così Lamek, secondo quanto narra una leggenda araba, essendo morto suo figlio e avendone appeso il corpo ad un albero, costruì un liuto a guisa dell'arto del giovane «dando al corpo dello strumento la forma della coscia, al manico la forma della gamba al resto dello strumento quella del piede». L'anima dannata del falsario mastro Adamo è costretta nella sembianza del liuto così come, più tardi, la testa del moro infedele sarà costretta sul manico della viola d'amore, e la sua pancia suona come quella di un tamburo⁷¹. Metamorfosi della disarmonia, anche sonora, che serve a Dante a connotare il diavolo Malacoda che *avea del cul fatto trombetta*⁷².

Una bella descrizione di strumenti e del loro suono, così come delle loro valenze simboliche, la troviamo nel *De planctu naturae*⁷³ di Alano da Lilla. Egli, a conclusione della sua *satura*-invettiva contro la sodomia, presenta la protagonista "Natura", eterna potenza generatrice di vita, bellezza e armonia e compittrice dell'opera di Dio, in difficoltà: il suo potere è limitato, ha bisogno dell'aiuto di Genius, suo sacerdote. Hymenaeus, poco prima descritto in dettaglio, atteso da una banda di musicanti i cui strumenti tacciono poiché sono in simpatia con la tristezza del maestro, decide di andare, in qualità d'ambasciatore, a chiamare Genius portando con sé un documento ufficiale e incita i suoi musicisti a destarsi dalla pigrizia e di far risuonare i loro strumenti.

Tunc Hymeneus, sollempniori vultu leticie graciaram actiones epilogans, legationem destinationem inicians suosque a sopore pigratie excitans consodales, jussit ut suis invigilantes organicis instrumentis, a sompno silentii eadem excitarent et ad armonici melodiomatis modulos invitarent. Tunc illi sua allicientes quibusdam proemiis instrumenta, vocem diformiter uniformem, dissimilitudine similem, multiformi modulo picturabant.

A questo punto sono menzionati e valutati più di dodici strumenti musicali per la descrizione di molti dei quali conviene citare Marziano Capella: la tuba e il corno associati come strumenti di guerra con terribile suono, la gradita voce della cetra rasserenante, i flauti notturni, i timpani, gli *organana*, i cembali e la lira *que semper cantu philomenat ameno / Dulcius alliciens, oculisque proemia sompni / Lectitat et sepelit offense murmura mentis*. La particolarità di questo strumento, arpa o lira che sia, che nella mitologia finnica è l'arpa di Wainämöinem costruita di betulla e di capelli di giovincelle avvolti attorno a denti di luccio, e in quella giudaico-cristiana è l'arpa di David, ricompare anche in Dante.

E col tintinnio indistinto della giga e dell'arpa accordate tra loro Dante «exemplifica li loro dolcissimi canti» e alla dolcezza del canto delle anime beate pospone *'l piacer degli occhi belli*⁷⁴.

Nessuna melodia umana nella *Commedia* potrebbe suonare così dolcemente quanto il *sonar di quella lira* che diede l'annuncio a Maria⁷⁵.

⁶⁷ Cfr. anche *Par.* VI 72 e XXX 35.

⁶⁸ Ant. provenz. *giga*; ant. alto tedesco *giga*: strumento a corde forse simile alla viella.

⁶⁹ *Inf.* XXX 49.

⁷⁰ André Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, introduzione di Diego Carpitella, Palermo, Sellerio, 1996, p. 138.

⁷¹ *Inf.* XXX 103.

⁷² *Inf.* XXI 139. Cfr. Amilcare A. Iannucci, *Musica e ordine nella «Divina Commedia» («Purgatorio» II)*, in «Studi americani su Dante» a cura di G. C. Alessio e R. Hollander. Introduzione di D. Della Terza, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 87-111, a p. 95.

⁷³ Nikolaus M. Häring, *Alan of Lille, «De Planctu naturae»*, in «Studi medievali», XIX (1978), pp. 872-73.

⁷⁴ *Par.* XIV 130.

⁷⁵ *Par.* XXIII 100.

Un suono dolce così Dante lo esperisce già nel Paradiso Terrestre: Matelda risveglia Dante poi ch'egli assonna perché non sopporta *la nota tutta ... quanta*⁷⁶ come era accaduto ad Argo mentre Mercurio gli raccontava la favola di Pan e Siringa⁷⁷.

La Matelda, identificata ad ora ad ora con Matilde di Canossa, con una fiorentinella di quelle della *Vita Nuova*, con un mero simbolo⁷⁸, parrebbe essere proprio, come del resto molti hanno già detto, la Matilde di Hackeborn⁷⁹, in ragione delle sue doti di *cantora*. La *donna soletta* incontrata da Dante nel Paradiso Terrestre⁸⁰ va *cantando e scegliendo fior da fiore*⁸¹ sulle rive del Lete. Interrogata dal poeta, spiega la sua letizia con riferimento al salmo *Delectasti* (v. 80); risolve i dubbi di Dante sulle acque e i venti e ancora *cantando come donna innamorata* il salmo 31⁸², conduce Dante lungo il fiume mentre una *melodia dolce correva / per l'aere*⁸³ e il *dolce suono* era come un coro di voci⁸⁴; quindi gli fa attraversare il Lete. Nel frattempo danzando in *caribo* sono giunte le virtù e Beatrice. Matelda, come si diceva, sveglia allora il poeta che si era addormentato. Questa Matelda che va sola cantando lieta nel Paradiso Terrestre, che guida Dante in un momento cruciale e per diversi canti, ovvero al *som de l'escalina* alla quale i monaci possono giungere nella contemplazione già sulla terra⁸⁵, potrebbe essere la benedettina, *donna cantrix*, Matelda di Hackeborn, e questa identificazione sottrae il personaggio dantesco, tutt'altro che secondario, a una sorte di mera «solidarietà onomastica»⁸⁶ o di semplice simbolo e lasciandogli la caratteristica di tutti i personaggi danteschi che non siano letterari e mitologici: la storicità.

Più stringente quanto osservabile nell'ambito del genere 'letteratura di visione' a proposito delle visioni riportate dal monaco benedettino sassone Beda⁸⁷: canti e melodie dolcissime entrano a connotare le regioni dei beati. Così nella visione di Fursa contenuta nel III libro della *Historia ecclesiastica gentis anglorum*, della quale Rajna⁸⁸ nota la scarsità di interesse, nel «cumulo di parole» rintracciamo il ruolo determinante che canto e melodie dolcissime hanno nella connotazione delle regioni celesti. Quando Fursa viene ricondotto nel corpo tre angeli cantano il Salmo 83 e molti altri intonano un «ignotum canticum»:

Hi tre caelicolae, splendentis pari fulgore, mirae suavitatis dulcedinem alarum sonitu carminum modolamine conspectus pulchritudine illi animae inserebant. Canebant autem uno incipiente: *«Ibunt sancti de*

⁷⁶ *Purg.* XXXII 61-63.

⁷⁷ *Purg.* XXXII 64-69. Cfr. Ovidio, *Met.* I 568-747.

⁷⁸ I commentatori antichi riconobbero in questa *donna soletta* la contessa di Canossa. Tutti meno l'Ottimo che la assimila a Lia. Appoggiarono tale ipotesi il Fraticelli, il Bianchi, il Koenen, il Rocca, il Picciola, il Barbi, il Nardi. Altri cercarono una possibile individuazione nelle «fiorentinelle» della *Vita Nuova* (Parodi): Scartazzini propose l'identificazione con la donna schermo. A. Lubin attirò l'attenzione su Matilde di Hackeborn, benedettina di Helfta. E. Boehmer individuò una seconda monaca, una Matilde di Magdeburgo, più anziana dell'altra, vissuta nello stesso chiostro, autrice di un poemetto in basso tedesco *Fliessendes Licht der Gottheit* e sostenne che Dante confondesse le due donne. Il D'Ovidio, lo Scherillo e il Mancini sostennero l'identificazione con Matilde di Hackeborn; il Bertoldi, lo Zuccante il Busnelli si opposero sostenendo quella con Matilde di Canossa. Altra interpretazione fu quella di vedere in Matelda un mero simbolo come fecero anche il Porena e lo Zingarelli «o vuol dire invece che Lia e poi Matelda sono stilizzate a norma non solo cavalcantiana, come appare da ovvi confronti, ma proprio del cosiddetto stilnovismo dantesco?» (cfr. G. Contini, *Alcuni appunti su «Purgatorio» XXVII*, in «Studi in onore di Angelo Monteverdi», Modena 1959, pp. 142-57 a p. 150). E anche D. De Robertis, «*Arcades ambo*» (*osservazioni sulla pastoralità di Dante e del suo primo amico*), in «Filologia e Critica», X (1985), 2-3, pp. 231-38.

⁷⁹ Suo sebbene redatto dalle consorelle il *Liber specialis gratiae*, libro di visioni mistiche.

⁸⁰ *Purg.* XXXIII 119. Matelda compare «in presenza ed in assenza» dal canto XXVIII fino al XXXIII.

⁸¹ *Purg.* XXVIII 41.

⁸² *Purg.* XXIX 1-3.

⁸³ *Purg.* XXIX 22-23.

⁸⁴ *Purg.* XXIX 36.

⁸⁵ Cfr. Claudia Di Fonzo, «*La dolce donna dietro a lor mi pinse/ con un sol cenno su per quella scala*» (*Par.* XXII, 100-101), in «Studi Danteschi», vol LXIII (1991), pp. 141-75.

⁸⁶ Così Contini a proposito del parallelismo Lia-Rachele.

⁸⁷ Dante ne parla lamentandone l'oblio in *Ep.* XI 16 e lo pone nel cielo del sole a *Par.* X 131.

⁸⁸ Pio Rajna, *La Materia e la Forma della «Divina Commedia»*. I mondi oltraterreni nelle letterature classiche e nelle medievali. Introduzione, edizione, commento a cura di Claudia Di Fonzo. Premessa di Francesco Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 1998 («Quaderni degli studi danteschi», 11), a p. 224: «Non che nel fondo non ci siano da osservare parecchie cose: ma bisogna cavarle di sotto un cumulo di parole».

virtute in virtutem, videbitur deus deorum in Sion (...)», eratque in carmine elevatio et ad finem positio. Audiebat quoque aliud quasi ignotum canticum multorum milium angelorum, unde pauca vix poterat intelligere⁸⁹.

Al cielo s'entra varcando una porta e lì tutto risplende di mirabile luce e intense armonie riempiono l'anima di dolcezza indicibile:

Tunc aspiciebat magnam caeli serenitatem et duos angelos proximam caeli iocunditatem repetentes quasi per ostium intrantes, erumpente circa illos magnitudine claritatis, et quasi per quattuor choros cantantium multitudines angelorum ac dicentium: «*Sanctus sanctus sanctus dominus deus Sabaoth (Is. VI 3)*». Tunc anima illius ad dulcedinem superni modulaminis ac sonitum ineffabilis laetitiae ultra caelum sonantis intendens, circumfulsit⁹⁰.

Anche nella visione di Dritelmo⁹¹ pertiene (*pertinet*) al paradiso un «locus ille, ubi sonum cantilenae dulcis cum odore suavitatis ac splendore lucis audisti».

E se la *Commedia* si conclude con la *visio Dei*, cioè della trinità ovvero di tre cerchi, *Quell'uno e due e tre che sempre vive / e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno, / non circunscritto, e tutto circunscribe, / tre volte era cantato da ciascuno / di quelli spirti con tal melodia / ch'ad ogni merto saria giusto muno*⁹². E nel caso di questa melodia di musica si tratta, di quella forma di conoscenza che per Hildegard von Bingen sconfinava nella mistica. Peccato solo che Dante non conoscesse Bach⁹³.

⁸⁹ Maria Pia Ciccarese, *La visione di S. Fursa*, in «Romanobarbarica», VIII (1984-1985), pp. 231-303, a p. 281.

⁹⁰ Ivi, p. 292.

⁹¹ *Historiae ecclesiasticae gentis anglorum* V 12.

⁹² *Par.* XIV 28-33.

⁹³ Per quel che riguarda la discografia recente segnaliamo: Sequentia (ensemble), *Dante and the Troubadours*, DAM (deutsche armonia mundi), 1995. Di minor pregio: Lucidarium (ensemble), Dante. *Lo mio servente core*, Musique au temps de Dante, harmonia mundi s. a. (France), 1996. Ai contemporanei Dante ha fornito materiale per un pregevole sperimentalismo: Luciano Berio, *Laborintus 2*. Musique Vivante. Texte de Edoardo Sanguineti, harmonia mundi s. a. (France), 1970, CD 1987. Di valore, seppure di tutt'altro genere, lo sperimentalismo vocale del gruppo Trinovox, *Incanto*, Thein, 1994.