

# GOLA E LUSSURIA: INTERTESTUALITÀ MONODICHE DELLE INCLINAZIONI PECCAMINOSE

Chiara CAPPUCCIO  
chiaracappuccio@filol.ucm.es  
Universidad Complutense de Madrid

## 1. QUESTIONI DI METODO

La dettagliata presenza dei riferimenti alla musica sacra interni al *Purgatorio* costituisce un elemento che continua ad attrarre l'attenzione della critica specialistica e ad apportare sempre interessanti novità ermeneutiche soprattutto relativamente alla costruzione dell'impianto liturgico della cantica<sup>1</sup>. Come spesso sottolineato negli studi danteschi, i personaggi che animano la rappresentazione purgatoriale si presentano sempre al protagonista nell'atto di intonare brani appartenenti al repertorio salmodico ed innodico e ciò, oltre a delinearsi come caratteristica descrittiva, costituisce una costante narrativa e retorica di tipo strutturale dell'intero percorso ascensionale<sup>2</sup>. Dopo

---

<sup>1</sup> Sulla funzione della liturgia purgatoriale, cfr. almeno: E. Ardissono, *Tempo liturgico e tempo storico nella 'Commedia' di Dante*, Libreria Editrice Vaticana, 2009; *Id.*, «I Canti liturgici nel 'Purgatorio' dantesco», *Dante Studies*, a. CVIII (1991), pp. 39-65; F. M. Arcuri, «Musica e liturgia medievale, "Asperges me si dolcemente udissi"», *Il percorso liturgico di Dante alle origini dell'innocenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 1-19; F. Bucci, «Memorie battesimali fra 'Inferno' e 'Purgatorio' alla luce di tre figure testamentarie», *La Cultura. Rivista trimestrale di filosofia letteratura e storia*, a. XLIII (2005/2), pp. 217-255; F. Ciabattoni, «Purgatorio»: musical liturgy as "pharmakon", *Dante's journey to polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 92-153; *Id.*, «Dante's organa: the "Comedy" from unholy racket to sacred music», *Italian Quarterly*, 43, a. CLXVII-CLXVIII (2006), pp. 5-23; C. Crevenna, *La dolcezza del canto tra memoria e oblio nel 'Purgatorio' dantesco*, in F. Spera (ed.), *Stella forte. Studi danteschi*, Napoli, D'Auria, 2010, pp. 107-129; G. Ravasi, *Dante esegeta del "salterio"*, in A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni (eds.), *Dante e la fabbrica della 'Commedia'*, Ravenna, Angelo Longo Editore, 2008, pp. 127-133. Rinvio, inoltre, all'ancora attuale, soprattutto per la trattazione sulle presenze liturgico-musicali nel poema, testo di G. Salvetti, *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Milano, Cisalpino-Goliardica, Soc. Dante Alighieri. Comitato di Milano, Quaderni, 5, 1988.

<sup>2</sup> Sulle presenze musicali nella *Commedia*, ed in particolare nel *Purgatorio*, esiste ormai un'articolata bibliografia distinta nei diversi aspetti in cui si declina tale presenza nel testo dantesco. Mi limito a citare, oltre ad un saggio ormai classico come A. Iannucci, *Musica e Ordine nella 'Divina Commedia'*, *'Purgatorio' II*, in G. C. Alessio e R. Hollander (eds.), *Studi americani su Dante*, Milano, Franco Angeli Editore, 1989, pp. 87-111 [poi: «Casella's Song and the Tuning of the Soul», *Thought*, a. LXV (1990), pp. 27-46] alcuni contributi come: C. E. Schurr, *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale della 'Divina Commedia'*, Università degli Studi/Centro di studi musicali in Umbria, Perugia, 1994; A. Fiori, «Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla 'Commedia' dantesca», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, a. LIX (1999), pp. 67-102 e «La voce tra musica e medicina. Tematiche interdisciplinari e suggestioni lessicali», in L. Mauro (ed.), *La musica nel pensiero medievale*,

la catabasi fra gli assordanti e disarticolati rumori infernali, Dante-personaggio, alle falde della montagna sacra, incontra finalmente il canto –mediante l’incontro con il musicista Casella (*Purg.* II vv. 106-120) preceduto dall’ascolto dell’imponente salmo CXIII– ed i principi dell’eufonia e dell’organizzazione musicale del suono entrano nella *Commedia* per rimanervi durante tutta la prosecuzione del viaggio nella diversificazione delle declinazioni tecnico-lessicali cui il messaggio musicale viene sottoposto ai fini compositivi<sup>3</sup>. Quella

---

Atti del IX Congresso della Società italiana per lo studio del pensiero medievale, Ravenna, 10-12 dicembre, 1999, Ravenna, Longo Editore (Le Tessere 3), pp. 195-215; C. Bacciagaluppi, «Le funzioni delle immagini musicali della ‘Commedia’», *Rivista di studi danteschi*, a. II, fasc. II (2002), pp. 279-333; G. Nuvoli, «Suoni e musica nella ‘Commedia’», *Lezioni su Dante*, Bologna, Archetipo Libri, 2011, pp. 249-261 ed i sempre importanti apporti musicologici di R. Monterosso, «Problemi musicali danteschi», *Cultura e scuola*, a. XIII (1965), pp. 207-212; N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984; F. A. Gallo, «Dal Duecento al Quattrocento», in *Letteratura italiana*, A. Asor Rosa (dir.), *Teatro, musica, tradizione dei classici*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1986 (rist. 1994), pp. 245-263.

<sup>3</sup> L’incontro tra Dante personaggio e Casella costituisce uno degli episodi musicali che maggiormente ha attirato gli interessi della critica specialistica. All’interno della bibliografia al riguardo, oltre a ricordare dei classici come D. J. Tucker, «“In exitu Israel de Egypto”»: The ‘Divine Comedy’ in the Light of the Easter Liturgy», *The American Benedictine Review*, a. XI (1960), pp. 43-61; G. Ciavarella, «‘Purgatorio’ II: l’angelo nocchiero e Casella», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, a. LXXIX (2009), pp. 21-55; Ch. S. Singleton, «In exitu Israel de Egypto», *La poesia della ‘Divina Commedia’*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 495-520; segnalano almeno: A. Fiori, «Il canto di Casella: esegesi dantesche a confronto», in P. Dalla Vecchia e D. Restagni, *Trent’anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. A. Gallo*, Roma, Torre d’Orfeo, 1996, pp. 283-289 ed il recente contributo di Raffaele Pinto che è tornato sulla questione relativa all’intonazione musicale di Casella all’interno di un approfondito studio sulla seconda canzone filosofica del *Convivio* nel volume collettivo del *Gruppo Tenzone* dedicato all’analisi monografica del componimento (R. Pinto, «Amor che nella mente e Guido Cavalcanti», in E. Fenzi (ed.), *Amor che nella mente mi ragiona*, La Biblioteca di Tenzone, Dipartimento de Filologia Italiana, Universidad Complutense de Madrid, Asociación Complutense de Dantología, 2013, pp. 31-80).

Per una lettura complessiva del canto: V. Russo, «Il canto II del ‘Purgatorio’», *Esperienze e/di letture dantesche*, Napoli, Liguori, 1971, pp. 53-99; M. Marti, «Dolcezza di memorie e assoluto etico nel canto di Casella», *Studi su Dante*, Galatina, Congedo Editore, 1984, pp. 81-92; G. Gorni, «La nuova legge del ‘Purgatorio’», *Lettera, nome, numero. L’ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 199-217; R. Hollander, «Canto II», *Dante’s ‘Divine Comedy’. Introductory Readings, II: ‘Purgatorio’*, a cura di T. Wlassics, Charlottesville, University of Virginia, 1993, pp. 17-34 e M. Picone, «Canto II», *Lectura Dantis*, cit., pp. 29-41. Sull’intonazione di Casella, da una prospettiva letteraria, si vedano: J. Freccero, «Il canto di Casella», *Dante. La poetica della conversione*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 251-260 e «Casella’s Song and the Tuning of the Soul», *Thought*, a. LXV (1990), pp. 27-46. Sulla prassi musicale trecentesca, relativa all’intonazione del testo lirico, oltre a ricordare il fondatazionale contributo musicologico di P. Petrobelli, «Poesia e musica», *Letteratura italiana*, vol. VI, *Teatro, musica*, cit., pp. 229-244; di M. Pazzaglia, «Musica e metrica nel pensiero di Dante», *La musica nel tempo di Dante*, cit., pp. 257-90 e di V. Russo, «Dolze sono» e prosopopea di Amore: «Ballata, l’vvoi» (VN. XII 10-15) «Sive cum soni modulatione [...] sive non» (DVE, II 8-4), *Saggi di filologia dantesca*, Napoli, Bibliopolis, 2000, pp. 53-69, segnalano gli attuali ed importanti lavori di: M. S. Lannutti, «‘Ars’ e ‘scientia’, ‘actio’ e ‘passio’». Per l’interpretazione di alcuni passi del ‘De vulgari eloquentia’, *Studi Medievali*, 3ª serie, a. XLI 2000, fasc. I, pp. 1-38, *Id.*, «Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un “excursus” sulla rima interna da Guittone a Petrarca)», *Stilistica e Metrica Italiana*, a. IX (2009), pp. 21-53 [vol. monografico dal titolo: in A. Soldani (ed.), *Metrica italiana e discipline letterarie*. Atti del Convegno di Verona, 8-10 maggio 2008, alle pp. 22-25 e 39-41], *Id.*, «La canzone

musicale diventa una presenza narrativa costante nel percorso che ancora resta da compiere al protagonista del poema faticosamente approdato alle foci della spiaggia purgatoriale ed assume caratteristiche e significati diversi a seconda del contesto diegetico di cui esprime musicalmente significati allegorici e connotazioni ideologiche. L'autore struttura la trama dei riferimenti sonori interni al poema in base a un disegno compositivo in cui le presenze melodiche, così come le distorsioni acustiche infernali, non hanno semplicemente un valore estrinseco ed esornativo rispetto alla narrazione degli eventi; esse rivelano, non solo un legame intimo con lo sviluppo dell'azione drammatica, ma spesso, come nella costruzione delle grandi immagini retoriche, anche una trama di significati non immediatamente leggibili senza il ricorso ad un'analisi minuziosa di ogni singolo elemento costitutivo di tale linguaggio<sup>4</sup>.

Il percorso musicale della seconda cantica caratterizza le tre zone di cui si costituisce il purgatorio dantesco dal punto di vista dei rapporti interni tra i riferimenti melodici: l'antipurgatorio presenta e definisce i parametri musicali dell'intera cantica, il purgatorio vero e proprio esibisce una struttura fatta di precise corrispondenze interne sia nei riferimenti salmodici e innodici che nella presenza delle intonazioni condotte sulle beatitudini evangeliche e sulle proclamazioni degli *exempla* ed infine il paradiso terrestre crea una serrata e vertiginosa simbiosi tra elementi appartenenti a generi e registri distinti dando vita ad un nuovo paesaggio sonoro proletticamente rivolto all'ultima cantica<sup>5</sup>.

---

nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica», *Semicerchio*, a. XLIV (2011), pp. 55-67 [vol. monografico: *Da Carlo Martello al 'Nome della rosa'. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato*, a cura di G. Guastella e M. Marrucci]; S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma, Carocci, 2006 e L. Zuliani, *Poesia e versi per musica*, Bologna, Il Mulino, 2010.

<sup>4</sup>Sulla natura unitaria e organica che caratterizza la costruzione del discorso musicale della *Commedia* e sulla diversificazione del linguaggio musicale nelle tre cantiche mi limito a citare almeno tre studi imprescindibili sull'argomento: E. Sanguineti, «Canzone sacra, canzone profana», in L. Pestalozza (ed.), *La musica nel tempo di Dante*, Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna, 12-14 settembre 1986, Milano, Unicopoli, 1988, pp. 206-221 [poi: «Infernal Acoustics: Sacred Song and Earthly Song», *Lectura Dantis Virginiana*, a. VI (1990), pp. 69-79]; Z. Baranski, «Tu numeris elementa ligas»: un appunto su musica e poetica in Dante, *Rassegna europea di Letteratura italiana*, a. VIII (1996), pp. 89-95 e V. Russo, «Musica/musicalità nella struttura della 'Commedia' di Dante», *La musica nel tempo di Dante*, cit., pp. 33-54.

<sup>5</sup>Sull'antipurgatorio rimando ai riferimenti contenuti nella precedente note a proposito del II canto del *Purgatorio*. Sul Paradiso Terrestre esiste una bibliografia talmente dettagliata e prestigiosa che risulta difficile darne conto in questa sede. Considero fondamentale, per qualsiasi tipo di analisi sull'argomento: L. Pertile, *La putana e il gigante. Dal 'Cantico dei Cantici' al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 1998. Sul mito del Paradiso Terrestre mi limito ricordare dei classici come Ch. Singleton, *La poesia della 'Divina Commedia'*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 291-411; A. Graf, «Il mito del Paradiso Terrestre», in C. Allasia e W. Meliga (eds.), *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1-161; P. Armour, «Il mito del Paradiso Terrestre: rinnovamento della società mondiale», in M. Picone e T. Crivelli (eds.), *Dante. Mito e poesia*. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale di Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997, Firenze, Franco Cesati Editore, 1999, pp. 341-354. Per un'analisi aggiornata dei singoli canti del paradiso terrestre segnalo il volume

I riferimenti musicali interni alla *Commedia* non sono, quindi, di tipo genericamente liturgico, né sono disposti in modo tale da limitarsi ad accompagnare musicalmente il viaggio dantesco. La loro incursione nel testo poetico risponde sempre a un principio compositivo unitario e la loro funzione cambia a seconda del contesto di riferimento: il luogo in cui si svolge l'azione, la qualità della penitenza, le forme dell'espiazione della colpa e i personaggi che intonano i testi musicali. Nel percorso narrativo della cantica tale componente si impone immediatamente all'attenzione del lettore come elemento ricorrente che scandisce ritmicamente le tappe. Dal II canto del *Purgatorio*, in cui le anime penitenti fanno la loro prima comparsa sulla scena narrativa intonando in una modalità potentemente unitaria il salmo CXIII «In exitu Israel de Aegypto», all'ultimo, che si apre col versetto del salmo 78 «Deus venerunt gentes» mestamente intonato in funzione di dolente commento agli eventi allegorici che hanno caratterizzato la fine della processione mistica del paradiso terrestre, la presenza del repertorio sacro intonato dalle anime diviene una presenza costante a cadenzare i distinti momenti del viaggio ed a illustrare le forme della penitenza delle anime, nonché a dare voce alle acclamazioni e alle invocazioni liturgiche.

La narrazione della scalata purgatoriale è caratterizzata da una serie di episodi in cui i riferimenti alla liturgia musicale marcano il ritmo del racconto fondendosi con esso per dare vita ad una vera e propria azione drammatico-liturgica che si fonda nel ricercato equilibrio di descrizione narrativa, citazione musicale e creazione di un determinato ambiente morale<sup>6</sup>. È immediatamente visibile la forte presenza nella cantica della ricerca di una predeterminata coerenza tra la scelta della citazione musicale ed il contesto di riferimento: spesso, nelle parole del versetto melodico citato da Dante, si manifesta la condizione dei dannati. L'intonazione sacra definisce la cornice narrativa, prepara gli eventi e li commenta liturgicamente, li annuncia e li chiosa. Le melodie cantate dalle anime cadenzano lo sviluppo dei singoli episodi e manifestano le passioni che li animano. I sentimenti di paura, gioia, tristezza o nostalgia dei personaggi vengono esibiti, prima che dai dialoghi o dalle descrizioni, attraverso le connotazioni melodiche dei distinti paesaggi sonori di volta in volta allestiti,

---

collettivo: in F. Dainotti (ed.), *Gli ultimi canti del 'Purgatorio'*, Roma, Bulzoni, 2010 e per le diverse prospettive teoriche attraverso le quali è affrontata l'interpretazione del regno edenico dantesco: in M. Picone (ed.), *Dante. Da Firenze all'aldilà*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale di Firenze, 9-11 giugno 2000, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001.

<sup>6</sup>Sul concetto di peccato e di ordinamento morale nel Medioevo rimando ai due importanti volumi di C. Casagrande e S. Vecchio, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987 e *Id.*, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000. Indico, inoltre, per lo specifico dantesco: L. Sergiacomo, «Dante e il peccato: sull'itinerario morale della 'Commedia'», *Mediaevalia*, a. XXIX (2008/2), pp. 117-123; C. Delcorno, «Dare ordine al male ('Inferno' XI)», *Lettere Italiane*, a. LXIII (2011), pp. 181-207; e G. Bardazzi, «Avari e prodighi, iracondi e accidiosi», *Studi Danteschi*, a. LXV (2000), pp. 1-39.

rendendo esplicita la condizione oltremondana e le impressioni del viaggiatore attraverso la percezione, e la decodificazione, della componente acustica. La mestizia ed il rimpianto espressi dalle modalità del canto dei principi negligenti all'interno del contesto nostalgico della grande pagina iniziale del canto VIII («Era già l'ora che volge il disio/ ai navicanti...», *Purg.* VII, vv. 1-18) preparata dall'intonazione del «Salve Regina» (*Purg.* VII vv. 82-84), così come l'acuto risuonare di gioia del «Gloria» eseguito per l'ascesa di un'anima al paradiso (*Purg.* XX, vv. 136-138) –che, al principio, per la sua inaspettata potenza e acutezza produce l'incertezza e quasi lo spavento del protagonista (*Purg.* XX, vv. 139-141)– costituiscono solo alcuni, anche se particolarmente eclatanti, degli episodi in cui la funzione espressiva della musica diventa parte integrante della creazione di un'azione narrativa disposta su più livelli comunicativi.

L'autore costruisce uno stretto rapporto tra il testo verbale della citazione melodica e la situazione narrativa e poetica con cui esso entra in contatto, stabilendo un canale privilegiato di comunicazione di significati. Non solo il contenuto letterale del testo sacro citato ma spesso anche la descrizione delle relative modalità intonative disegnano la struttura penitenziale delle singole cornici. Nel *Purgatorio* la maggioranza delle intonazioni appartengono al repertorio della Liturgia delle ore, costituita generi che vivono nell'equilibrio del rapporto tra la lettera del testo e la sua intonazione melodica. I salmi, il genere che conta il maggior numero di presenze nella cantica, sono caratterizzati dalla parsimonia vocalistica, dall'usterità dell'estensione tonale e dalla limitazione della coloritura timbrica, privilegiando il carattere di equilibrato commento melodico del testo biblico. L'attenzione al rapporto tra la parola e la melodia riveste un carattere fondazionale nell'organizzazione musicale di una cantica che sviluppa la costruzione del proprio discorso melodico nella costante simbiosi tra scelta liturgica, modalità del canto e testo verbale.

Quest'unione tra testo, genere liturgico e caratteristiche intonative, che caratterizza il viaggio musicale attraverso il secondo dei regni oltremondani attraversati dal personaggio-protagonista dell'opera, non poteva che privilegiare una scelta musicale di tipo rigorosamente monodico, vincolata a quei repertori che si definiscono per un vocalismo vicino all'articolazione parlata. Se, quindi, la seconda cantica si fonda musicalmente su una costante ricerca di equilibrio tra parola e melodia, le scelte relative alla rappresentazione musicale rientrano all'interno di quei *corpora* che privilegiano tale caratteristica compositiva. Nella terza cantica, invece, la relazione privilegiata sarà individuata dall'autore nel rapporto tra le immagini musicali e quelle visive, soprattutto quelle legate alla luce. All'unione musica-parola che caratterizza il *Purgatorio* si sostituisce quella tra musica e immagini luminose e, inoltre, entrerà nella narrazione il lessico polifonico, dal momento che la priorità della intonazioni

melodiche non sarà più legata alla comprensibilità del testo ma alla creazione di un effetto percettivo e descrittivo di tipo sinestetico che privilegia la relazione con la sensorialità più elevata<sup>7</sup>. Nella cantica di mezzo, invece, l'attenzione rivolta alla parola vive ancora nell'equilibrio monodico del repertorio salmistico. Il rapporto privilegiato ed esclusivo che la monodia sacra intesse con il discorso biblico, con il calendario liturgico e con le sue ritualità motiva la sua presenza come componente organica della rappresentazione che trova nella sensorialità acustica la prima forma di ricezione.

## 2. LA CANTICA DELL'UDITO

Il *Purgatorio* organizza e distingue la propria narrazione musicale, come si accennava sopra, nei tre blocchi geografico-narrativi di cui si costituisce. L'antipurgatorio, in particolare i canti ambientati nella valletta fiorita, e il paradiso terrestre rappresentano i luoghi contrassegnati da una maggiore variabilità musicale. Le parti estreme si differenziano non solo per la frequenza con la quale si susseguono i riferimenti musicali sacri ma, soprattutto il paradiso terrestre, anche per organizzare l'azione narrativa sulla presenza di una costante scansione musicale che cadenza liturgicamente le tappe dei singoli accadimenti che vi si sviluppano. La traccia di un'articolazione sonora metabolizzata dalla trama verbale del poema doveva, inoltre, riaffiorare forse in superficie nel momento della fruizione orale che caratterizzò l'immediata circolazione dell'opera, proprio grazie all'estrema diffusione e popolarità dei brani liturgici scelti<sup>8</sup>.

La critica ha più volte messo in luce come il purgatorio sia invenzione autenticamente dantesca relativamente alla sua ubicazione geografica, alla struttura morale che lo sorregge e all'organizzazione interna incentrata sulle distinte forme che assumono il concetto di pena e quello di espiazione<sup>9</sup>. Una delle importanti peculiarità di

<sup>7</sup> Sulla presenza del linguaggio polifonico nel Paradiso, oltre al saggio di C. Bacciagaluppi e all'importante volume di F. Ciabattoni citati nella precedente nota, si veda: C. Di Fonzo, «Della musica e di Dante: parolopomeni lievi», *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Pubblicazioni della SDI, 1988, pp. 47-71; G. Mortara, «I canti polifonici nella 'Divina Commedia'», *Sotto il Velame*, a. V (2004), pp. 67-71. Dal punto di vista strettamente musicologico ricordo il sempre importante lavoro di A. Ziino, «Ascoltiam con la mente / quelli angelici canti», in F. Seydoux (dir.), *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo 70° compleanno*, Bologna, Pàtron, 20e1, pp. 605-631.

<sup>8</sup> Ancora di riferimento sull'argomento lo studio di J. Ahern, «Singing the book: orality in the reception of Dante's 'Comedy'», *Thought. A review of cultura and idea*, a. LXV (1990), pp. 214-239.

<sup>9</sup> Il concetto di purgatorio dantesco, per la novità della rappresentazione relativamente alle coeve descrizioni letterarie, informa un importante settore di studi non solo di tipo filologico ma anche storico-filosofico. Si tratta di un argomento caratterizzato da un'importante bibliografia all'interno della quale mi limito a ricordare, oltre ai fondamentali studi di J. Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981 e *Id.*, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985; almeno i contributi di U. Carpi, *L'Inferno dei guelfi e i principi del "Purgatorio"*, Milano, Franco Angeli Editore, 2013; C. Di Fonzo, «La leggenda del "Purgatorio di S. Patrizio" fino

questo regno –elemento che si configura come un macroscopico fattore di distinzione rispetto sia alla cantica precedente sia a quella successiva– è la presenza al suo interno dello scorrere del tempo, dell’alternarsi della luce del giorno con l’oscurità della notte, di contro ad un inferno sempre buio e un paradiso eternamente risplendente. L’organizzazione stessa del purgatorio è strutturata in base alla scansione cronologica; le pene hanno una durata delimitata, così come la permanenza delle anime in questo regno, nonché l’esistenza stessa di un luogo a metà strada tra l’inferno e il paradiso in cui poter spiare le colpe mortali in vista di una definitiva collocazione oltremondana. Nel più terreno degli spazi della *Commedia*, in cui il tempo e il continuo movimento ascensionale delle anime caratterizzano lo sviluppo dell’azione narrativa, rappresentazione e lessico musicali fanno da subito il loro ingresso nel poema e ne diventano un parametro di organizzazione interna. Non solo l’*ars musica* ha bisogno, per esistere, del concetto di tempo e, quindi, di quello di durata relativa, per regolare l’alternanza sonora, ma la musica liturgica, in particolare, intesse con il principio del tempo un vincolo costitutivo, dal momento che ogni giornata e ogni settimana dell’anno hanno una loro disposizione diacronica nella Liturgia delle Ore. Il tempo liturgico e il tempo della musica entrano nella narrazione della cantica stabilendo articolati legami con lo sviluppo dell’azione drammatica. Se il *Purgatorio* è, dunque, la cantica più umana del poema anche la sua narrazione musicale è quella dalle caratteristiche tecnicamente più tangibili. Alla distorsione sonora che caratterizza l’*Inferno* e alla progressiva smaterializzazione del messaggio musicale sacro che delinea il paesaggio sonoro del *Paradiso*, la trama musicale della seconda cantica vive nella concretezza dei riferimenti musicali di cui si alimenta e di cui viene di volta in volta fornita una rappresentazione che ne permette l’identificazione rituale.

Le descrizioni tecnico-musicali rimandano a precise e riconoscibili modalità esecutive, soprattutto per quanto riguarda le forme della salmodia, genere liturgico purgatoriale per eccellenza<sup>10</sup>. Le anime

---

a Dante e ai suoi commentatori trecenteschi», *Studi Danteschi*, a. LXV (2000), pp. 177-201; G. Gorni, “Purgatorio”, *Dante. Storia di un visionario*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 262-279; C. Leonardi, «La questione del Purgatorio (sec. XII- XV)», *Assisi anno 1300*, a cura di S. Brufani ed E. Menestò, Assisi (Perugia), ed. Porziuncola, 2002, pp. 509-516; F. Livi, «Il dogma cattolico del Purgatorio e il “Purgatorio” di Dante, Dante e la teologia», *L’immaginazione poetica nella Divina Commedia come interpretazione del dogma*, Roma, Casa Editrice Leonardo da Vinci, 2008, pp. 71-108; in G. Pissarello, G. Serpillo (eds.), introd. di S. Brugnolo, *Purgatorio e purgatori, Viaggi nella Storia, nell’immaginario, nella coscienza e nella conoscenza. Atti del Convegno, Sassari 23-26 novembre 2005*, Pisa, ETS, 2006.

<sup>10</sup> Sulla presenza salmodica nel poema dantesco, cfr. almeno: P. Boitani, Dante e la poesia dell’Europa cristiana, in G. Breschi (ed.), *Dante e l’Europa*. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Ravenna, 29 novembre 2005, Ravenna, Angelo Longo Editore, pp. 19-57 [poi in P. Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 247-286]; C. Crevenna, «La dolcezza del canto tra memoria e oblio nel ‘Purgatorio’ dantesco», in F. Spera (ed.), *Stella forte. Studi danteschi*, Napoli, D’Auria, 2010, pp. 107-129; G. Ravasi, «Dante

intonano brani sempre perfettamente individuabili nel rispetto sia del calendario liturgico che delle sue modalità melodiche.

Se la presenza organica del lessico musicale rappresenta uno degli aspetti più innovativi del poema il rapporto tra materiale melodico e configurazione acustico-morale degli spazi oltremondani –ed, in particolare, delle cornici purgatoriali– non è stato finora messo in evidenza, in tutta la sua portata rappresentativa, come parametro strutturale dello sviluppo narrativo, e non solo retorico, della cantica. Le ultime cornici attraversate dal protagonista –quelle relative alle attitudini peccaminose determinate dal mancato equilibrio nella gestione degli stimoli derivanti dalla sensibilità corporale da parte dell'individuo– instaurano, come si mostrerà a seguire, un rapporto assolutamente inedito tra rappresentazione per immagini, ambientazione allegorico-morale e scrittura musicale.

### 3. LA SESTA CORNICE: I GOLOSI

Nella sesta delle cornici che cingono la montagna del purgatorio, quella popolata dai golosi, l'organizzazione della rappresentazione musicale sembra rispettare i parametri liturgico-compositivi che hanno caratterizzato le zone precedentemente attraversate dal *viator*<sup>11</sup>. Il tratto stilistico che identifica tutte le esecuzioni che risuonano nella parte centrale del «sacro monte» è costituito da un continuo slittamento tra gli esiti vocalici del pianto e del lamento e le note della melodia intonata all'interno dell'ordito mondico. Espediente tecni-

---

esegeta del «salterio»», in A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni (eds.), *Dante e la fabbrica della 'Commedia'*, Ravenna, Angelo Longo Editore, 2008, pp. 127-133.

<sup>11</sup> La bibliografia relativa alla sesta cornice, la cui trattazione si estende lungo il corso dei canti XXIII e XXIV del *Purgatorio*, risulta difficilmente riassumibile nel breve spazio di una nota. All'interno del macroepisodio vi sono ambientati, infatti, gli importanti incontri con Forese e Bonaggiunta ed il tema della poetica, dello Stilnovo, del rapporto con i predecessori, diventa centrale all'interno di questi canti e di quelli immediatamente successivi. Tale argomento risulta essere quello più frequentemente trattato nelle varie *lecturae* dedicate dalla critica all'analisi dell'episodio di cui ci stiamo occupando: l'incontro con Forese e quello con Bonaggiunta principiano il discorso teorico ed autoesegetico sulla novità e l'importanza dello stile dantesco relativamente al passato recente e a quello più remoto del fare poetico, discorso che troverà poi nel XXVI canto, nell'incontro con Guinzelli e Arnaut, il suo scioglimento. All'interno del nostro contributo la tematica in questione non risulta essere centrale per lo sviluppo delle considerazioni teorico-musicali che stiamo portando avanti per cui, su un argomento così determinante negli studi danteschi, mi limito solo a rimandare alle bibliografie più specifiche contenute nei contributi di V. Panicara, Canto XXIII, in G. Gunter e M. Picone (dirs.), *Lectura Dantis Turicensis. 'Purgatorio'*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001, pp. 353-372 e L. Rossi, Canto XXIV, Ivi, pp. 373-389 ed a ricordare almeno alcuni studi che esplorano la tematica delle golosità da distinte prospettive: M. Gragnolati, «Gluttony and the Anthropology of Pain in Dante's Inferno and Purgatorio», in Rachel Fulton and Bruce Holsinger (eds.), *History in the Comic Mode: Medieval Communities and the Matter of Person*, New York Columbia University Press, 2007, pp. 238-250; L. Serianni, «Il cibo nella "Divina Commedia"», *Cuadernos de filología italiana*, a. XIV (2007), Universidad Complutense de Madrid, pp. 61-67; F. Zanini, «Liturgia ed espiazione nel Purgatorio: sulle preghiere degli avari e dei golosi», *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 50, n.s., a. XXXIV (2009), pp. 47-63.



co-espressivo che stigmatizza l'atteggiamento morale, penitente e fiducioso, delle anime e configura il paesaggio sonoro nell'ambito dell'austerità gregoriana. Le anime di cui il protagonista percepisce la presenza nella cornice della gola stanno eseguendo il salmo L, il più eseguito nel poema, quel *Miserere* risuonante in zone diverse degli spazi recinti purgatoriali che ora Dante coglie e descrive nel suo XIX versetto, «Labia mea, Domine».

Ed ecco piangere e cantar s'udie  
 'Labia mēa, Domine' per modo  
 tal, che diletto e doglia parturie.  
 (*Purg.* XXIII, vv. 10-12)

Come accade nella cornice appena sottostante, la scelta del versetto citato (che non costituisce, quindi, l'*incipit* del salmo) traduce, nel testo letterario del componimento liturgico, la principale caratteristica nel nuovo contesto di riferimento. Nel caso della cornice precedente, quella abitata dagli avari e dai prodighi, l'autore era ricorso allo stesso strumento espressivo facendo intonare alle anime non l'*incipit* del salmo CXVIII, «Beati immaculati in via, qui ambulat in lege Domini», ma il suo XXV versetto, «Adhaesit pavimento anima mea», che meglio si addiceva alla descrizione della posizione fisica da esse assunta nella rappresentazione per immagini delle zone oltremondane. L'aderenza tellurica delle anime visualizza l'eccessivo condizionamento che «l'ombre che giacean per terra» subirono in vita nei confronti dei beni materiali, traducendo in modo evidente ed immediato la stretta connessione che il principio del contrappasso instaura tra colpa e pena. Il lessico musicale, attraverso una scelta precisa attuata sulla citazione sacra, stigmatizza nell'immaginazione del lettore tale postura prima che a farlo sia la spiegazione diegetica vera e propria. Il rapporto speculare e retoricamente sinestetico tra suono ed immagine è talmente forte da conferire alla rappresentazione musicale una funzione catalitica nell'allestimento narrativo ed ideologico dell'episodio, oltre ad aver fatto pensare che sia stato proprio il versetto ad ispirare la rappresentazione in questione. Si tratta di un brano di eccezionale estensione organizzato intorno ad una rilevante varietà tematica, la «notissimam longitudinem» sottolineata nelle *Enarrationes in Psalmos* agostiniane (*Enarr. in Ps.* 118, 10, 2); l'autore della *Commedia* lo cita, però, nell'unico punto adatto alla scena rappresentata, nel luogo del testo liturgico in grado di scolpire nella memoria visiva ed uditiva dei fruitori dell'opera la prostrazione ai beni materiali da cui purificarsi<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Sull' peccato dell'avarizia, nel XIX canto della *Commedia*, si vedano: M. Marti, «L'unità poetica del XIX del 'Purgatorio'», *Studi su Dante*, cit., pp. 119-34; M. Picone, Canto XIX, in G. Gunter e M. Picone (dirs.), *Lectura Dantis Turicensis*. 'Purgatorio', Franco Cesati Editore, 2001, pp. 287-307; M. Santoro, «Il canto XIX del 'Purgatorio'», in S. Zennaro (ed.),

Una funzione strutturalmente identica a quella appena delineata nella costruzione del rapporto tra sviluppo della trama e lessico melodico in esso utilizzato la ritroviamo negli episodi di cui ci occuperemo a continuazione, in primo luogo quello dedicato all'attitudine peccaminosa della gola. Anche in questa cornice l'autore sceglie di non rappresentare la nuova schiera di anime attraverso l'*incipit* del salmo scelto. Ad illustrare il nuovo peccato da perlustrare sarà il suo XVII versetto, quello in cui risalta la parte del corpo che maggiormente condizionò il comportamento terreno dei penitenti, la bocca. Agli eccessi alimentari terreni dei golosi corrisponde nel *Purgatorio* il canto di un versetto salmodico che racchiude l'essenza del contrappasso; la bocca, da causa del peccato diventa mezzo di purificazione, abbandonata la smodata ingesta alimentare diventa strumento melodico per della lode divina.

Risuona nella cornice un principio di contrappasso musicale in cui la bocca è ora unicamente lo strumento intonativo della lode divina.

«**Labia mea, Domine**, idest, illud dictum propheticum quod ad omnes laudes divinas decantatur, scilicet, *Domine labia mea aperies et os meum annuntiabit laudem tuam*. Quae oratio optime competit gulosis istis, quasi dicant: Labia et os quae exercui multum et saepe ad manducandum et bibendum, nunc, o Deus, aperi ad laudandum et glorificandum nomen tuum cum tanto studio et maiori.

Benvenuto da Imola, *Purg.*, XXIII, v. 11

Le parole scelte per illustrare musicalmente la condizione dei golosi sono tratte, come già specificato, da un brano incontrato in una precedente fase del viaggio ultraterreno; il protagonista ha infatti già ascoltato il «Miserere» dalle anime dell'antipurgatorio (*Purg.* V, vv. 22-24).

504 Officium Defunctorum.

Psalmus 50. I. Mi-serére mé- i Dé- us,\*secúndum má- gnam mi-se-ricórdi-am tú- am.

Si tratta di un salmo dal carattere melodicamente statico, di ambito tonale ristretto, privo di ogni forma di melisma e, come quello intonato dagli avari e prodighi, legato all'espressione del pianto che di nuovo caratterizza sia le modalità dell'intonazione che gli effetti prodotti da tale esecuzione, ora temperati, però, dalla categoria della

'Purgatorio'. *Lecture degli anni 1976-79*, Roma, Bonacci, 1981, pp. 417-63; F. Tateo, «Il canto XIX del 'Purgatorio'», in AA.VV., *Studi in memoria di Giorgio Varanini*, vol. 1: *Dal Duecento al Quattrocento*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 369-77.

*delectatio musicalis*. Si conferma di nuovo una caratteristica del mondo purgatoriale: l'amarrezza della *doglia* temperata dal *diletto* legato alla speranza della beatitudine, tematica sostenuta costantemente dai riferimenti musicali e che trova proprio in essi, e nelle modalità esecutive della Liturgia delle ore, la rivelazione più esplicita<sup>13</sup>. Come il «Miserere» intonato nell'antipurgatorio – che si era trasformato in un «oh lungo e roco» per lo stupore delle anime nel vedere l'ombra del corpo di Dante, nel percepire, quindi, la sua fisicità terrena (*Purg.* V, vv. 22-27)– anche nel canto dei golosi il salmo riceve un trattamento esecutivo vicino all'instabilità della parola parlata, tra il pianto, la lamentazione e il sospiro.

Il carattere sillabico della salmodia, la parsimonia nell'utilizzo del campo vocale, la compostezza dell'andamento melodico, la lontananza da ogni forma di fioritura o virtuosismo, rendono evidente come il genere in questione, il più “ascoltato” dall'inizio del «cammin santo», sia il più idoneo alla descrizione della condizione morale delle anime. La vicinanza dell'intonazione alla parola parlata, caratteristica originaria di questo genere a metà strada tra una forma di recitazione cantilenata e l'intonazione vera e propria, rispecchia la struttura di una cantica costruita musicalmente nel rapporto privilegiato, proprio della monodia liturgica, tra parola e melodia. Nella cornice dei golosi, come in quella degli avari, la centralità del rapporto tra musica e parola diventa ancora più evidente nella compenetrazione tra versetto liturgico, caratteristiche esecutive, descrizione della pena e condizione delle anime, tanto da potersi definire all'interno di una figura di contrappasso musicale, in cui il testo melodico-liturgico riflette analogicamente o contrastivamente l'attitudine prima peccaminosa e poi penitente delle anime.

L'autore si serve di distinte strategie musicali per creare i diversi scenari morali e intessere tra loro una trama di riferimenti intermelodici. Gli episodi purgatoriali sono musicalmente caratterizzati non solo dall'intonazione dell'inno o del salmo che strutturano il contrappasso sonoro ma anche, come dicevamo, dall'intonazione degli *exempla* dei vizi e delle virtù relativi all'inclinazione peccaminosa che si purifica in un determinato luogo. Il rapporto tra i molteplici momenti musicali interni ai singoli episodi, considerati nel loro sviluppo che supera i confini del singolo canto, crea dei paesaggi sonori sempre differenti e dialoganti fra loro. Nel caso della cornice dei golosi le proclamazioni degli esempi di temperanza nel mangiare e nel bere e quelli di golosità punita incorniciano l'esecuzione salmodica che costituisce il vero centro musicale dell'episodio<sup>14</sup>. Possiamo de-

<sup>13</sup> Mi permetto di segnalare un mio recente contributo allo studio dell'argomento in questione ed all'aggiornata bibliografia in esso contenuta: C. Cappuccio, «“Tal, che diletto e doglie parturie” (*Purg.* XXIII 12). La categoria della “delectatio nel passaggio” dal “Purgatorio” al “Paradiso”», *Studi Danteschi*, a. LXXVIII (2013), pp. 197-212.

<sup>14</sup> Sulla presenza degli *exempla* nel *Purgatorio* e sulla loro funzione retorica e teologica cfr.

finire queste leggere e quasi impalpabili intonazioni come preludio e conclusione all'episodio musicale incentrato sull'esecuzione salmodica: esse rivestono la stessa struttura liturgica della sequenza antifona/salmodia/antifona. Le voci che preparano l'ambiente musicale, all'interno del quale Dante sarà colpito dalla tristezza dell'intonazione salmodica, si odono sul finire del canto XXII (vv. 139-154) mentre quelle che concludono l'episodio si collocano alla fine del XXIV (vv. 115-126). All'interno di quest'arco musicale Dante incontrerà e parlerà con Forese Donati e Bonaggiunta Orbiccianni da Lucca, affrontando uno dei nuclei più importanti dell'opera, quello della definizione del fare poetico. Gli esempi di temperanza alimentare sono modulati sui toni acuti da una voce che Dante ode tra le foglie dell'albero dei cui frutti le anime non possono cibarsi. Il verbo utilizzato per descrivere l'esecuzione sonora degli *exempla* è, infatti, il verbo gridare («gridò», v. 141), normalmente associato nella cantica all'indicazione dell'altezza sonora, dell'acutezza tonale. Gli episodi legati all'equilibrio nella gestione della sensibilità legata alla gola sono, dunque, da immaginare intonati sui gradi alti dell'ambito tonale. Il primo esempio è di tipo mariano, le nozze di Cana, il secondo riguarda la storia romana, il terzo l'età dell'oro ed il quarto è incentrato sull'esempio evangelico di Giovanni Battista.

Li due poeti a l'alber s'appressaro;  
 e una voce per entro le fronde  
 gridò: «Di questo cibo avrete caro.  
 Poi disse: «Più pensava Maria onde  
 fosser le nozze orrevoli e intere,  
 ch'a la sua bocca, ch'or per voi risponde.  
 E le Romane antiche, per lor bere,  
 contente furon d'acqua; e Daniello  
 dispregiò cibo e acquistò sapere.  
 Lo secol primo, quant' oro fu bello,  
 fè savorose con fame le ghiande,  
 e nettare con sete ogne ruscello.  
 Mele e locuste furon le vivande  
 che nodriro il Batista nel deserto;  
 per ch'elli è glorioso e tanto grande  
 quanto per lo Vangelo v'è aperto.

(*Purg.* XXII, vv. 139-154)

Il canto successivo, il XXIII, si apre nel ricordo delle voci appena ascoltate dal protagonista attraverso il fruscio del fogliame arboreo e

---

almeno: C. Crevenna, «Strategie ricorsive negli 'exempla' del «Purgatorio» dantesco», *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano*, a. LVII (2004/1), pp. 33-54; *id.*, «Retorica e teologia negli 'exempla' del 'Purgatorio'», in F. Spera (ed.), *La divina foresta. Studi danteschi*, Napoli, D'Auria, 2006, pp. 201-284.

nella ricerca, frustrata perché visiva («li occhi... ficcava io») della loro fonte sonora. Dante continua a guardare dentro alla «fronda verde» ed è presto richiamato alla sollecitudine da Virgilio; solo allora, dopo aver spostato l'attenzione acustica dal melodiare degli *exempla* alle voci dei due «savi», riesce finalmente a percepire e riconoscere “all'unisono” le parole del salmo che risuona all'interno del pianto delle anime.

Mentre che li occhi per la fronda verde  
 ficcava io sì come far suole  
 chi dietro a li uccellin sua vita perde,  
 lo più che padre mi dicea: «Figliuole,  
 vienne oramai, ché 'l tempo che n'è imposto  
 più utilmente compartir si vuole.  
 Io volsi 'l viso, e 'l passo non men tosto,  
 appresso i savi, che parlavan sìe,  
 che l'andar mi facean di nullo costo.  
 Ed ecco piangere e cantar s'udìe  
 (*Purg.* XXIII, vv. 1-10)

All'acutezza delle tonalità esemplari si contrappone, adesso, una modalità intonativa decisamente più controllata in quanto ad estensione e caratteristiche esecutive. L'austerità del genere liturgico per eccellenza riporta in equilibrio melodico gli eccessi tonali che hanno caratterizzato l'esecuzione precedente, strutturalmente organizzata proprio per illustrare acusticamente la correzione di una sproporzione istintuale. Il campo sonoro che cinge la cornice si definisce come uno spazio contrastivo che traduce nel linguaggio musicale la smoderatezza contrapposta alla misura, illustrando mediante due tipi diversi di esecuzioni la sopravvalutazione di un bene materiale, come il cibo, contrapposta alla sua giusta considerazione. Se il nucleo musicale del canto è stato spesso e giustamente identificato nell'esecuzione salmodica che vi risuona e nella particolare funzione di contrappasso affidata alla lettera del testo da esso veicolata, tale esecuzione non esaurisce, però, al suo interno le caratteristiche di un paesaggio sonoro invece più complesso e distintamente costruito sulla giustapposizione di elementi tra loro diversi e dialoganti. L'opposizione tra gli esiti cui conduce la sovrastima terrena rivolta alle passioni corporali derivanti dagli istinti sensoriali e il loro corretto riposizionamento oltremondano viene comunicata immediatamente al lettore attraverso l'organizzazione di un paesaggio sonoro costruito grazie ad un uso tecnicamente articolato del lessico e delle immagini musicali.

L'*incipit* del canto descrive una condizione percettiva inizialmente dicotomica polarizzata tra una sensorialità visiva difettosa e ingannevole ed una uditiva che indirizza, invece, l'attenzione verso il giusto percorso conoscitivo. Dante cerca, inutilmente, cioè con gli occhi, le voci che ode come «chi dietro a li uccellin sua vita perde». La vana

ricerca del protagonista rivolta verso l'origine del suono ascoltato viene interrotta da un'altra voce, quella dell'invito/ammonimento di Virgilio a continuare il cammino e sospendere il, sempre pericoloso nella cantica centrale, vano attardarsi in una contemplazione legata alla sfera dei sensi. Il richiamo del «più che padre» sposta l'attenzione del protagonista su un'altra fonte sonora: quella costituita dalle voci che manifestano la conversazione tra i due poeti, Stazio e Virgilio stesso. Tale distonia si manifesta anche nella descrizione del riconoscimento delle anime.

Mai non l'avrei riconosciuto al viso;  
 ma ne la voce sua mi fu palese  
 ciò che l'aspetto in sé avea conquiso.  
 (*Purg.* XXIII, vv. 43-45)

Dopo gli incontri con Forese e Bonaggiunta, immediatamente prima dell'apparizione dell'angelo che indicherà ai viaggiatori il passaggio verso l'ultima cornice, Dante ascolta, sempre tra le foglie dell'albero, due esempi di golosità punita. Il primo, relativo al mito dei centauri ed il secondo tratto dall'antico testamento. I due esempi sono introdotti senza nessuna connotazione di tipo musicale ed il loro carattere melodicamente neutrale viene sottolineato, come altre volte accade nel caso di questo tipo di intonazioni, da un doppio introduttivo *verbum dicendi*.

Sì tra le frasche non so chi diceva;  
 per che Virgilio e Stazio e io, ristretti,  
 oltre andavam dal lato che si leva.  
 «Ricordivi, dicea, «d'i maladetti  
 nei nuvoli formati, che, satolli,  
 Tesèo combatter co' doppi petti;  
 e de li Ebrei ch'al ber si mostrar molli,  
 per che no i volle Gedeon compagni,  
 quando inver' Madian discese i colli.  
 (*Purg.* XXIV, vv. 118-126)

La revisione di uno errato atteggiamento legato alle passioni corporali viene recinto all'interno di un contesto sonoro in cui tale emendamento si manifesta nelle forme di una correzione musicale. La dialettica tra eccesso e misura, sfrenatezza e temperanza, abbondanza e proporzione viene melodicamente trasposta nei termini di una pianificazione dei singoli eventi sonori leggibile solo nella sua organicità.

In questa fase della narrazione, il testo ripropone l'antitesi tipicamente purgatoriale tra la prosecuzione del moto, la sollecitudine nella continuazione del cammino ascensionale e il momentaneo

attardarsi nella perlustrazione delle ancora terrene percezioni sensoriali. Si tratta di un atteggiamento psicologico che il protagonista ha già sperimentato in tutta la sua forza durante l'esecuzione protopurgatoriale dell'amico musico Casella (*Purg.* II, vv. 112-117), e che gli era costato l'aspro rimprovero di Catone (vv. 118-123), per riemergere poi in diversi momenti della scalata al sacro monte.

Si delinea una struttura oppositiva che investe tutti i parametri compositivi dell'episodio: quella tra eccesso e temperanza, tra moto e stasi, tra sazietà e fame, tra sete e rinfresco, tra opulenza e magrezza che si riflette nella dialettica sensoriale tra udito e vista ed in quella melodica tra tonalità acute e gravi. Al suo interno il pincipio morale della purificazione è costituito dalla rivisitazione del principio di sproporzionalità che investe l'elemento corporale ed il suo reincanalamento all'interno di un equilibrio sensoriale indirizzato alla sua definitiva trascendenza. Musicalmente, tale riorientamento, avviene all'interno di un ambito tonalmente più contenuto rispetto agli esordi esemplari. Dal punto di vista sensoriale la ricerca di un equilibrio non solo tra vista e udito, ma anche tra una sensibilità alta, legata, per l'appunto, alla sfera percettiva appena descritta, e quella inferiore, che investe, invece, il tatto, l'olfatto e il gusto, investe tutto l'episodio, fino ai suoi ultimissimi versi. Dante, dopo aver parlato con Forese, si mostrerà finalmente alle anime fuori dalla sua ombra («Deh, frate, or fa che più non mi ti celi», *Purg.*, XXIII, vv. 112), stimolando il desiderio di Bonaggiunta ad incontrarlo e parlargli. Sarà, inoltre, colpito oltremisura dalla luminosità dell'angelo custode del passaggio all'ultima cornice (XXIII; vv. 136-138). Luce interna anche alla quarta beatitudine («Beati cui alluma/tanto di grazia», vv. 151-152) eseguita dall'angelo dopo aver indicato ai viaggiatori il passaggio all'ultima cornice ed aver cancellato il penultimo simbolo del peccato dalla fronte di Dante con un colpo d'ala. Colpo che però il protagonista avverte e descrive mediante il supporto di un tipo di sensorialità alternativa a quella visiva, messa, ancora una volta, fuori uso, adesso a causa dell'eccessivo bagliore angelico cui i sensi purgatoiali del *viator* non sono ancora preparati a sopportare, come avverrà, invece, nel *Paradiso*. Sarà il profumo di una folata primaverile e la soavità del tocco della piuma, seguiti poi l'ascolto della beatitudine, a comunicare al protagonista l'avvenuta ritualità della cancellazione della *P* dalla sua fronte (XXIV, vv. 145-150). I limiti posti al senso gerarchicamente più elevato nella classificazione medievale sono strutturali in una zona oltremondana in cui Dante *agens* sperimenta e conose gli esiti delle deviazioni della sensibilità inferiore. Lo stridore interno a tale situazione percettiva conduce ad una dialettica sensoriale assolutamente peculiare in un episodio in cui la vista diventa il senso più ingannevole di tutti. Dante si trova per quasi l'intera durata degli eventi all'ombra, nascondendo, così, le proprie umane fattezze alla vista delle anime purganti. Le quali, a loro volta,

sono irriconoscibili alla vista umana del viaggiatore a causa del loro estremo dimagrimento (XXIV, vv. 16-18). La qualità, la percezione, la distinzione della voce diventa, dunque, l'elemento di conoscenza privilegiato di un episodio lungo la cui durata sembrano percepirsi il profumo degli inaccessibili frutti dell'albero discendente da quello edenico (XXIV, vv. 106-117), la secchezza e il bruciore dell'arsura (XXIX, vv. 31-33), la dolorosa consunzione dello smagrimento, lo stridente quanto vano e meccanico movimento mandibolare (XXIV, vv. 28-30). Olfatto e gusto sono le sensorialità che hanno maggiormente orientato il comportamento terreno delle anime che abitano la sesta cornice, anime che purgano la loro lontananza, in senso verticistico, dalla conquista del perfetto equilibrio tra sensi e istinti legati alla sfera corporale. La comunicazione tra la sfera alta, ancora imperfetta, e quella bassa, tuttora pericolosa, è garantita dall'udito, che permette nell'episodio la conoscenza di personaggi ed eventi e che corregge gli eccessi dell'acutezza del canto riportando al giusto ambito di riferimento tonale gli interventi melodici. La struttura verticale si traduce nel linguaggio dei suoni indicando la via corretta per il proseguimento del cammino. L'attardarsi nella perlustrazione percettiva avviene infatti attraverso il tuttora imperfetto senso della vista ma non attraverso quello legato all'ascolto delle voci (vv. 64-75; 91-93). La dialettica tra stasi e moto è quindi ora risolta proprio grazie al giusto orientamento del senso dell'udito, contrariamente a quanto accadeva al principio del viaggio purgatorio –in cui tale sensorialità si era resa responsabile di un breve soggiorno in un allettante ed atarattico ristoro psico-fisico– ed è invece condizionato dall'imperfezione che continua a condizionare il senso superiore per eccellenza.

Tutta esta gente che piangendo canta  
 per seguitar la gola oltra misura,  
 in fame e 'n sete qui si rifà santa.  
 Di bere e di mangiar n'accende cura  
 l'odor ch'esce del pomo e de lo sprazzo  
 che si distende su per sua verdura  
 (*Purg.* XXIII, vv. 64-69)

#### 4. L'ULTIMA CORNICE DEL PURGATORIO: I LUSSURIOSI

Giunto alla più alta delle cornici il protagonista si confronta con l'ultima inclinazione peccaminosa relativa alla sensibilità inferiore, legata al corpo, quella della lussuria<sup>15</sup>. Come nei due «giri» prece-

<sup>15</sup> Sull'argomento si veda. P. Boyde, «Lo color del core», *Visione, passione e ragione in Dante*, Napoli, Liguori, 2002, in particolare alle pp. 309-339; Carlos López Cortezo, «Meta-poetica della lussuria: le gru di 'Purgatorio' XXVI», *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, a. VI (2005), pp. 121-141 [vol. monografico: «Psicologia y poetica en la obra de Dante Alighieri». Primer Seminario de Dantología, Madrid 7-9 abril 2005]; G.



denti l'autore descrive il rapporto tra peccato ed espiazione mediante l'ausilio della rappresentazione monodico-liturgica.

Alla descrizione delle caratteristiche paesaggistiche in cui è ambientata «l'ultima tortura» fa seguito l'immediato ammonimento di Virgilio a prestare attenzione al cammino per non cadere nel precipizio né bruciarsi: a tenere gli occhi a freno per evitare distrazioni.

E già venuto a l'ultima tortura  
 s'era per noi, e vòlto a la man destra,  
 ed eravamo attenti ad altra cura.  
 Quivi la ripa fiamma in fuor balestra,  
 e la cornice spira fiato in suso  
 che la riflette e via da lei sequestra;  
 ond' ir ne convenia dal lato schiuso  
 ad uno ad uno; e io temëa 'l foco  
 quinci, e quindi temeva cader giuso.  
 Lo duca mio dicea: «Per questo loco  
 si vuol tenere a li occhi stretto il freno,  
 però ch'error potrebbesi per poco.  
 (Purg. XXV, vv. 109-120)

Continua, quindi, lo sviluppo del motivo incentrato sull'ingannevolezza, ed in quest'episodio pericolosità vera e propria, che caratterizza la sensorialità visiva in cima al monte del purgatorio. Immediatamente dopo il monito virgiliano (Purg. XXV vv. 118-120), il protagonista, avvolto dall'incendio circostante, viene colpito dal canto di un inno che proviene dall'interno delle fiamme. La percezione acustica accende il desiderio legato alla sensorialità visiva: Dante percepisce la presenza musicale ma, allo stesso tempo, deve temperare la propria *curiositas* visiva con l'esortazione appena rivoltagli dal maestro.

'Summae Deus clementiae' nel seno  
 al grande ardore allora udi' cantando,  
 che di volger mi fë caler non meno;  
 e vidi spirti per la fiamma andando;  
 per ch'io guardava a loro e a' miei passi,  
 compartendo la vista a quando a quando.  
 (Purg. XXV, vv. 120-125)

---

Gorni, «'Gru' di Dante. Lettura di 'Purgatorio' XXXVI», *Rassegna europea di letteratura italiana*, a. III (1994), pp. 11-34; *Id.*, *Dante nella selva. Il primo canto della «Commedia»*, Parma, Pratiche, 1995; G. Stabile, «Fisiologia della riproduzione in Dante: l'eccedenza tra generazione, gola e lussuria», *Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n.s., a. 7 (2010/2), pp. 35-45; R. Pinto, «Novitas e dialettica del desiderio», *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, a. VI (2005), pp. 193-213; *Id.*, «La selva e il colle, la ermeneutica dei generi nel I canto dell'Inferno», *Quaderns d'Italia*, a. VI (2001), pp. 53-81.

Attratto dalla percezione sonora, il *viator* sente il desiderio di girare lo sguardo verso gli spiriti che cantano. Nel tentativo di evitare l'ardore del fuoco, i protagonisti dell'episodio stanno camminando, infatti, sul ciglio della cornice, privo di protezione alcuna. Solo grazie al suono della melodia innodica viene da Dante percepita la presenza delle anime all'interno delle fiamme che si propagano invadendo completamente l'ambiente circostante. La funzione conoscitiva legata alla percezione musicale si conferma come una strategia narrativa caratteristica di questa parte del racconto caratterizzata dall'attraversamento dei luoghi designati ai peccati dei sensi inferiori in cui l'udito prepara e permette la conoscenza da parte del protagonista delle ultime tre cornici. La dialettica tra il desiderio istigato dalla sensorialità visiva ed il «freno» cui viene sottoposto dalla ragione di un protagonista guidato dall'ammonimento virgiliano viene riproposta, nella sua giusta orientazione, all'interno del resoconto interiore del *viator*, capace adesso –contrariamente a quanto accadeva agli esordi del viaggio purgatoriale– di un'autoanalisi percettiva e istintuale in grado di riconoscere le scissioni interne alla sfera della volontà. Inoltre, la presenza della musica costituisce una guida anche orografica per un protagonista impedito nel libero dispiegamento della sensorialità visiva, disegnando, mediante l'allestimento di un campo sonoro che emerge dalle fiamme e da esso si dirama, una struttura geografica fatta di pieni e vuoti, in cui il suono individua la barriera da non attraversare.

Anche dal punto di vista del rispetto dell'ordinamento liturgico delle Ore Canoniche, l'inno conferma i parametri compositivi relativi allo sviluppo della trama musicale sacra della cantica. «Summa Deus clementiae» è indicato nella liturgia musicale del Mattutino del sabato e del venerdì a Compieta e sembra proprio che si possa identificare come l'ora prima del riposo quella in cui Dante sperimenta la conoscenza di «tali martiri». All'inizio del XXVII canto (vv. 1-6), infatti, con una complessa similitudine astronomica, si indica l'ora del tramonto che prelude all'ultimo sonno, e all'ultimo sogno, di Dante-personaggio nel *Purgatorio*. La scelta musicale risulta, quindi, coerente con la narrazione incipiente e con la Liturgia delle Ore. Il testo dell'inno citato è un'invocazione alle fiamme affinché brucino i lombi e il fegato, sede della concupiscenza: «lumbos iecurque morbidum flammis adure congruis, accincti ut artus excubent lux remoto pessimo». Come nelle due cornici appena attraversate il testo liturgico viene utilizzato in funzione esplicativa relativamente alle caratteristiche della corrispettiva inclinazione peccaminosa e delle modalità che ne contraddistinguono le forme della purgazione; la rappresentazione del nuovo paesaggio sonoro è posta in diretta e privilegiata relazione con la costruzione del nuovo ambito morale. Per la terza volta consecutiva il riferimento al peccato la cui descrizione interessa l'autore non si trova all'interno del suo *incipit*. Nella cornice degli avari e in quella dei golosi l'autore aveva, dunque, preferito non citare i versetti iniziali dei

brani scelti ma quelli, interni al loro sviluppo, che meglio riflettevano il collegamento con l'episodio. In questo caso il procedimento è inverso: pur trovandosi, il diretto riferimento alla lussuria, nella terza strofa di esso, Dante cita il componimento mediante il versetto incipitario, sicuro che la notorietà del riferimento scelto permettesse un'immediato collegamento con il peccato della lussuria da parte del suo pubblico.

Il brano liturgico designato dall'autore ad illustrare la nuova deviazione istintuale viene, dunque, citato nel suo noto inizio. Giusta la rinomata popolarità dell'inno, tale da permettere ai fruitori dell'opera di comprendere l'intertestualità innescata dalla presenza del versetto, Dante ne riproduce l'*incipit* sovvertendo le regole del procedimento citazionale finora utilizzato ma riproponendone il sostanziale equilibrio tra immagine evocata dal testo intonato e descrizione della pena delle anime purganti. Il fuoco, contrappasso purgatorio alla lussuria, è presente come immagine di purificazione nel testo innodico che invoca il soccorso divino in difesa dalle tentazioni della carne, così come nella quinta cornice la prostrazione fisica degli avari al «pavimento» era scolpita nel XXV versetto del CXVIII salmo e nella sesta la bocca, «labia», dei golosi era portata in primo piano dal XVII versetto del «Miserere», intonato dalle anime mentre purgavano nel digiuno e nel dimagrimento la propria smodatezza alimentare<sup>16</sup>.

Nella perlustrazione delle inclinazioni peccaminose relative alla sfera della sensorialità legata alle passioni corporali e alla sopravvalutazione della materialità dei beni e dei piaceri fisici, la funzione del discorso musicale costituisce il parametro compositivo che meglio e in forma più immediata definisce le forme dell'espiazione e l'essenza della pena.

L'inno del Mattutino, però, proprio per l'estrema diffusione da cui venne caratterizzato, ha suscitato sia problemi di identificazione all'interno del repertorio liturgico che di individuazione melodica relativamente a una possibile versione conosciuta da Dante.

Il primo problema riguarda la variante lessicale proprio nell'*incipit* invalsa nella riforma innografica di Urbano VIII del 1963; da «Summa Deus clementiae» il primo versetto si trasformò in «Summa parens clementiae», mentre nel breviario romano con «Summa Deus clementiae» si seguì indicando un altro inno per la festa dei sette dolori di Maria Vergine. Tale trasformazione ha causato l'iniziale difficoltà della critica nell'individuare il legame tra l'inno ed il testo dantesco.

<sup>16</sup>I canti XXV e XXVI, dedicati all'esplorazione dell'ultimo dei vizi capitali del purgatorio, sono tematicamente incentrati, come risaputo, il primo sul discorso di Stazio relativo alla generazione delle anime ed il secondo sui famigerati incontri con Guinizzelli e Arnaut Daniel, argomenti che per la loro rilevanza occupano la gran parte dei contributi critici al riguardo. Rimando, anche in questo caso, alle bibliografie contenute negli importanti contributi di Z. Baranski, Canto XXV, in G. Gunter e M. Picone (dirs.), *Lectura Dantis Turicensis*. 'Purgatorio', Firenze, Franco Cesati Editore, 2001, pp. 389-406 e di M. Picone, Canto XXVI, *Ibidem*, pp. 407-423.

«*Summae* ecc.: principio di un inno che la Chiesa recita nel mattutino del sabato, nel quale sono queste parole convenientissime in bocca a chi peccò di lussuria: «Lumbos, iecurque morbidum Flammis adure congruis, Accincti ut artus excubent, Luxu remoto pessimo. Il principio dell'inno ora è nel breviario romano «*Summae parens clementiae*, e presenta anche altre varianti in confronto della lez. antica.

(G. A. Scartazzini e G. Vandelli, *Purg.*, XXV, v. 121)

Il secondo problema, relativo alla questione della formalizzazione melodica del testo nelle diverse varianti sia relative al culto sia alla trasmissione manoscritta, è stato affrontato dal musicologo Raffaello Monterosso. L'inno dei lussuriosi è attestato in numerose fonti medievali. Monterosso scarta le versioni dell'inno a diffusione di tipo regionale, quelle che appartengono a tradizioni culturali più lontane (come il rito milanese) e le molte che vengono attribuite a diversi, e tra loro dissimili, testi poetici. Il testo melodico cui Dante si riferisce viene individuato dal musicologo all'interno dell'Innario di Verona (cc. 17 v.- 18 r.) che egli riporta trascritto sulla base della quantità prosodica: «ogni strofa tetrastica è costituita da quattro dimetri giambici acatalettici con una lunga irrazionale quasi costante sul primo e sul terzo piede»<sup>17</sup>.



Riportiamo di seguito anche una versione contraffatta dell'inno appartenente al rito aquilese e pertanto scartata dal musicologo nell'identificazione della fonte dantesca pubblicata nel *MMM* (443 n. 752)<sup>18</sup>.



<sup>17</sup> R. Monterosso, «Musica», *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1976, p. 1064.

<sup>18</sup> *Monumenta Monodica Medii Aevi*, Kassell, 1956-2011, vol. 1, *Hymnen I, Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Aevdalandes*, a cura di B. Stablein, p. 443.

Oltrepassando i problemi di identificazione innografica, rocostruiamo l'intero paesaggio sonoro all'interno del quale è ambientato il peccato della lussuria. Il brano liturgico appena riportato non rappresenta, infatti, l'unica presenza melodica interna all'episodio che, come sappiamo, deve accogliere al suo interno anche le proclamazioni intonate degli *exempla* di castità, di lussuria punita e la corrispettiva e conclusiva beatitudine evangelica.

Come per le due cornici appena visitate dal protagonista anche l'ultima è timbricamente e tonalmente orchestrata sulle varietà e la giustapposizione delle altezze sonore. Anche in questo caso l'alternanza timbrica traduce, nelle forme della costruzione di uno spazio sonoro, quella dialettica alto-basso che regola la penitenza delle anime nella sfera purgatoriale dedicata alla sensorialità corporale, anime abbassatesi troppo, in vita, verso i sensi inferiori, verso la materialità dei piaceri terreni, la cui sensibilità è spinta adesso, attraverso l'udito, ad innalzarsi verso la sua giusta riorientazione. Il richiamo verso il basso, immagine del potere di attrazione della corporeità del piacere indirizzata nei sensi inferiori, è ancora pericoloso in questa fase del percorso di purificazione e viene costantemente riequilibrato attraverso un principio di proporzione melodica. Come nei luoghi appena attraversati le diverse qualità musicali delle proclamazioni degli *exempla* traducono acusticamente il senso allegorico dell'azione drammatica, creando due zone musicalmente e timbricamente opposte. Le acclamazioni di castità sono infatti intonate sui toni alti della scala mentre l'inno del mattutino, per contrasto, risuona su quelli più gravi. Dopo l'innodia gli esempi di lussuria punita risuonano di nuovo sui toni alti della scala.

'Summae Deus clementiae' nel seno  
 al grande ardore allora udi' cantando,  
 che di volger mi fè caler non meno;  
 e vidi spirti per la fiamma andando;  
 per ch'io guardava a loro e a' miei passi,  
 compartendo la vista a quando a quando.  
 Appresso il fine ch'a quell' inno fassi,  
 gridavano alto: Virum non cognosco?  
 indi ricominciavan l'inno bassi.  
 Finitolo, anco gridavano: «Al bosco  
 si tenne Diana, ed Elice caccionne  
 che di Venere avea sentito il tòsco.  
 Indi al cantar tornavano; indi donne  
 gridavano e mariti che fuor casti  
 come virtute e matrimonio imponne.  
 E questo modo credo che lor basti  
 per tutto il tempo che 'l foco li abbruscia:  
 (*Purg.* XXV, vv. 121-137)

La struttura narrativa non solo si arricchisce di significazione drammatico-liturgica grazie al potere comunicativo della citazione canonica, principalmente dovuto dalla sua notorietà, ma tende all'edificazione di un racconto organizzato sull'interazione tra parametri compositivi e linguaggi tecnici tra loro diversi ed eterogenei<sup>19</sup>. Le modalità intonative espresse dalle anime costituiscono la prima e più forte rivelazione della loro condizione presente e passata e descrivono l'ambiente in cui si trovano attraverso la continuità e la qualità delle loro modulazioni in diretta relazione con le intonazioni degli *exempla*. La dialettica alto-basso, esplicitata timbricamente dall'organizzazione sonora degli episodi relativi agli ultimi tre peccati esplorati nella cantica, diventa una cifra stilistico-ideologica di questa parte del viaggio purgatorio, traducendo ed esplicitando musicalmente la radicalità di una contrapposizione tra sfere appartenenti ad ambiti diversi e contrastanti dell'individualità e identificando nel processo di correzione musicale il percorso verso il superamento e la trascendenza del potere della sensorialità corporale. Non a caso, è proprio in questo momento del viaggio, quello dedicato ai sensi e al corpo, che il testo esplicita, dal punto di vista teorico, mediante l'appena trascorso discorso di Stazio che ha accompagnato il passaggio verso l'ultima cornice (XXV, vv. 31-108), i principi della sensibilità corporale ultraterrena di cui sono dotate le anime<sup>20</sup>. Idea grazie alla quale esse possono provare tutte le sensazioni fisiche relative all'espiazione, possono dimagrire, desiderare il cibo, scottarsi, ferirsi, ecc.<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Anche se da una prospettiva e su argomenti diversi, sul tema si veda: F. Schneider, «Brevi note su musica e dramma nella 'Commedia'», *Modern Language Notes*, a. CXXVII (2012), 1-suppl., pp. 110-118.

<sup>20</sup> Tra i numerosi studi che negli ultimi decenni si sono concentrati sulla presenza del corpo nella *Commedia*, oltre ai seguenti ed ormai imprescindibili lavori di M. Gragnolati, *Experiencing the Afterlife. Soul and body in Dante and Medieval culture*, Notre Dame, University of Notre Dame, 2005; *Id.*, «Corporeità e identità: a proposito degli abbracci nella *Commedia* di Dante», in Claudio Bernardi, Carla Bino e Manuele Gragnolati (eds.), *Il corpo glorioso. Il riscatto dell'uomo nelle teologie e nelle rappresentazioni della resurrezione*, Pisa, Giardini, 2006, pp. 71-81; *Id.*, «Introduzione», *Ibidem*, pp. 1-14; *Id.*, «From Plurality to (Near) Unicity of Forms: Embryology in Purgatorio 25», in Wayne Storey and Teodolinda Barolini (eds.), *Dante for the New Millennium*, New York, Fordham University Press, 2003, pp. 192-210; *Id.*, «Dolore come gioia. Trasformarsi nel Purgatorio di Dante», *Psiche*, a. XI (2003), pp. 111-126, con Christoph Holzhey; mi limito a menzionare: A. M. Chiavacci Leonardi, «“Le bianche stole”: il tema della resurrezione nel Paradiso», in G. Barblan (ed.), *Dante e la Bibbia, Atti del Convegno Internazionale promosso da “Bibbia”*, Firenze, 26-28 Settembre 1986, Firenze, 1988, pp. 227-234; C. W. Bynum, «Faith Imagining the Self: Somatomorphic Soul and Resurrection Body in Dante's Divine Comedy», in S.H. Lee, W. Proudfoot e A. Blackwell (eds.), *Faithful Imagining: Essays in Honor of Richard R. Niebuhr*, Atlanta 1995, pp. 81-104; R. Guardini, *Corpo e corporeità nella Commedia, Studi su Dante*, Brescia, Morcelliana, pp. 221-245; R. Kirkpatrick, «Dante and the Body», in S. Kay e M. Rubin (eds.), *Framing Medieval Bodies*, Manchester 1996, pp. 236-253; M. Shapiro, *Dante and the Knot of Body and Soul*, New York, St. Martin's Press, 1998; J. Varela-Portas, «Sobre el arrebatamiento de Dante», *Cuadernos de filología italiana*, Universidad Complutense de Madrid, a. II (1995), pp. 235-245; *Id.*, «La doppia eterodossia di Dante Alighieri», *Tenzone, Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, Universidad Complutense de Madrid a. XI (2010), pp. 21-32.

<sup>21</sup> Sullo specifico argomento, discendente sempre dagli studi sulla corporalità nella *Commedia*, riguardante la presenza e la funzione delle ferite fisiche inflitte ai personaggi del poema

Quindi parliamo e quindi ridiam noi;  
 quindi facciam le lagrime e ‘ sospiri  
 che per lo monte aver sentiti puoi.  
 Secondo che ci affliggono i disiri  
 e li altri affetti, l’ombra si figura;  
 e quest’è la cagion di che tu miri”  
 (*Purg.* XXV, vv. 103-108)

L’ultimo inno di tipo ambrosiano che risuona nel purgatorio, «Summa Deus clementiae», intonato nella settima cornice dai lussuriosi avvolti dalle fiamme, si inserisce, dunque, perfettamente nella descrizione del tipo e della qualità sia delle pene che delle colpe che si espiano in questa zona oltremontana: «Lumbos ierque morbidum/ flammis adure congruis / Accincti ut artibus excubente / lux remota pessimo», recita il testo nella sua terza strofa. Ancora una volta la rappresentazione musicale dantesca descrive, prima che la narrazione degli eventi vera e propria sia arrivata a farlo, le principali caratteristiche del nuovo peccato e delle sue forme penitenziali. La monodia risuona all’interno delle fiamme –procedimento che diventerà il filo musicale a guidare l’arrivo al paradiso terrestre– ed il suo diffondersi nell’ambiente circostante rivela acusticamente la presenza della nuova schiera di anime all’interno di esse; constatazione che il “frenato” e abbagliato organo visivo del protagonista non era stato in grado di comunicare alla sua sfera razionale. L’esecuzione si sviluppa, però, su più livelli melodici tra loro relazionati. All’innodia si alternano costantemente le intonazioni relative agli *exempla* di castità, secondo forme simili alle acclamazioni proprie delle litanie e il racconto si va strutturando in una forma musicale di tipo drammatico-liturgico. L’effetto musicale fortemente contrastivo tra l’inno, rivolto dalle anime a Dio, dal basso, cioè, verso l’alto, e le proclamazioni degli esempi di castità, rivolte dalle anime a sé stessi, dal basso verso il fondo, viene costruito, come si diceva, mediante l’alternanza tra un registro tonale acuto e a piena voce, quello delle proclamazioni, ed un ambito melodicamente più grave relativo ad uno sviluppo innodico contenuto. Radicalità oppostiva musicalmente totalizzante, se si pensa che l’inno, orientato concettualmente dal basso verso l’alto, è indicato come eseguito in una modalità timbricamente austera mentre gli *exempla*, rivolti verso il basso, sono eseguiti in forma acuta.

Le proclamazioni si alternano al canto dell’inno per tre volte, ricordando gli esempi di castità: il primo tratto dall’Annunciazione (scena già presente nel girone dei superbi), il secondo legato al mito di Diana e Elice ed il terzo, dopo due esempi di verginità, esalta la castità nel matrimonio. La modalità esecutiva che regola l’alteranza

---

si veda il recente ed interessante contributo di M. Villa, «Tra ferite, rotture e piaghe: percorsi e divergenze nella Commedia», *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, Universidad Complutense de Madrid», a. XIV (2013), pp. 205-223.

tra innodia e proclamazioni ha fine solo con l'avvenuta purificazione delle anime e scandisce l'intera durata della loro permanenza tra la fiamme dell'ultima cornice.

Appresso il fine ch'a quell'inno fassi,  
 gridavano alto: 'Virum non cognosco';  
 indi ricominciavan l'inno bassi.  
 Finitolo, anco gridavano: "Al bosco  
 si tenne Diana, ed Elice caccionne  
 che di Venere avea sentito il tòsco".  
 Indi al cantar tornavano; indi donne  
 gridavano e mariti che fuor casti  
 come virtute e matrimonio imponne.  
 E questo modo credo che lor basti  
 per tutto il tempo che 'l foco li abbruscia:  
 con tal cura conviene e con tai pasti  
 che la piaga da sezzo si ruscia.  
 (*Purg.* XXV, vv. 127-139)

L'alternanza tra l'inno e le proclamazioni configura il paesaggio sonoro di una cornice visivamente caratterizzata dalla preponderanza dell'elemento igneo, che costituirà poi la barriera da attraversare per giungere nel regno edenico. La presenza del fuoco definisce la qualità dell'ultima delle espiazioni purgatoriali mentre la contrapposizione timbrico-tonale tra altezze superiori e inferiori ritma le tappe della purificazione. La correlazione tra toni acuti e gravi, caratterizzante tutta la parte alta della montagna, descrive la frattura morale tra l'inclinazione peccaminosa che caratterizzò in vita le anime penitenti e «la speranza dell'altezza» che guida il loro percorso ascensionale oltremondano. La scissione tra la sopravvalutazione dell'elemento materiale, corporale, contrapposto ad una sua adeguata ed equilibrata valutazione rivolta, in ultimo, alla trascendenza delle passioni fisiche viene descritto dal contrappasso melodico che regola l'alternanza tonale tra i brani eseguiti. La pena legata alla presenza del fuoco purificatore riguarda solo una parte della purgazione delle anime, mentre l'illustrazione più completa del contesto morale è garantita dalla gestione del materiale melodico organizzato in un sistema di alternanze monodiche. Come accade nella cornice precedente, la sensorialità del protagonista riflette tale movimento oppositivo: quando Dante ascolta la musica proveniente dalla fiamma dice, infatti, di essere scisso nello sguardo tra la fonte sonora e dove mettere i piedi, cioè tra il richiamo verso l'elemento ancora pericoloso relazionata alle sensazioni fisiche e l'attenzione posta al giusto cammino.

e vidi spirti per la fiamma andando;  
 per ch'io guardava a loro e a' miei passi,  
 compartendo la vista a quando a quando.  
 (*Purg.* XXV, vv. 124-126)



Nella terzina incipitaria del canto in cui proseguono gli eventi appena descritti, il XXVI, Virgilio ammonisce ancora una volta il protagonista sulla pericolosità dell'attrazione sensoriale, ribadendo la propria funzione protettiva, ormai agli sgoccioli, nei confronti di colui che «non par corpo fittizio».

Mentre che si per l'orlo, uno innanzi altro,  
 ce n'andavamo, e spesso il buon maestro  
 diceami: "Guarda: giovi ch'io ti scaltro"  
 (*Purg.* XXVI, vv. 1-3)

Prima dei fatidici incontri che caratterizzano il celebre episodio, quelli con i poeti Guinizelli e Arnaut Daniel, la vista di Dante viene colpita da una strana ritualità, in cui la parte melodica avrà un ruolo fondamentale per la decodificazione della stessa. Si tratta dell'incontro tra le due schiere dei lussuriosi, quella dei sodomiti con quella il cui «peccato fu ermafrodito» che, dopo esserci incrociate e scambiate un bacio, si dividono intonando le due storie scelte per illustrare la lussuria punita, quella biblico di Sodoma e Gomorra e quella mitico di Pasife. Esse vengono specificate dall'autore come intonate su tonalità decisamente elevate, le più acute dell'interno episodio musicale e si chiarisce anche la modalità con la quale si dispogono i differenti momenti musicali. All'alternanza tra l'inno, intonato sui toni medio-gravi, e gli esempi di castità, eseguiti su tonalità superiori si susseguono quelli, ancora più acuti, relativi alla lussuria punita. I primi vengono armonizzati in regolare alternanza con l'inno mentre i secondi, che sospendono lo scorrere della sequenza melodica, si ascoltano solo all'incontro tra le differenti schiere.

Tosto che parton l'accoglienza amica,  
 prima che 'l primo passo li trascorra,  
 sopragridar ciascuna s'affatica:  
 la nova gente: "Soddoma e Gomorra";  
 e l'altra: "Ne la vacca entra Pasife,  
 perché 'l torello a sua lussuria corra".  
 Poi, come grue ch'a le montagne Rife  
 volasser parte, e parte inver' l'arene,  
 queste del gel, quelle del sole schife,  
 l'una gente sen va, l'altra sen vene;  
 e tornan, lagrimando, a' primi canti  
 e al gridar che più lor si convene;  
 e raccostansi a me, come davanti,  
 essi medesmi che m'avean pregato,  
 attenti ad ascoltar ne' lor sembianti  
 (*Purg.* XXVI, vv. 37-51)

Il contesto sonoro in cui si sviluppa l'episodio va quindi interpretato come costituito dall'avvicendamento di tre tipi di intonazioni: il brano liturgico, gli *exempla* di castità e quelli di lussuria punita. Ognuno di essi è caratterizzato da una precisa tipologia tibrica e tonale: il primo si sviluppa sui toni medio-bassi, il secondo su tonalità più alte ed il terzo in un ambito decisamente acuto. La concatenazione dei tre interventi monodici si sviluppa con una regolarità direttamente relazionata alle forme della penitenza. Le prime due intonazione sembrano costituire una successione costante mentre la terza arriva ad illustrare la ritualità dell'incontro tra le due schiere di anime. In questo momento, quando si produce l'incrociarsi tra le due schiere, l'interruzione della sequenza costituita dalle prime due intonazioni permette l'elaborazione della terza, la cui estrema acutezza timbrica viene descritta attraverso l'uso di un verbo di conio dantesco: «so-pragridar» (v. 39).

## 5. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Il paesaggio sonoro che distingue la zona purgatoriale dedicata all'incontinenza dell'istintività sensoriale è organizzato sui forti contrasti interni che regolano l'avvicinarsi delle sequenze monodiche. Tale radicalità melodica ne riflette un'altra, quella interna alla dialettica sensoriale – e quella tra sensi e ragione – che caratterizza i partecipanti della narrazione. La loro vita venne caratterizzata dall'incapacità di ricomporre tale frattura, i cui esiti sono ancora presenti nelle dolorose sensazioni fisiche (fame, sete, arsuria, bruciore) che le condizioni della purgazioni impongono. L'atteggiamento distonico che quida la dialettica percettiva dantesca conferma il principio di alterità appena esposto. Esso si traduce nella verticalizzazione dei suoi componenti che allegorizzano la sottomissione dell'individuo alle passioni derivanti dalla sensorialità corporale o il loro giusto incanalamento in una prospettiva oltremondana. L'interno episodio si conclude musicalmente con il risuonare angelico della sesta delle beatitudini di Matteo «Beati mundo corde» (*Matth.*, 5, 8). Contrariamente a quanto accade abitualmente in questo genere di descrizioni – in cui Dante sottolinea il carattere poco vocalistico dell'esecuzione, più vicino ad un'esecuzione tra il recitato e il cantilenato – viene ribadito il carattere melodico della beatitudine:

Fuor de la fiamma stava in su la riva,  
e cantava 'Beati mundo corde!'  
in voce assai più che la nostra viva.  
(*Purg.* XXVII, vv. 6-9)

La conclusione musicale dell'episodio sembra, quindi, avvenire in *crescendo*: all'acutezza delle ultime intonazioni segue una

beatitudine evangelica insolitamente distinta per qualità esecutiva e intensità timbrica. Non si tratta di una leggera flessione melodica cantilenate un testo evangelico ma di un canto a piena voce le cui caratteristiche musicali sorprendono per novità e vigore il protagonista. La melodia diventa ora il solo strumento in grado di guidare il percorso attraverso la cortina ignea da attraversare per raggiungere la cima del monte. Il tragitto attraverso il fuoco sarà indirizzato unicamente dalla scia melodica della voce angelica. Un'altra creatura celeste, posta aldilà del muro infuocato, orienta, infatti, con l'intonazione del versetto evangelico «Venite, benedicti Patris mei» il cammino da compiere in un luogo in cui, a causa dell'eccessiva luminosità, la sensorialità visiva è ormai completamente fuori gioco (*Purg.* XXVII, vv. 55-60). Il motivo musicale legato alla contrapposizione timbrico-tonale si sviluppa parallelamente a quello relativo alla dialettica tra il senso della vista, ancora ingannevole, e quello dell'udito, già corretto dal percorso purgatoriale e funzionale alla scalata del monte. Nell'attraversamento della barriera infuocata che costituisce il confine verso il paradiso terrestre i due motivi arrivano al loro punto di risoluzione: la musica si configura ormai come un'esperienza sensorialmente sempre più profonda –ma, contrariamente a quanto avverrà nel *Paradiso*, ancora perfettamente percettibile e decodificabile– e si propone come il veicolo privilegiato a guidare il cammino ascensionale attraverso la conoscenza dei luoghi posti in cima alla montagna. E sarà proprio grazie al processo intensivo che regola la percezione sonora che il protagonista riuscirà a tenere a freno il desiderio visivo di conoscenza e a sottometterlo alle direttive virgiliane. La scia monodica gli indicherà la strada da seguire così come gli ha mostrato le oscillazioni e gli squilibri che in vita orientarono la sfera morale dei penitenti. Se quello musicale, lontano dall'essere letto unicamente come una declinazione dell'*ornatus* retorico della *Commedia*, si può considerare come uno dei motivi organicamente organizzati nella struttura compositiva del poema possiamo ora affermare come, all'interno della zona oltremondana relativa alle ultime cornici purgatoriali, esso si configuri come uno dei più significativi per lo sviluppo narrativo degli eventi che riguardano una tappa cruciale del viaggio dantesco, quella relativa al definitivo passaggio verso la sua ultima e impegnativissima parte.

Recibido: 22/04/2013

Acceptado: 11/06/2014



## GOLA E LUSSURIA: INTERTESTUALITÀ MONODICHE DELLE INCLINAZIONI PECCAMINOSE

**SINTESI:** In questo contributo si affronta la questione relativa al rapporto tra le categorie purgatoriali del peccato legate alla sensibilità del corpo, in particolare alla gola e alla lussuria, ed il trattamento musicale che esse ricevono nel testo dantesco. Si tratta di una sfera sensoriale, tomisticamente definibile come di tipo “inferiore”, che riceve nella cantica una caratterizzazione melodica incentrata su una fitta rete di richiami interni. I peccati di gola e lussuria, situati in cima alla montagna purgatoriale, vengono rappresentati non solo attraverso i dialoghi tra i personaggi e le descrizioni ambientali ma anche grazie all’allestimento, da parte dell’autore, di una trama monodica strutturata su registri e tonalità musicali in stretta relazione tra loro che contribuiscono a rendere unitaria l’ultima tappa narrativa del viaggio purgatoriale prima dei conclusivi canti edenici.

**PAROLE CHIAVE:** Inclinzioni peccaminose, golosità, lussuria, corporalità, *exemplum*.

## GLUTTONY AND LUST: MONOPHONIC INTERTEXTUALITY OF SINFUL INCLINATIONS

**ABSTRACT:** This paper addresses the question of the relationship between the purgatorial categories of sin linked to the sensitivity of the body, especially gluttony and lust, and the musical treatment they receive in Dante’s text. It is a sensory sphere, an inferior type according to Aquinas, that in the poem receives a melodic characterization focused on a network of internal references. The sins of gluttony and lust, at the top of the purgatorial mountain, are represented not only through dialogue between characters and environmental descriptions but also thanks to the arrangement, by the author, of a monophonic frame structured around registers and musical tones closely intertwined in a way that contribute to unify the last stage of the purgatorial journey before the concluding Edenic chants.

**KEYWORDS:** Sinful inclinations, gluttony, lust, corporeality, *exemplum*.