

«In sul verde e 'n su' fiori». Il canto dei principi nella «Valletta fiorita» della *Commedia*.

«In sul verde e 'n su' fiori». The song of the princes in the *Comedy's* «Valletta fiorita».

CHIARA CAPPUCCIO

chiaraca@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid

RIASSUNTO: In questo contributo si analizza la singolarità compositiva di uno dei luoghi del viaggio dantesco meno condizionati dal pensiero teologico medievale: l'Antipurgatorio. In esso si manifesta una libertà di invenzione e scrittura che converte i primi nove canti del Purgatorio in un terreno di sperimentazione tra i più fruttiferi della critica dantesca contemporanea. All'interno del vestibolo purgatoriale analizzeremo l'ultimo dei luoghi visitati dal personaggio prima di arrivare alle soglie della porta di san Pietro: la Valletta fiorita. Di questo luogo pre-edenico – quasi a sé stante all'interno della geografia antipurgatoriale – analizzeremo la confluenza di messaggi sonori e musicali che conducono alla costruzione di uno spazio liturgico molto più elaborato di quelli finora attraversati dal protagonista del poema.

Parole chiave: Valletta fiorita; Critica dantesca; Spazio liturgico; Medioevo

Abstract: In this contribution we analyse the compositional singularity of one of the places of Dante's journey least influenced by medieval theological thought: the Antipurgatory. It reveals a freedom of invention and writing that converts the first nine cantos of Purgatorio into one of the most fruitful grounds of experimentation in contemporary Dante criticism. Inside the purgatorial vestibule we will analyse the last place visited by Dante's character before arriving at the threshold of St. Peter's door: the "Valletta fiorita". Of this pre-Edenic place – almost independent within the antipurgatorial geography – we will analyze how sound and musical messages help construct a liturgical space which turns out to be much more elaborate than those previously crossed by the protagonist of the poem.

Keywords: «Valletta fiorita»; Dante's criticism; Liturgical space; Middle Ages

Recibido: 19 febrero 2021 / aceptado: 26 abril 2021 / publicado: 1 octubre 2021

1. CRITICA DANTESCA E FILOLOGIA MUSICALE. Che la *Commedia* di Dante sia un'opera caratterizzata dalla forte presenza di riferimenti sonori e musicali è un dato ormai acquisito dalla critica degli ultimi decenni (Schurr, 1994; Di Fonzo, 1998; Fiori, 1999; Bacciagaluppi, 2002; Ciabattini 2010; 2015; Nuvoli, 2011). La presenza dei molti riferimenti al repertorio liturgico medievale interna al “poema sacro” è stata, però, sin dall'inizio del secolo scorso, spesso considerata come un valore aggiunto del testo, di tipo retorico ed erudito (Bonaventura, 1904).¹ Tale presenza è diventata presto oggetto di studio delle discipline musicologiche: stabilire quanto e cosa sapesse di musica un intellettuale fiorentino del Due-Trecento ha costituito, per molte stagioni critiche, il nucleo degli studi di chi si è cimentato in questo campo. Definire il livello di diffusione di determinate idee musicali come la polifonia o ragionare sul livello di persistenza della formazione musicale quadriviale o sulle conoscenze relative agli strumenti citati nel testo per contribuire agli studi sulla loro evoluzione organologica sono stati argomenti privilegiati durante molti anni (Pirrotta, 1984; Monterosso, 1965; Petrobelli, 1986; Gallo, 1991).²

Sulla scia degli importanti lavori citati consideriamo il linguaggio musicale non solo come una declinazione dell'*ornatus* retorico del poema ma come principio compositivo che riguarda la narrazione ed i distinti livelli di significazione del testo (Cappuccio, 2020; 2015).³ Non solo, quindi, la musica struttura il racconto, nel suo primo livello, quello letterale, legato allo sviluppo della trama ma si inserisce nei livelli allegorici della *fabula*.⁴ Negli ultimi anni, l'interesse per le forme della liturgia presenti nel poema ha dato vita ad una nuova bibliografia in materia che ha arricchito la lettura di tali riferimenti grazie alla ricostruzione storica sugli usi e le forme del repertorio sacro medievale. Cercheremo di spiegare meglio

¹ Mi riferisco alle prime monografie novecentesche sull'argomento, rivolte alla creazione di un utilissimo repertorio di immagini e rappresentazioni musicali presenti nel poema dantesco, di cui citiamo, nei riferimenti bibliografici, la prima e più importante all'interno degli studi in questione. Va notato come, a distanza di poco tempo, la stessa metodologia di ricerca venga applicata anche a Petrarca e a Boccaccio; nel giro di pochi anni assistiamo alla pubblicazione di testi critici che selezionano le distinte occorrenze musicali presenti nelle opere maggiori delle “tre corone» della letteratura medievale italiana. Viene, così, fondata una linea di ricerca seguita poi da importanti interventi analitici da parte sia di filologi che di musicologi.

² Con gli studi degli importanti musicologi citati – Nino Pirrotta, Pierluigi Petrobelli, Francesco A. Gallo e Raffaello Monterosso – l'indagine sulla funzione delle molte e distinte descrizioni musicali della *Commedia* viene reimpostata in modo significativo. Si tratta di un'autentica rivoluzione all'interno degli studi medievali: il testo dantesco viene considerato non solo come una fonte musicologica, ma anche come un testo unico rispetto alla letteratura medievale italiana in quanto in grado di fornirci preziose informazioni sullo stato della musica laica e liturgica italiana basso-medievale, sulle tecniche esecutive e sugli usi profani e sacri di determinati repertori.

³ L'idea di una lettura organica degli eventi sonori e musicali presenti nel poema viene esplorata, anche se spesso solo parzialmente, negli importanti lavori degli studiosi citati nei precedenti riferimenti. A parte il lavoro di Schurr, condotto sistematicamente su tutti i riferimenti musicali e sonori presenti nel testo dantesco, gli altri studi citati dedicano la propria attenzione ad un singolo aspetto, riferimento o immagine presente nello sviluppo del poema. Si tratta di contributi importanti perché nel considerare il linguaggio musicale usato da Dante come fonte di significazione poetica aprono il cammino agli studi più recenti su tali argomenti, in cui le ragioni di coerenza e organicità dello sviluppo del racconto costituiscono il principio di interpretazione del rapporto tra narrazione e rappresentazione musicale.

⁴ Nel II trattato del *Convivio* (e nell'*Epistola* XIII, 21), commentando la canzone “Voi ch'intendendo il terzo ciel movete», Dante specifica che i quattro livelli dell'interpretazione scritturale – letterale, allegorico, morale e anagogico – valgono anche per l'interpretazione della poesia (Cv. II 2 1-9).

tale principio nello sviluppo di questo contributo al settecentesimo anniversario della morte dell'autore del poema "cui ha posto mano cielo e terra".

Il valore compositivo del lessico musicale della *Commedia*, la sua considerazione come elemento organico della struttura progressiva del racconto – a parte rare e pionieristiche eccezioni (Baranski, 1996; Russo, 1986; Sanguineti, 1988) – è stato scarsamente sottolineato negli studi specializzati sulle presenze musicali nell'opera maggiore di Dante, invece concentrati sui singoli aspetti tecnici relativi all'uso di tale linguaggio.⁵ Ultimamente assistiamo all'incrementarsi di importanti lavori di ricerca sulle fonti, le forme e gli usi liturgici del repertorio sacro citato nelle ultime due cantiche; lavoro che rientra negli studi (di tipo storico e filologico) sulla funzione della liturgia intesa come parte dell'immaginario collettivo medievale (Ardissino, 2009). La liturgia rappresenta un fattore strutturante della comunità medievale e non è un caso che Ezio Raimondi, a tale proposito, parlasse della creazione, da parte di Dante, di autentici "paesaggi liturgici" come di pilastri per l'organizzazione della seconda cantica (Raimondi, 1970, 111). Si tratta di citazioni che, grazie ad una provenienza culturalmente condivisa dalla comunità cristiana, pongono in risalto aspetti non apertamente rivelati dalla scrittura poetica. La musica ritma il viaggio dantesco diventando un accompagnamento sonoro agli eventi narrati. Fin qui quanto la critica dantesca dimostra nei recenti interventi sull'argomento, elaborando l'idea di una colonna musicale implicita nella scrittura letteraria (Ahern, 1990). In queste pagine cercheremo di dimostrare come la musica rappresenti, nella scrittura della *Commedia*, molto di più di un accompagnamento sonoro in grado di evidenziare determinati momenti del racconto. Essa possiede più complesse funzioni di rappresentazione – significazione e allusività – che scaturiscono dall'incontro di due sistemi semiotici diversi all'interno di un testo letterario.

Il linguaggio musicale, grazie alla rete di riferimenti intermelodici e intertestuali che porta con sé, immette nel racconto una serie di informazioni probabilmente evidenti al lettore medievale familiarizzato con l'uso dei brani citati ma per noi difficili da individuare senza una precisa ricostruzione storica e musicologica.

2. LA SECONDA CANTICA: ORIGINALITÀ D'INVENZIONE E SCRITTURA MUSICALE. Sin dai primi versi del Purgatorio i riferimenti musicali diventano una presenza costante del racconto e la "montagna sacra" si presenta da subito come un immenso monastero in cui il ritmo delle azioni viene scandito dall'uso melodico dei testi sacri.⁶ Tali riferimenti musicali, però, rivestono funzioni diverse all'interno del viaggio ascensionale attraverso le pareti rocciose del secondo dei regni oltremondani visitati dal personaggio Dante. La distinzione, appena evidenziata, tra i distinti usi melodici delle citazioni sonore – pur essendo fondamentale per capire la funzione del percorso melodico del viaggio dantesco – risulta normalmente assente nella maggior parte degli studi dedicati all'argomento in questione. La funzione più evidente

⁵ Si deve ai fondativi lavori di dantisti d'eccellenza come Zygmunt Baranski, Vittorio Russo ed Edoardo Sanguineti il merito di aver considerato la componente musicale della *Commedia* nei termini dello strutturalismo letterario, impostando la questione critica nella forma che ancora oggi continuiamo a seguire.

⁶ Il *Purgatorio* venne definito da importanti dantisti, come Mario Marti, "un'immensa basilica di riti e risuonante dei canti e delle preghiere dei fedeli" (Marti, 1967, p. 69) in cui, come scriveva Vittorio Russo, "l'intonazione dei salmi diventa un momento progressivo di un unico solenne rito liturgico" (Russo, 1969, p. 242) e dove, come sottolineava già Francesco De Sanctis, "le anime sono esseri musicali" (De Sanctis, 1964, p. 216).

della musica nel percorso purgatoriale è quella di scandire i diversi livelli della purificazione delle anime attraverso l'immissione nel testo di precisi riferimenti al repertorio salmodico ed innodico (Malvina, 2018, pp. 9-36).⁷ Questo è quanto vale per le sette cornici purgatoriali in cui, come da noi già sostenuto in altre sedi, la musica diventa una declinazione del contrappasso, una modalità della penitenza assolutamente aderente alle forme plurilinguisticamente stratificate della narrazione. Lontana dall'essere solo una citazione coerente con lo sviluppo del motivo della purificazione del peccato, le melodie ascoltate da Dante personaggio costruiscono, di volta in volta, spazi sonori e liturgici differenti tra loro. Ma cosa accade nei primi nove canti del *Purgatorio*, quelli in cui la musica fa il suo ingresso nel poema e le anime lì incontrate dal protagonista sono ancora escluse dal percorso purgatoriale propriamente detto, cioè quello che ha inizio con la prima delle cornici?

2. "DOVE TEMPO PER TEMPO SI RISTORA". Il primo degli spazi che costituiscono la tripartizione del monte rappresenta uno dei luoghi più singolari dell'oltremondo dantesco, non solo dal punto di vista geodesico e morale, ma anche da quello musicale. Si tratta della parte antistante la montagna, costituita dal territorio compreso tra la spiaggia ove sbarcano le anime traghettate dall'angelo nocchiero e la porta di san Pietro, attraverso la quale si entra nel Purgatorio vero e proprio (Sasso, 2019, pp. 11-40). Superata la parte pianeggiante costituita dalla spiaggia che costeggia l'orlo del monte, l'Antipurgatorio si presenta come uno dei luoghi più impervi del viaggio dantesco.⁸ Le pareti rocciose e fortemente inclinate costituiscono la maggiore difficoltà della salita; si tratta di un vero e proprio arrampicamento, se consideriamo che in alcuni tratti Dante è costretto a procedere carponi (*Pg.* IV 50, in cui compare il bel neologismo "carpando"). Tale spazio è strutturato su due livelli, costituiti dai primi contrafforti ai quali il protagonista riesce ad arrivare superando non poche difficoltà. In essi Dante incontra le anime che attendono la propria collocazione purgatoriale e che ancora non sono pronte per cominciare il percorso di purificazione in quanto il loro comportamento fu, in vita, eccessivamente condizionato dalla negligenza. Negligenza rivolta al riconoscimento delle proprie colpe, alla conversione, all'agire secondo i principi morali cristiani, ma anche negligenza verso i doveri civili e politici (in Dante il piano etico e quello politico si presentano sempre come intrecciati). Fino all'arrivo alla Valletta fiorita – a parte l'incontro con la schiera degli scomunicati e dei morti di morte violenta – Dante non incontra altri gruppi di anime ma singoli personaggi, come Belacqua e Sordello. Si tratta di un luogo dall'incertissima collocazione teologica in cui Dante agisce con notevole creatività rispetto agli altri spazi oltremondani. Non vi sono cornici o divisioni interne; le anime sembrano poter

⁷ Sulla funzione del repertorio salmodico nella *Commedia* come fonte musicale e poetica unitaria e organica per la composizione del poema dantesco sono fondamentali i recenti contributi di Nicolò Malvina. In essi viene finalmente posta l'attenzione verso un aspetto fondativo del *Purgatorio* e del poema intero: il rapporto tra la salmodia davidica e la scrittura della *Commedia*. Tale relazione va interpretata non solo in riferimento alla volontà di creazione da parte di Dante di un'autorialità poetica come erede di un'autorialità profetica, ma anche come fonte di una continua intertestualità che, come proveremo a dimostrare in queste pagine, potenzia la costruzione allegorica della narrazione.

⁸ Sulla composizione geografica e morale dell'Antipurgatorio si è prodotto un interessante dibattito lungo tutto il secolo scorso. Gli argomenti principali discussi riguardano i seguenti tre aspetti: quale fosse la zona d'origine (le foci del Tevere o la spiaggia d'approdo che costituisce la base della montagna); l'esistenza di un ordinamento interno a dividere le anime in gruppi ed assegnarle ad un preciso luogo e la tripartizione dello spazio antipurgatorio (come lo è tutta la montagna).

vagare liberamente per tutta l'impervia costa, compresi i suoi contrafforti. Il clima morale è quello della tardanza, della colpa che risiede nella negazione dell'agire, nel ritardare le decisioni. Le anime non subiscono castighi fisici; la loro sofferenza è causata dall'attesa che si trasforma nella più dura delle condanne. Il non poter cominciare il processo di purificazione che le porterà a liberarsi definitivamente dalle proprie colpe costituisce la pena delle anime qui presenti.

La singolarità non solo teologica ma anche narrativa di quest'anticamera purgatoriale sta finalmente ricevendo negli ultimi anni l'attenzione critica che merita. Si tratta di un luogo dotato di un paesaggio e di un'organizzazione interna ben diversi dal resto del Purgatorio. Le anime non si trovano ancora nella condizione di poter cominciare l'ascesa purificante tra le sette cornici del peccato ed aspettano che questo momento giunga per ognuna di esse. L'attitudine di rallentamento, di mancanza è quella che identifica i personaggi che dovranno trascorrere in questo vestibolo, scolpito nell'asprezza di un paesaggio duramente roccioso, la parte iniziale della loro espiazione, propedeutica al passaggio attraverso le cornici capitali.

3. LA STRATIFICAZIONE SONORA DELLA VALLETTA FIORITA. All'interno dell'Antipurgatorio vi è uno spazio assolutamente estraneo alla natura severamente pietrosa e rupestre che lo caratterizza. Si tratta della Valletta fiorita: inaspettata oasi di vegetazione formata da un avvallamento scavato su un costato della parte bassa del monte. Questo imprevisto *locus amoenus* – normalmente considerato come annessi del Limbo e prolessi del Paradiso terrestre – costituisce l'ultimo luogo situato nella parte del monte antistante l'ultima salita che conduce alla porta di san Pietro.⁹ Si tratta di un luogo unico all'interno della prima delle tre macrozone purgatoriali: per la vegetazione rigogliosamente primaverile che esibisce, per il tipo di abitanti che ospita, per le azioni che vi si compiono ed anche per il tipo di paesaggio sonoro in esso allestito.

Una delle singolarità del vestibolo dell'attesa, dove “tempo con tempo si ristora”, è costituita dall'ospitare l'inizio di una trasformazione profonda del racconto dantesco: la narrazione diventa una narrazione anche musicale. Si serve, cioè, dell'immissione nel testo di riferimenti a determinati brani del repertorio sacro per diventare una narrazione intermediale, in cui il testo melodico inserisce nel racconto non solo tutte le informazioni ad esso collegate, ma anche l'idea di uno sviluppo diacronico dell'azione. Il brano viene colto, infatti, durante il suo sviluppo: il che significa che ci trasmette un'idea di durata delle diverse azioni delle anime, in quanto azioni anche musicali e liturgiche. Alla rappresentazione, colta nella sua spazialità visiva (elemento determinante nel poema, in cui i luoghi riflettono la componente morale), viene aggiunto un elemento sonoro che la trasforma in un'azione che si sviluppa nel tempo, dotata di una diacronia interna, colta nel ritmo delle singole azioni grazie alla presenza, in esse, del canto. Tempo che, per la presenza della musica, viene immediatamente immaginato dal lettore (che conosce la durata dei canti sacri citati) come un flusso continuo all'interno del quale si colloca la percezione dantesca. Per argomentare con un esempio quanto finora esposto esaminiamo il caso della prima citazione melodica presente nel dittico

⁹ Salita che, come si spiega nel canto IX, è impossibile da ascendere per il corpo di un vivo (condizione che rappresenta l'unicità de viaggio oltremondano del protagonista), data l'eccessiva pendenza della stessa. Sarà solo grazie all'intervento aereo di santa Lucia – che solleva nel sonno il protagonista e lo conduce davanti alla porta di san Pietro – che Dante riuscirà, senza averne avuto una percezione se non onirica, a trovarsi nel luogo d'accesso alla zona centrale della montagna, il Purgatorio propriamente detto (Pg. IX 13-42).

di canti ambientati nella Valletta fiorita, il “Salve Regina” intonato dalle anime dei principi negligenti che, di tale oasi dalla lussureggiante vegetazione, appaiono come ospiti alquanto stabili.

Le anime sono colte nell’ora crepuscolare, sedute su un verde prato e nell’atto di intonare il “Salve Regina”.

‘*Salve, Regina*’ in sul verde e ’n su’ fiori
quindi seder cantando anime vidi,
che per la valle non parean di fuori.
(Pg. VII vv. 82-84)

Cantano un’antifona mariana introdotta nell’Ufficio liturgico a metà del XIII secolo per opera dei Francescani; un brano recente ai tempi di Dante. Si tratta di un canto della liturgia delle ore di Compieta, che si intona, cioè, al calar della notte, proprio come fanno i principi sorpresi nell’avvallamento interno della montagna dallo sguardo aereo di Dante, che si trova su un piano rialzato rispetto ad essi. I principi avvistati dal protagonista gli vengono indicati da Sordello mentre sono impegnati nell’atto di cantare e le loro attitudini terrene vengono riflesse dal modo di intonare l’antifona. Così Rodolfo I d’Asburgo esprime il suo rimpianto per aver trascurato il suo dovere politico (eletto imperator di Germania e Italia nel 1273, non vi scese mai per esservi incoronato imperatore) non accompagnando la sua voce al canto degli altri principi e Pietro III d’Aragona, si accorda, invece, nel canto a Carlo I d’Angiò, che fu suo acerrimo nemico politico in vita, testimoniando così l’avvenuta riconciliazione oltremondana. Ciò che normalmente non viene sottolineato – e che, invece, ritengo interessante per comprendere le ragioni dell’inserimento del brano in questione in tale momento del racconto – riguarda il suo contenuto poetico. Si tratta, infatti, di un canto d’esilio particolarmente diffuso tra i pescatori ed i marinai. L’informazione si trasforma in enormemente rilevante se ricordiamo l’*incipit* del canto successivo:

Era già l’ora che volge il disio
ai navicanti e ’ntenerisce il core
lo di c’han detto ai dolci amici addio;
e che lo novo peregrin d’amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more;
quand’io incominciai a render vano
l’udire e a mirare una de l’alme
surta, che l’ascoltar chiedea con mano.
(Pg. VIII 1-9)

I protagonisti dei versi iniziali del canto VIII, che costituisce la seconda parte del dittico della Valletta – versi che, come ben noto, costituiscono uno degli *incipit* tra i più intensamente lirici dell’opera – sono proprio quei “navicanti” intermelodicamente annunciati dall’intonazione del “Salve Regina”. La melodia mariana conferma l’ambiente morale della nostalgia e del ricordo della vita terrena come tratto distintivo dell’Antipurgatorio. La base della “montagna sacra” costituisce un luogo a sé nella struttura del secondo regno anche rispetto al particolare legame con la vita terrena e col corpo che le anime ancora sperimentano. Tale legame con i ricordi della vita passata è particolarmente presente e di fatto è ciò che impedisce loro di poter cominciare il viaggio tra le sette cornici in cui si purificano i peccati veniali di cui si macchiarono. Notiamo come l’inserimento dell’antifona mariana

anticipi, poeticamente, l'esplorazione lirica sulla nostalgia che principia il canto VIII e, musicalmente, l'esecuzione dell'inno a Compieta che segue l'esordio in questione, svolgendo una funzione intermelodicamente strategica. Da un lato prepara la grande apertura del canto VIII, sugellando la nostalgia come cifra stilistica del vestibolo purgatoriale, e dall'altro anticipa la risoluzione della tensione melodica – iniziata in questa cantica dal confronto tra il salmo 113 e la canzone dantesca intonata da Casella – grazie all'esecuzione dell'inno “Te lucis ante”. Il salmo dell'Esodo “In exitu Israel de Aegypto” – intonato dalle anime durante l'approdo all'isoletta antipurgatoriale – aveva dato inizio al percorso melodico del *Purgatorio* sotto il segno della rigida austerità gregoriana; rigidità immediatamente messa in crisi dall'esecuzione caselliana di “Amor che nella mente mi ragiona”.

Da poppa stava il celestial nocchiero,
tal che faria beato pur descritto;
e più di cento spirti entro sediero.
‘In exitu Israël de Aegypto’
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scritto.
(Pg. II 43-48)

E io: “Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
che mi solea quetar tutte mie doglie,
di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto!”.
‘Amor che ne la mente mi ragiona’
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.
(Pg. II 106-112)

Il percorso musicale della *Commedia* parte con la messa in scena di una dicotomia musicale che il resto del percorso antipurgatoriale avrà la necessità di risolvere dando vita ad un *iter* melodico in cui le distinte declinazioni liturgiche costituiscono le diverse tappe di tale progressione. Il percorso appena descritto raggiunge l'acme con l'inno a Compieta “Te lucis ante”, che rappresenta il primo punto d'arrivo nella scrittura musicale del poema. L'ascolto si produce all'interno della costruzione di uno spazio sonoro complesso: mentre in sottofondo continua a fluire il canto antifonico del “Salve Regina” e l'udito di Dante è, allo stesso tempo, ancora impegnato a seguire il discorso di Sordello (Pg. VII 85-136), un'anima si distacca dal gruppo per cominciare a cantare un nuovo brano. In questo spazio – caratterizzato in una prospettiva sonora organizzata tra fondo e primo piano – si produce un ulteriore evento musicale che trasforma l'episodio ambientato nella valletta dei principi in un luogo del testo caratterizzato da un'altissima densità sonora:

Quand'io incominciai a render vano
l'udire e a mirare una de l'alme
surta, che l'ascoltar chiedea con mano.
Ella giunse e levò ambo le palme,
ficcando li occhi verso l'oriente,
come dicesse a Dio: ‘D'altro non calme’.

‘*Te lucis ante*’ si devotamente
 le uscio di bocca e con sì dolci note,
 che fece me a me uscir di mente;
 e l’altre poi dolcemente e devote
 seguitar lei per tutto l’inno intero,
 avendo li occhi a le superne rote.
 (Pg. VIII vv. 7-18)

L’anima che si separa dal gruppo comincia a cantare un inno a Compieta che invoca l’aiuto divino contro le tentazioni notturne. Si tratta di un’altra composizione legata al rito serale della giornata monastica, in quanto invocazione di ausilio contro i pericoli connessi con l’arrivo della notte. In questo caso il senso dell’invocazione ha un carattere ciclico e riguarda la discesa del serpente nella valle dei principi negligenti scacciato dall’imminente comparsa degli angeli. Proseguendo nella lettura del canto apprendiamo che, probabilmente ogni sera, nella Valletta dei principi negligenti, al calar della notte, si produce un evento singolare che assume una forma intermedia tra il dramma liturgico e la rappresentazione allegorica.

Il protagonista vede come le anime che stavano cantando interrompano l’esecuzione dell’inno e rivolgano i propri sguardi verso l’alto, mostrando un’attitudine molto diversa rispetto a quando Casella intonò nel II canto “Amor che nella mente mi ragiona”.¹⁰ Sulla spiaggia antipurgatoriale le anime che circondavano Casella ricordano adesso quelle dei principi della Valletta, riuniti intorno allo spirito che dà inizio all’intonazione dell’inno. Esse manifestano una disposizione di aspettazione mista alla paura per ciò che sta per accadere e che sembra accadere tutte le notti alla stessa ora. Due angeli biondi coperti da verdi piume, inviati dalla vergine Maria (invocata dalla precedente antifona mariana “Salve Regina” come aiuto contro i pericoli e come mediatrice divina) scendono a valle (seguendo un movimento invertito rispetto agli sguardi dei penitenti) per proteggere i suoi abitanti con spade di fuoco senza punte (che secondo gli antichi commenti rappresentano la misericordia divina). La sequenza liturgica si interrompe per permettere il racconto dell’incontro con Nino Visconti e riprende dopo il dialogo tra il giudice di Gallura e Dante. La scena richiama immediatamente alla memoria l’episodio del *Genesi* 3.24 (in cui la spada di fuoco nelle mani dell’angelo cherubino protegge l’Eden dopo l’espulsione di Adamo ed Eva) e sembra scaturire dalla lettera dell’inno a Compieta che invoca l’aiuto divino contro le tentazioni notturne. Il brano

¹⁰ L’episodio caselliano – in quanto registra l’unica apparizione di musica profana del poema – è considerato da sempre un luogo d’eccellenza per l’esplorazione della tematica musicale nella *Commedia*. È stato studiato sia da importanti dantisti che da illustri musicologi. Da esso dipende la rivisitazione della datazione relativa all’esclusione della componente musicale dalla composizione della lirica medievale italiana. Ciò che è sempre apparso sorprendente alla critica è che Casella canti la canzone dantesca “Amor che nella mente mi ragiona», la II del *Convivio*, dal momento che la tradizione medievale italiana – al contrario di altre, come quella occitana o quella francese, per esempio – si caratterizza per non aver trasmesso alcuna traccia scritta del proprio repertorio musicale. Tralasciamo le questioni legate alla rappresentazione, in pieno Trecento, di una canzone dantesca come cantata. Pur di grande interesse, siamo costretti a trascurare lo sviluppo teorico di tale argomento, da noi trattato in altre sedi, in quanto ci allontanerebbe dalle tematiche di questo contributo. L’intensità e la dolcezza della melodia caselliana sono tali da indurre un effetto di estasi nell’uditorio; effetto di atarassia e raccoglimento interiore nei propri pensieri e nella nostalgia dei propri ricordi prodotta dalla piacevolezza sensoriale di tipo terreno che la musica profana riporta sulla scena. Tale diletto sensoriale, con gli effetti psicologici innescati nei personaggi, motiva l’imminente ed aspro rimprovero di Catone (Pg. II 120-133).

innodico – con le modalità con cui viene intonato e l’ambiente contemplativo che produce – configura quest’episodio liturgico come intermelodicamente conclusivo rispetto alla sequenza musicale antipurgatoriale. L’inno a Compieta riassume le caratteristiche di armoniosa dolcezza vocale già sperimentata dalle anime durante l’ascolto della voce di Casella. Il nuovo brano, però, a differenza del primo, non si struttura come una forma di ascolto passiva e paralizzante, ma come una *performance* collettiva della quale tutti sono partecipi. Le qualità melodiche riflettono la volontà, espressa musicalmente dalle anime, di portare avanti il cammino della purificazione (significato dagli sguardi delle anime e dalle parole pronunciate dallo spirito che comincia il canto, “d’altro non calme” v. 12, cioè: “d’altro non mi cale, non m’importa”). Parole che indicano il lento e faticoso processo di superamento della memoria nostalgica della vita terrena che le anime portano a termine nel loro soggiorno antipurgatoriale. L’inno ambrosiano si configura come punto d’arrivo della prima tappa musicale del poema, quella antipurgatoriale, cominciata con la severa intonazione del salmo 113 e conclusa con la partecipazione di tutte le anime della Valletta fiorita alla dolcezza melodica del brano innodico.

Dante organizza la trama musicale del complesso episodio ambientato nei canti VII e VIII del *Purgatorio* in base ad una serie di rimandi intermelodici che richiamano il cammino percorso e riassumono gli eventi narrati. Inoltre, il linguaggio liturgico utilizzato dall’autore permette al pubblico familiarizzato con le forme del canto sacro medievale di intuire aspetti non esplicitati dalla narrazione ed invece impliciti nelle forme del canto. Le melodie rappresentano un percorso che nell’Antipurgatorio comincia con salmo 113 e finisce con l’inno ambrosiano “Te lucis ante”. Melodie intrecciate tra loro e che si richiamano le une con le altre, come nel caso dell’inno che precede l’episodio allegorico della discesa del serpente che segue al “Salve regina”. La Vergine, prima invocata dall’antifona mariana, è colei che invia gli angeli in soccorso delle anime dei principi. Il canto dell’inno francescano, che segue l’antifona, richiama, nelle forme esecutive, il canto dell’Esodo incipitario del percorso. Gli episodi musicali creano una rete di riferimenti interni la cui lettura organica appare come indispensabile per arricchire l’interpretazione della *Commedia* grazie allo studio della sua componente melodica.

Riferimenti bibliografici:

- Ahern, J. (1990). Singing the book: orality in the reception of Dante's Comedy. *Thought. A review of culture and idea*, 65, 214-239.
- Ardissino, E. (2009). *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*. Roma: Libreria Editrice Vaticana.
- Bacciagaluppi, C. (2002). Le funzioni delle immagini musicali della Commedia. *Rivista di studi danteschi*, 2(2), 279-333.
- Baranski, Z. (1996). Tu numeris elementa ligas: un appunto su musica e poetica in Dante. *Rassegna europea di Letteratura italiana*, 8(2), 89-95.
- Bonaventura, A. (1904). *Dante e la musica*. Livorno: Giusti.
- Cappuccio, C. (2015). In voce assai più che la nostra viva (*Purg.* XXVII, 9). Ancora qualche esempio sulle trasformazioni musicali interne al percorso purgatoriale. *Dante e l'arte*, 2, 43-64.
- Cappuccio, C. (2020). La novedad de la representación del espacio del más allá en el viaje de Dante. In B. Fraticelli & M. Iturmendi (eds.), *Representaciones del viaje. Metáforas, imágenes, textos* (pp. 125-40). Berna: Peter Lang.
- Ciabattoni, F. (2010). *Dante's journey to polyphony*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ciabattoni, F. (2015). Il dolce ruggito del tuono: per un'interpretazione di Purgatorio IX 144 e Paradiso XVII 44. *Dante e l'arte*, 2, 65-86.
- De Sanctis, F. (1965). *Storia della letteratura italiana I*. Firenze: Salani.
- Di Fonzo, C. (1998). Della musica e di Dante: paralipomeni lievi. In M. Seriacopi (cur.), *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini* (pp. 47-71). Firenze: Pubblicazioni della Società Dantesca Italiana.
- Fiori, A. (1999). Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla Commedia dantesca. *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 59, 67-102.
- Gallo, F. A. (1991). *La polifonia nel Medioevo*. Torino: EDT.
- Malvina, N. (2018). Dante lettore del Salterio. Riflessioni sull'interpretazione dantesca del libro dei salmi. *L'Alighieri*, 51, 9-36.
- Marti, M. (1967). Il II canto del Purgatorio. In *Lectura Dantis Scaligera* (pp. 45-73). Firenze: Le Monnier.
- Monterosso, R. (1965). Problemi musicali danteschi. *Cultura e scuola*, 13, 207-212.
- Nuvoli, G. (2011). *Suoni e musica nella Commedia*. In Id. (cur.), *Lezioni su Dante* (pp. 249-261). Bologna: Archetipo Libri.
- Petrobelli, P. (1986). Poesia e musica. In A. Asor Rosa (cur.), *Letteratura italiana*, 6. *Teatro, musica, tradizione dei classici* (pp. 229-244). Torino: Einaudi.
- Pirrotta, N. (1984). *Musica tra Medioevo e Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Raimondi, E. (1070). *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*. Torino: Einaudi.
- Russo, V. (1969). Il II canto del Purgatorio. In *Nuove letture dantesche* (pp. 229-265). Firenze: Le Monnier.
- Russo, V. (1988). Musica/musicalità nella struttura della 'Commedia' di Dante. In L. Pestalozza (cur.), *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna, 12-14 settembre 1986* (pp. 33-54). Milano: Unicopli.

- Sanguineti, E. (1988). Canzone sacra, canzone profana. In L. Pestalozza (cur.), *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna, 12-14 settembre 1986* (pp. 206-221). Milano: Unicopli.
- Sasso, G. (2019). *Purgatorio e Antipurgatorio. Un'indagine dantesca*. Roma: Viella.
- Schurr, C. E. (1994). *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale della Divina Commedia*. Perugia: Università degli Studi/Centro di studi musicali in Umbria.