

Aure musicali in Dante

Chiara CAPPUCCIO*

Universidad Complutense de Madrid
chiaracappuccio@yahoo.it

Recibido: 09/02/2009

Aceptado: 20/05/2009

RIASSUNTO

In questo contributo si propone un'analisi filologica e musicologica dei vv. 22-30 del III canto dell'*Inferno* leggermente diversa rispetto alle letture tradizionali condotte dalla critica dantesca sul passo in questione. Attraverso una nuova interpretazione del sintagma *sanza tempo* (*Inf.* III, 30), e partendo dal commento antico di Jacomo della Lana, si individuano, nelle celebri terzine che costituiscono la prima descrizione del mondo infernale presente nel *poema sacro*, due sinora celate sinestesi – figura che espleta una funzione incipitaria paradigmatica nella genesi narrativa della *Commedia* – sulle quali si fonda la costruzione retorica dei versi analizzati. Questa nuova lettura permette di stabilire una rete di riferimenti intertestuali tra la descrizione dell'entrata nell'inferno e quella dell'ingresso nel paradiso terrestre (*Purg.* XXVIII, 7-21). La ricorrenza di una sfera semantica produce una corrispondenza non solo retorica ma diegetica ed ideologica tra due momenti privilegiati della narrazione dantesca finora non messa in evidenza dalla critica.

Parole chiave: *Inferno*, sinestesia, musica, Jacomo della Lana, *Convivio*.

Musical Aurae in Dante

ABSTRACT

In this article the author proposes a philological and musicological analysis of the 22-30 vv. from III chant of the *Inferno*, slightly different from traditional interpretations. Starting from the old comment by Jacomo della Lana, and with a new interpretation of the sintagma *sanza tempo* (*Inf.* III, 30), we individuate, in the famous *terzine* that constitute the first description of hell, two *synaesthesiae* until now not yet discovered – figure that performs a paradigmatic function in the narrative genesis of the *Commedia* – upon which a rethoric construction of the analysed verses is built. This new reading allows us to establish an intertextual parallelism between the entrance to hell and the entrance to terrestrial paradise (*Inf.* XXVII, 7-21). The use of a semantic set produces a rhetoric, diegetic and ideological correspondence between the two moments privileged in Dante's work which has not been highlighted until now in the critic.

Key Words: *Inferno*, *synaesthesia*, music, Jacomo della Lana, *Convivio*.

* Dpto. de Filología Italiana. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid. Ciudad Universitaria s/n. 28040 Madrid.

SOMMARIO. 1. La funzione retorica della sinestesia nei primi canti della *Commedia*. 2. L'entrata nell'inferno: analisi musicologica. 3. Analisi retorica. 4. Intertestualità e lessico musicale.

1. LA FUNZIONE RETORICA DELLA SINESTESIA NEI PRIMI CANTI DELLA *COMMEDIA*

Il III canto della *Commedia* dantesca describe, *in medias res*, l'entrata del protagonista del poema nel mondo ultraterreno¹. I due canti precedenti ad esso, *exordium* del racconto, sono caratterizzati da una manifesta intenzionalità autoriale di carattere programmatico. Essi, però, come sottolineato da Chiavacci Leonardi – in quanto luogo privilegiato del testo letterario strutturalmente predisposto allo sviluppo del discorso retorico proprio degli *incipit* – arrivano lenti al lettore, carichi di reminiscenze classiche e mitologiche ed esibendo gli elementi stilistici caratteristici di una pianificazione di tipo proemiale (Alighieri 2001: 42). Nel III canto comincia, invece, la narrazione diretta degli eventi che definiscono il viaggio oltremondano. L'episodio si apre sotto il segno dei celebri versi segnati dalla triplice anafora, *Per me si va nella città dolente/Per me si va nell'eterno dolore/Per me si va tra la perduta gente*, riferiti alla porta dell'inferno di cui viene descritto l'attraversamento da parte di Dante-personaggio e della sua guida. Immediatamente dopo, seguono le tre terzine, all'analisi delle quali è dedicato questo contributo, in cui viene rappresentata la prima impressione che il protagonista riceve del regno dei morti, attraverso l'elaborazione narrativa del ricordo di una percezione completamente legata alla sfera sensoriale dell'udito. Si produce quella che Momigliano definisce «la più forte e densa impressione di tutto il primo regno» (Momigliano 1947: 22).

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle

¹ È doveroso e sentito da parte dell'autrice un incipitario ringraziamento a coloro che con preziosi suggerimenti hanno reso possibile l'analisi che si propone in questo contributo: Andrea Mazzucchi, per l'idea iniziale, accompagnata da un entusiastico e generoso incoraggiamento ad affrontare la tematica musicologica relativa al commento laneo e Raffaele Pinto, cui è dedicato il testo, per le illuminanti comparazioni tematiche e lessicali con il *Convivio* ed il canto XVIII del *Purgatorio*.

facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell' aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.

(*Inf.* III, 22-30)²

All'interno dei versi in questione viene sinesteticamente enunciato il paradigma acustico dell'*Inferno* come fondato sul triplice rovesciamento dei parametri che costituiranno, nello sviluppo della *Comedia*, una delle principali strategie descrittive del *Paradiso*: alla triade celeste costituita dall'unione luce-movimento sincronico-musica si oppone quella infernale fatta di buio-movimento scordinato-tumulto. Nell'*excursus* sonoro che si sviluppa all'interno delle terzine appena riportate si annuncia l'intera gamma di articolazioni acustiche infernali, retoricamente ritratta in un'unica percezione d'insieme di tipo acustico: dal sospiro del Limbo agli *alti guai* della parte ampia e superiore del cono infernale fino alla graduale repressione e alla progressiva contrazione delle espressioni vocali propria del basso inferno³.

Prima ancora del paesaggio visivo è – e continuerà ad esserlo per il resto della cantica – quello sonoro a infondere nel protagonista i sentimenti di paura, pietà, sconcerto, stupore, sofferenza che caratterizzano il viaggio attraverso la conoscenza del male. Agli esordi della cantica, la precedenza assegnata alla percezione auditiva rispetto a quella visiva appare come uno dei suoi principi compositivi.

Del resto, già nel canto d'attacco, il viaggio all'inferno viene per la prima volta annunciato da Virgilio a Dante in termini prima sonori che visivi, anticipando quella che sarà una delle costanti descrittive di una cantica in cui i personaggi e i luoghi vengono presentati al lettore inizialmente attraverso la descrizione di elementi acustici:

dove udirai le disperate strida
vedrai li antichi spiriti dolenti.

(*Inf.* I, 115-116)

² I brani della *Commedia* sono tratti dall'edizione di Chiavacci Leonardi citata in bibliografia (Alighieri 2001). Quelli del *Convivio*, riportati a seguire, sono tratti dall'edizione di Vasoli e De Robertis, sempre citata in bibliografia (Alighieri 1988) mentre quelli del *De vulgari eloquentia* sono estratti dall'edizione di Mengaldo (Alighieri 1979).

³ La costruzione narrativa della prima cantica si serve copiosamente della descrizione sonora come primo veicolo di trasmissione di significati. Il dominio di Lucifero non si manifesta, però, nella presenza di un generico *confuso suon* indistintamente ricorrente durante il viaggio percettivo del protagonista del poema. Il motivo dell'anti-musicalità del primo regno è, infatti, attentamente calibrato all'interno del testo ed in esso strutturato in base alla descrizione di paesaggi sonori diversamente caratterizzati tra loro. La sonorità dell'alto inferno non è la stessa di quella del basso inferno, così come il frastuono del Flegetonte è diverso da quello del Cocito e le risonanze delle Malebolge sono diverse da quelle degli altri gironi infernali. Le singole bolge, inoltre, vengono marcate da continue sfumature acustiche di senso. Alle dissonanze gridate e rimbombanti della parte alta del cono infernale si oppongono quelle represses e straziate della sua parte bassa. Sull'argomento sono in corso di stampa due contributi della sottoscritta riportati nei riferimenti bibliografici finali (Cappuccio i.c.s.- a, b).

In un luogo perennemente buio, nel regno delle tenebre, all'udito spetta, inevitabilmente, un ruolo percettivo e descrittivo fondamentale. L'immediata conoscenza degli spazi e dei personaggi sperimentata dal protagonista si articola, principalmente, intorno ad una sviluppata sensorialità acustica organicamente orchestrata attraverso la costante fruizione di registri disarmonici; la descrizione degli episodi viene, in svariate occasioni, organizzata a partire dalla caratterizzazione sonora che individua e distingue diversi ambienti e figure⁴.

Ripercorrendo la trama delle citazioni sinestetiche protoinfernali si possono meglio spiegare i versi, posti all'inizio del contributo, di cui si propone una nuova analisi (*Inf.* III, vv. 22-30). Al principio del poema, ostacolato ed impaurito dall'apparizione della lupa, Dante-personaggio è sospinto «là dove il sol tace» (*Inf.* I, 60):

E qual è quei che volontieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;

tal mi fece la bestia senza pace,
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace.

(*Inf.* I, 55-60)

Anche il primo incontro con Virgilio, se si interpreta l'aggettivo «fioco» in senso acustico, verrebbe descritto mediante il ricorso a tale figura⁵.

⁴ La consapevolezza dantesca relativa all'importanza dell'elemento sonoro nella formazione del discorso lirico e retorico è, inoltre, espressa teoricamente all'interno del suo trattato latino sia nella disamina dei dialetti, in cui è centrale la discriminante sonora, che nella selezione linguistica relativa alla formazione del volgare illustre. La scelta dei vocaboli prevede, infatti, l'accostamento di termini eleganti (*pexa*) con quelli di sonorità più forte (*yruta*). La stessa capacità di distinzione terminologica (*opus ratonis discetionem vocabulorum*) si basa sulla percezione sonora. «Testamur proinde incipientes non minimum opus esse rationis discretionem vocabulorum habere, quoniam perplures eorum maneries inveniri posse videmus. Nam vocabulorum quedam puerilia, quedam muliebria, quedam virilia; et horum quedam silvestria, quedam urbana; et eorum que urbana vocamus, quedam pexa et lubrica, quedam yruta et reburra sentimus. Inter que quidem, pexa atque yruta sunt illa que vocamus grandiosa, lubrica vero et reburra vocamus illa que in superfluum sonant» (*De vulg. eloq.*, II, VII, 2). È inoltre presente, all'interno del trattato, l'idea della relazione tra armonia del numero e del suono nella scelta degli imparisillabi come metri privilegiati delle forme auliche (*De vulg. eloq.*, II, V, 7).

⁵ Sull'interpretazione dell'aggettivazione usata da Dante non c'è accordo tra i commenti. «Fioco» può essere interpretato in senso acustico o visivo; nel primo caso Virgilio apparirebbe a Dante come colui che non ha più voce dopo molti anni di silenzio, nel secondo come una figura pallida, sbiadita dal silenzio del sole o dalla lunga assenza. Il significato visivo è presente in *Vita Nuova* XXIII, *Donna pietosa*, 54. La figura retorica della sinestesia è valida, quindi, solo in base alla seconda interpretazione, quella visiva («fioco» come pallido).

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
 dinanzi a li occhi mi si fu offerto
 chi per lungo silenzio parea fioco.
 (Inf. I, 60-63)

Poco oltre, nel canto V, compare un'altra espressione basata su un'analogia strutturale di tipo acustico-visivo:

Or incomincian le dolenti note
 a farmisi sentire; or son venuto
 là dove molto pianto mi percuote.

Io venni in loco d'ogne luce muto,
 che muggia come fa mar per tempesta,
 se da contrari venti è combattuto.
 (Inf. V, 25-30)

La sinestesia, procedimento retorico basato sulla fusione, all'interno di un'unica immagine, di sostantivi o aggettivi appartenenti a sfere sensoriali diverse, sembra espletare una funzione incipitaria paradigmatica nella genesi narrativa della *Commedia*. Mediante l'uso di tale strumento descrittivo Dante riproduce visivamente, attraverso la rappresentazione di una estrinsecazione sonora e di una conseguente manifestazione acustica, l'assenza di luce propria del primo regno; un'oscurità ontologica forte a tal punto da costringere l'autore a ricorrere ad una costruzione sintagmatica che coinvolge oltre alla terminologia descrittiva legata alla sfera della vista anche quella relativa ad un altro organo sensoriale. Con la doppia espressione figurata viene consacrata una delle principali caratteristiche che riguardano l'ambientazione della cantica: un'inquietante mancanza di luminosità, tanto forte da potersi sentire, da diventare suono. Inoltre, viene indirettamente sancita l'altrettanto ontologica assenza dell'espressione musicale da questo luogo. Dove non c'è luce non c'è neanche la presenza del suono armonicamente strutturato in base alle leggi matematiche che regolano la produzione musicale.

In un importante contributo sui rapporti tra l'opera di Dante e la musica, pubblicato nell'89 nel volume collettivo *Studi americani su Dante*, Iannucci propone un'interessante interpretazione del fenomeno in questione: nell'*Inferno* il «sole tace» perché manca la presenza di un ordine, interno e non esterno ad esso, e l'assenza di un principio di misura determina l'impossibilità per l'elaborazione musicale (Iannucci 1989: 89). È la perenne oscurità a manifestare, fin dall'inizio, questa caratteristica strutturale dell'*Inferno* dal momento che l'assenza del sole e del cielo significano non solo il rovesciamento dei tempi della natura che regolano il mondo ordinato dall'intenzione divina ma, soprattutto, l'assenza di un principio numerico, di misura,

Va, comunque, sottolineato che tutti i commenti antichi si allineano nell'interpretazione dell'aggettivo in senso acustico, cioè di fioco come *raucus* e quindi l'ipotesi di una presenza della figura della sinestesia in questo verso va considerata come, almeno, dubbiosa. Francesco da Buti fornisce, inoltre, una spiegazione medica del fenomeno.

in grado di permettere lo sviluppo di una sequenza in base ad un ordine interno. Vi è assente il ritmo della vita dato dall'alternarsi luce-buio o giorno-notte ma il problema profondo sembra essere legato all'assenza del principio del tempo, inteso come succedersi di eventi, scandito da un ordine di ripetizioni interne e regolato in base a leggi numeriche e quantificabili. L'oscurità eterna comporta l'assenza di qualsiasi tipo di evoluzione dal regno di Lucifero che si riflette, nel microcosmo della condizione dei singoli dannati, nella totale mancanza di speranza o attesa di modificazioni nell'espletazione ultraterrena della pena⁶.

La mancanza del tempo produce, da un lato l'assenza delle trasformazioni legate allo sviluppo cronologico e dall'altro l'impossibilità di una variazione nella condizione esistenziale delle anime. Esso è programmaticamente escluso dal mondo infernale perché esclusi ne sono gli elementi che in natura producono sia il fenomeno dell'alternanza tra gli eventi sia quello della loro reiterabilità.

Il purgatorio esibisce una situazione perfettamente speculare rispetto a quella infernale: il concetto di tempo ha un valore fondante nella costruzione della trama narrativa e ideologica di una cantica in cui tutto è misurabile cronologicamente e tutto è sottoposto alle leggi temporali. Dagli anni in cui le anime devono soggiornare nelle singole cornici (e, nel caso di quelle negligenti, passando prima per la valletta antipurgatoriale in base ad uno scrupoloso computo temporale) alle date di inizio e fine del purgatorio stesso (che, nato con la caduta degli angeli ribelli, finirà con il giudizio universale) tutti gli eventi che caratterizzano l'esistenza e la struttura di questo luogo sono scanditi da precisi calcoli. Fin dall'inizio della cantica di mezzo si impone all'attenzione dei lettori la rappresentazione dell'elemento non più solo genericamente sonoro ma ora compiutamente musicale, connotato linguisticamente in maniera esplicita fin dall'inizio.

Il legame tra il concetto di musica e quello di tempo sembra, quindi, costituire un elemento tematico dell'opposizione strutturale e morale esibita dalle prime due cantiche, dimostrando fin dai primi episodi dell'*Inferno* (ripresi in senso rovesciato dai primi del *Purgatorio*) una funzione istituzionale nella tessitura compositiva del testo poetico⁷.

⁶ L'unica possibilità di leggera modificazione presente all'interno del sistema infernale delle pene è solo al negativo e riguarda l'intensificazione del dolore successivo al giudizio universale, quando le anime, una volta riacquistato il *mortal corpo*, sperimenteranno una maggiore sofferenza.

⁷ Anche il paradiso, come l'inferno, è eterno ed al suo interno non si registrano né lo scorrere del tempo né le alternanze che da esso derivano, come quelle tra luce e buio. Al regno dell'eterna oscurità si oppone quello della luminosità perenne. Nell'ultima cantica, però, la rappresentazione musicale è presente e ne costituisce un parametro descrittivo di non secondaria rilevanza. Si tratta della costruzione di un discorso musicale fortemente astratto ed intellettualizzato, fatto più di immagini retoriche che di percezioni reali che, quando si verificano, risultano normalmente inintelligibili al *viator*. Componente musicale, quindi, quella paradisiaca, affatto diversa alla sequenza di canti monodici del *Purgatorio*, cronologicamente storicizzabili all'interno del repertorio liturgico. Le strutture polifoniche

2. L'ENTRATA NELL'INFERNO: ANALISI MUSICOLOGICA

Con l'attraversamento della porta di ingresso alla *città dolente* si entra effettivamente nella narrazione infernale. Dopo i primi canti, che istituiscono le premesse del racconto configurando l'ambientazione geografica e giustificando le motivazioni profonde del viaggio oltremondano, finalmente il protagonista varca fisicamente la soglia del *cieco carcere*. Il canto si apre, infatti, con i versi relativi all'iscrizione posta in cima alla porta dell'inferno, «a somiglianza delle epigrafi metriche che si trovano sulle porte delle città medievali» (Alighieri 2001: 45). Dopo averla letta Dante-personaggio è ancora più confuso e disorientato di prima. Virgilio lo prende, allora, per mano per varcare insieme la soglia e introdurlo *dentro le segrete cose*⁸.

Appena oltrepassata l'entrata infernale il protagonista sperimenta la prima impressione percettiva del *tristo buco* come un'autentica invasione della propria sfera sensoriale uditiva. Essa viene articolata nel testo in due periodi sintattici di non uguale estensione ma retoricamente strutturati in modo speculare:

- la prima terzina stabilisce i parametri percettivi intorno ai quali si organizza la scena drammatica grazie al ricorso ad un *climax* acustico: un risuonare nell'oscurità infernale di suoni dolorosi a tal punto da indurre al pianto il già provato neo-viaggiatore infernale:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
(*Inf.* III, 22-24)

- la seconda inverte il procedimento retorico iniziato al v. 22 e in un anticlimax organizzato sui valori fonici incentrati sulla parola – degradati fino all'espressione del linguaggio corporale del *suon di man* – descrive un frastuono che *s'aggira* eternamente in un'aria *tinta*, buia, come un vortice in una tempesta di sabbia:

sono spesso presenti nelle immagini musicali della cantica, traducendo costantemente in discorso retorico l'inesplicabilità dei parametri percettivi e conoscitivi del regno dei beati.

⁸ Anche l'atteggiamento di titubanza, incertezza, disorientamento e, nell'*Inferno*, vera e propria paura, costituisce una caratteristica del parallelismo retorico e argomentativo degli esordi delle tre cantiche. Il ruolo delle guide del protagonista sarà, in questi casi, centrale per riprendere lo sviluppo dell'azione e della diegesi. Solo nel *Purgatorio* questo ruolo spetterà a Catone che col suo pronto rimprovero rivolto all'atarattica quiete che aveva rallentato non solo Dante ma anche il suo *duca*, rimette in moto il ritmo del racconto. È stato già notato, inoltre, come con quest'episodio purgatoriale comincia quel lento processo che porterà all'uscita di scena del deuteragonista, gradualmente privato delle capacità interpretative relative alla fenomenologia del nuovo luogo, di volta in volta affidate ad altri personaggi, primi fra tutti Stazio e poi Matelda (Russo 1969: 250).

Diverse *lingue*, orribili *favelle*,
parole di dolore, *accenti* d'ira,
voci alte e fioche, e *suon di man* con elle

facevano un tumulto, il qual s'aggira
 sempre in quell' **aura senza tempo** tinta,
 come la rena quando turbo spira.

(*Inf.* III, 25-30)

In un mondo caratterizzato da una fitta e ininterrotta oscurità, la prima impressione che sorprende e sconvolge il protagonista è di tipo acustico; il suono disegna la prima visione dell'inferno. In una notte scura e continua, caratterizzata da un'aria senza stelle, «tinta», appare naturale che il primo senso del protagonista ad essere colpito dalle violente sensazioni infernali sia quello uditivo.

Una terminologia di tipo acustico è ancora insistentemente presente nella sequenza rimica delle terzine immediatamente successive, formata dalla serie *odo*, *modo* (come i modi gregoriani), *coro*:

E io ch'avea d'error la testa cinta,
 dissi: «Maestro, che è quel ch'i'odo?
 e che gent' è che par nel duol si vinta?».

Ed elli a me: «Questo misero *modo*
 tignon l'anime triste di coloro
 che visser senza 'nfamia e senza lodo.

Mischiate sono a quel cattivo *coro*
 (*Inf.* III, 31-37)

La fitta oscurità della rappresentazione indica, quindi, un totale stravolgimento dei principi che ordinano la realtà in questo primo regno. Il cielo privo di stelle, oltre a significare un'evidente assenza di illuminazione, designa un capovolgimento geografico: la volta infernale, contrariamente a quella celeste, non è illuminata dalle stelle. Che l'aria sia *tinta* significa, in accordo con le altre due occorrenze della parola nella *Commedia*, che questa parte di mondo ha subito una radicale alterazione dei normali ritmi della natura per cui l'aria è metonimicamente sempre buia⁹. Tutto contribuisce a fornire l'idea di uno stravolgimento atmosferico, geografico e climatico, in cui è la perenne assenza di luce a determinare e segnalare il sovvertimento dell'ordine temporale della natura¹⁰. Il buio che caratterizza prima la selva e poi

⁹ «trovammo risonar quell'acqua tinta» (*Inf.* XVI, 104); «fatto di pietra e, impetrato, tinto» (*Purg.* XXIII, 74).

¹⁰ Di tale tecnica narrativa si è servita anche la letteratura fantascientifica o la produzione cinematografica. In *Blade Runner* lo stravolgimento delle condizioni climatiche viene rappresentato immediatamente dalla incessante presenza della pioggia – che bagna tutte le

l'entrata nell'inferno vero e proprio è rappresentato nel I canto dal *sole* che *tace* e nel II dall'assenza delle stelle, per risolversi, rafforzato, nell'uso dell'aggettivo *tinta* riferito all'aria nel v. 23 del III canto. L'oscurità incipitaria della selva ed il definitivo buio infernale costituiscono e strutturano, in quest'esordio, l'ambientazione spaziale e la premessa morale del viaggio.

Nel canto proemiale, all'interno della prima delle sinestesie sopra accennate, l'autore istituisce una corrispondenza tra la luce e la parola. La figura retorica, rovesciata, si traduce di conseguenza nella relazione tra il buio ed il silenzio.

E qual è quei che volontieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;

tal mi fece la bestia senza pace,
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace.

(*Inf.* I, 55-60)

Tale riferimento deriva direttamente dal *Convivio* in cui alla fine del primo trattato veniva annunciata la nuova interdipendenza stabilita dall'autore tra il volgare illustre, con relativa produzione letteraria, e la *luce nuova*¹¹.

La *selva oscura* è, di conseguenza, un luogo muto dal momento che non vi risplende il sole della parola, intesa come prodotto culturale e civile – il volgare: «luce nuova» – che Freccero (Freccero 1989: 30) interpreta come Verbo.

L'inferno è il luogo della distorsione, dell'alterazione radicale dei principi di civiltà, di convivenza, di relazione umana. È il luogo del disordine e della disorganizzazione paesaggistica in cui l'unico ordine, poetico o divino, è assolutamente trascendente, quindi esterno, rispetto alla sua esistenza. La *città di Dite*, soprattutto nella sua parte

azioni dei protagonisti dalla prima alla famosissima scena-monologo della morte dell'ultimo replicante, le cui lacrime scivolano nella pioggia. Tale presenza traduce la distruzione di un ordine di sviluppo naturale degli eventi dovuto a qualcosa di taciuto nel testo di Philippe K. Dick e nella sua resa filmica. Si è prodotto un evento, postulato nella narrazione, che ha alterato completamente le condizioni atmosferiche del pianeta e la spia più insistente e immediatamente identificabile di questo nuovo stato di cose è la presenza della pioggia. Vilella (2001: 61-62) ha messo in luce come anche in *Seven*, film dantesco per eccellenza, la pioggia cada insistentemente dalla prima all'ultima scena (come nel canto dei golosi, e alla gola fa, appunto, riferimento il primo omicidio di cui si occuperanno i poliziotti incaricati di risolvere il caso). La pioggia traduce una corrispondenza tra cromatismo emotivo e atmosfera asfissiante, oltre a significare lo stato di degenerazione umana raccontato dagli eventi.

¹¹ «quotesi vedere questo pane, col quale si deono mangiare le infrascritte canzoni, essere sufficientemente purgato da le macule, e da l'essere di biado; per che tempo è d'intendere a ministrare le vivande. 12. Questo sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soperchieranno le sporte piene. *Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate, per lo usato sole che a loro non luce*». (*Cv.* I, XII, 11).

bassa, è anche il luogo della distorsione delle forme dell'espressione umana, della confusione delle lingue e della loro decostruzione, in cui si registrano le difficoltà di una comunicazione fondata sull'uso di un linguaggio codificato. Il buio traduce visivamente – attraverso una figura retorica che lo descrive per mezzo di un riferimento sonoro – la mortificazione dell'elemento verbale come momento fondante della civiltà umana.

In questo contributo si suggerisce un'interpretazione leggermente diversa, rispetto a quella tradizionalmente proposta dalla critica, del v. 30, ed in particolare del nesso «*senza tempo*». Mediante una lettura nuova del sintagma e della sequenza di terzine che lo ospitano ci si propone:

1. di inserire il principio del tempo e quello della musica, che da esso discende, nella stessa sfera concettuale riguardante la rappresentazione della luce e la costruzione della poetica del testo, all'interno, cioè, di un sistema retorico ed espressivo che viene programmaticamente invertito nella prima cantica, proprio in quei canti proemiali che hanno sempre un valore istituzionale nella *Commedia* e ancor di più a inizio opera.
2. Di individuare due, finora, celate sinestesi interne alle terzine in questione: la prima, verbale, contenuta nell'espressione *aura senza tempo tinta*, e l'altra, figurata, rinvenibile all'interno della più ampia struttura sintattica dell'intero periodo. Il procedimento in questione acquisterebbe, in questa fase proemiale della cantica, una funzione retorica ed ideologica di tipo programmatico nell'impianto dell'opera, proponendo l'identificazione dell'assenza di luce con quella della musica e del tempo come caratteristiche sostanziali del primo regno.

I versi 22-30 vengono interpretati nei commenti antichi e in quelli moderni in modo simile: i sospiri, i pianti, i lamenti e tutto l'orribile e sgangherato impasto sonoro che assalta i sensi sconvolti del protagonista producono un *tumulto*, cioè un rumore, un frastuono, che risuona, *s'aggira*, sempre, nell'aria eternamente buia. *Senza tempo* viene, quindi, interpretato come eternamente, *s'aggira* come risuona, *tumulto* come rumore e le due specificazioni dell'*aura senza stelle* e *tinta* come la descrizione di un mondo senza luce.

L'interpretazione tradizionale dei versi in questione potrebbe essere leggermente modificata e arricchita di significato assegnando al nesso *senza tempo* un valore più preciso in senso tecnico-musicale. Se l'aria è *tinta*, cioè buia – la stessa aria che due terzine sopra era già stata descritta come *senza stelle* – significa che l'oscurità ne è una caratteristica sostanziale ed il rafforzativo “eternamente”, “sempre”, costituirebbe, forse, un inutile pleonasma considerando la presenza dell'avverbio di tempo all'inizio del verso: “il fracasso risuona sempre in un'aria sempre buia”. Se invece consideriamo il tempo come termine portatore di un significato più preciso allora la sua assenza può significare l'esclusione dall'*Inferno* di un principio numerico ordinante la realtà.

Un mondo non regolato da una disposizione razionale, intesa come succedersi di eventi scandito da un ordine di ripetizioni interne e regolato in base a leggi quantificabili, è un mondo in cui è necessariamente assente il concetto di musica, dal momento che essa, scienza e arte delle proporzioni e delle relazioni per eccellenza durante tutto il Medioevo, si fonda proprio su questo concetto. Proponiamo quindi di

assegnare al nesso *sanza tempo* non il significato generico di *eternaliter*, come spiega Benvenuto da Imola, ma quello letterale – “senza il tempo” – che indica un mondo in cui è assente il principio numerico da cui deriva l’ordine temporale¹². L’assenza di tempo non vuol dire, quindi, unicamente eternità ma può segnalare la mancanza di un principio cosmologico.

Prima di proseguire nell’analisi delle terzine in questione occorre specificare quale idea di tempo sia quella appartenente alla teoria musicale del Medioevo e a quale delle sue accezioni Dante potesse fare riferimento.

Il concetto di tempo, centrale nella teoria musicale classica, subisce una profonda trasformazione nell’evoluzione del linguaggio tecnico relativo a quest’arte costituita dal passaggio verso l’*Ars nova*¹³. Nella trattatistica medievale di matrice boeziana il tempo è considerato come principio pitagorico che regola le proporzioni armoniche alla base della produzione sonora. Nell’arte polifonica, invece, il tempo, oltre a conservare l’eredità concettuale di tipo classico, diventa un parametro tecnico-compositivo più specifico: esso riguarda il valore delle singole note ed è determinato dalla necessità che due o più linee melodiche cantino insieme, per cui è indispensabile che il valore dei neumi che costituiscono le distinte linee musicali sia calcolato con la massima precisione per evitare indesiderate dissonanze. La concezione classica, trasmessa dal *Quadrivium*, è quella che Dante utilizza nella costruzione dell’episodio e della cantica, pur dimostrando in altre occasioni di non ignorare l’altra; la musica viene considerata come scienza e filosofia, mentre la teoria arsnovistica tratta la disciplina come un sapere già specialistico dotato di un proprio linguaggio teorico (si tratta, sostanzialmente, della visione moderna della musica e della sua trattatistica)¹⁴.

¹² «*Facean un tumulto*, idest *rumorem multum et confusum*, *il qual s’aggira*, idest *glimeratue et volvitur in girum*, *sempre in quell’aura tinta*, idest *caliginosa et tenebrosa*, *senza tempo*, idest *eternaliter*». Benvenuto Da Imola (1380) *Inf.* III, 28-30.

¹³ La misurazione del tempo relativo delle note e l’assegnazione di una precisa unità di misura in base alla quale operare l’assegnazione delle singole proporzioni numeriche diventa priorità dei teorici dell’*Ars Nova*, tra i quali il più noto in ambiente letterario, per la sua amicizia con Petrarca, sarà Philippe De Vitry. La nuova maniera di misurare e suddividere le note di cui si compone una melodia darà vita, inoltre, a nuove forme e tecniche compositive, tra le quali il mottetto. Intorno all’interpretazione dei rapporti proporzionali tra le componenti di una sequenza melodica si articola, inoltre, una vera e propria *querelle* tra *veteres* e *moderni*, il cui riflesso è rintracciabile all’interno non solo della nuova trattatistica musicale trecentesca (Johannes De Muris, *Ars Novae Musicae* contrapposto all’*Ars mensurandi motetus* di Vitry) ma anche in alcuni testi letterari (come nel *Roman de Fauvel* o nel trattato di versificazione *Leys d’amor*) e nella bolla papale promulgata da Giovanni XXII, *Docta sanctorum patrum*, in cui si condannano tali evoluzioni del linguaggio musicale (Cappuccio 2008 e i.c.s.-c).

¹⁴ Sono celebri i riferimenti polifonici, espressi mediante il linguaggio tecnico appropriato, contenuti all’interno delle maestose immagini musicali della terza cantica (come in *Par.* VIII, 16-18; IX, 22-24; X, 139-148; XII, 23; XIV, 121-123; X, 1-6, ecc.). Per un’analisi della celebre similitudine musicale con cui si chiude il X canto del *Paradiso* è

A questo proposito è interessante l'analisi di tre luoghi del *Convivio* in cui compaiono idee, nei primi due, e lessico, nell'ultimo, degni di confronto con il trattamento linguistico e tematico che tali espressioni assumono nella *Commedia* :

Mossimi ancora per difendere lui da molti suoi accusatori, li quali dispregiano esso e commendano li altri, massimamente quello di lingua d'oco, dicendo che è più bello e migliore quello che questo; partendose in ciò da la veritate. 12. Ché per questo comento la gran bontade del volgare di sì [si vedrà]; però che si vedrà la sua virtù, si com'è per esso altissimi e novissimi concetti convenevolmente, sufficientemente e acconciamente, quasi come per esso latino, manifestare; [la quale non si potea bene manifestare] ne le cose rimate, per le accidentali adornezze che quivi sono connesse, cioè la rima e lo r[isti]mo e lo numero regolato: sì come non si può bene manifestare la bellezza d'una donna, quando li adornamenti de l'azzimare e de le vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima. (Cv. I, X)

E prometto di trattare di questa materia con rima aspr'e sottile. Per che sapere si conviene che 'rima' si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente: strett[amente] s'intende pur per quella concordanza che ne l'ultima e penultima sillaba far si suole; quando largamente s'intende, [s'intende] per tutto quel parlare che 'n numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade, e così qui in questo proemio prendere e intendere si vuole. (Cv. IV, II)

Di questa pupilla lo spirito visivo, che si continua da essa, a la parte del cerebro dinanzi – dov'è la sensibile virtute sì come in principio fontale – subitamente senza tempo la ripresenta, e così vedemo. (Cv. IX, 3)

imprescindibile il testo di Varela-Portas (2002), per una sua interpretazione musicologica vedasi anche Cappuccio (2009).

Anche nella seconda cantica l'autore ricorre a tale linguaggio in due occasioni precise: la prima, alla fine del IX canto, per descrivere gli effetti acustici delle percezioni sonore sperimentate dal protagonista al dischiudersi della porta di accesso al purgatorio vero e proprio e la seconda nel riferimento contenuto nella narrazione dell'entrata nel paradiso terrestre. Questo secondo episodio sarà discusso a continuazione mentre sul primo si può vedere il contributo della sottoscritta segnalato nei riferimenti bibliografici (Cappuccio 2008: 47-60). È interessante, a questo proposito, come entrambi i riferimenti polifonici siano contenuti all'interno di luoghi "inaugurali" della cantica: l'attraversamento della porta purgatoriale e l'entrata nella conoscenza edenica. Anche il *Paradiso* si aprirà con un riferimento chiaro al linguaggio polifonico contenuto nell'*incipit* della cantica (*Par.* I, 76-84), confermando il carattere intertestuale ed intradiegetico di tali riferimenti. In quest'ultimo caso però, in armonia con l'impostazione retorica classica e mitologica dei canti incipitari, il riferimento si fonde con una chiara allusione al concetto classico della musica delle sfere, la cui presenza all'interno del poema dantesco ha generato un'intenso dibattito (Bonaventura 1904: 193-203; Dronke 1965: 389-422 e 1990: 132; Monterosso 1966: 83-100; Nardi 1967: 73-80; Spitzer 1967: 9-25, 47-67, 120-127; Picchi 1967: 189-193; Pirrotta 1984: 32-34; Iannucci 1989: 179-183; Pazzaglia 1989: 23-31; Bacciagaluppi 2002: 288-292).

Nei primi due casi le espressioni con i termini *numero* e *tempo* riportano un'evidente connotazione ritmica. Nel terzo luogo del *Convivio* compare, invece, proprio il sintagma *sanza tempo* e riveste un significato alquanto diverso rispetto a quello tradizionalmente attribuitogli nell'*Inferno*, "subitamente", senza intervallo di tempo.

La stessa espressione, come già accennato, contenuta nel v. 30 (*Inf.* III), viene parafrasata sia dai commentatori antichi che da quelli moderni come un avverbio di tempo, "perennemente", riferito all'oscurità dell'*aura*. Il problema che deriva da questo tipo di interpretazione, e che permette una spiegazione lievemente differente del passo in analisi, riguarda la presenza del pleonasma scaturito dalla vicinanza delle due espressioni *sanza tempo* e *tinta* che, riferite all'*aura* infernale, insisterebbero entrambe sullo stesso concetto.

Diverso sarebbe invece il significato della terzina se all'espressione *sanza tempo* si potesse attribuire un significato più preciso in senso matematico-musicale.

Se, infatti, la generica assenza del tempo è già espressa dall'aggettivo *tinta* – dal momento che un'aria perennemente scura, priva di qualsiasi interruzione luminosa, denota già un mondo da cui è assente il normale sviluppo temporale – il nesso *sanza tempo* potrebbe apportare una diversa sfumatura di significato alla lettura del verso e della terzina. L'espressione indicherebbe l'assenza del tempo dalla prima cantica ma attribuirebbe ai versi in questione una possibile accezione tecnica – come ad indicare la mancanza insieme a quella di un tempo generico inteso anche di un tempo della musica – introducendo un motivo narrativo ed ideologico rilevante nell'organizzazione strutturale della *Commedia* e sancendo la definitiva e assoluta assenza di qualsiasi possibilità musicale dalla prima cantica. Nell'*Inferno* non compaiono né il tempo né la musica perché manca la presenza di un principio ordinante, numerico, di ascendenza matematico-pitagorica, a scandirne il ritmo sonoro. Si potrebbe, quindi, ipotizzare una volontaria e ricercata esigenza polisemica affidata dall'autore all'espressione in questione. Ciò spiegherebbe la forte discordanza dell'interpretazione presente nel commento di Giacomo della Lana, autore sensibile e attento alla presenza di idee e lessico relativi alla cultura musicale del suo tempo.

E questo dice elli perché ogni suono attemperato per ragion di musica rende all'udire alcun diletto, ch'è il tempo è in musica uno ordine, *il quale fa consonare le voci insieme con aria di dolcezza*. Or dunque se quel romore è senza tempo, seguesi che è senza ordine, e per consequens senza alcun diletto. E dà esemplo del detto suono e dice: Come la rena quando a turbo spira.....si esemplificando vuole dire Dante: sono suoni di grande spavento e paura.¹⁵

L'autore di uno dei primi lavori di esegesi sul testo dantesco fornisce una parafrasi decisamente discrepante rispetto alle altre letture, a lui contemporanee e successive, spingendosi verso una spiegazione di tipo musicale-polifonico e giustificando un

¹⁵ Il testo del commento di Giacomo della Lana è citato dall'edizione di Scarabelli (1866-67: 129).

iperbato sintattico pur di attribuire l'espressione *sanza tempo* non più all'*aura* ma al *tumulto*. Si tratta di un'interpretazione modernamente polifonica: monodia = ritmo libero/polifonia = musica *mensurabilis*; «fa consonare le voci insieme con aria di dolcezza». L'assordante frastuono derivato dal risuonare di pianti, grida, strepiti e percosse crea un «tumulto», un infernale fracasso senza principio né fine, che non potrà mai trasformarsi in sonorità armonicamente costruita in base al principio della distinzione e scansione temporale.

Senza tempo, non vi è musica perché la distanza proporzionata tra le note è governata dai numeri ed essa, nella *musica instrumentalis*, si esprime all'interno del tempo. Inoltre, sottolinea Iannucci chiosando a sua volta il commento laneo, l'assenza di dolcezza del suono infernale è da collegarsi alla mancanza di ordine nella struttura macrocosmica del primo regno, per cui il disordine infernale si riflette nella manifestazione dello squilibrio del microcosmo, incarnato «dalle anime devastate dei dannati, che sono scordate e lo resteranno eternamente in quel regno *sanza tempo*» (Iannucci 1989: 94). L'alterazione dei principi sonori rappresenta il riflesso, all'interno della *musica instrumentalis*, di una più generale deformazione umana (*musica humana*); indicazione esteriore del fatto che le proporzioni numeriche e musicali interne che governano l'anima sono state irrimediabilmente distorte¹⁶. Anche questo concetto, del resto, era già stato espresso nel *Convivio* in cui, nel I libro, Dante stabilisce una relazione diretta tra l'interno, l'anima, e l'esterno, il corpo¹⁷.

Tornando al commento di Giacomo della Lana, va, inoltre, sottolineato come l'autore dimostri una spiccata attenzione al fatto musicale, elemento probabilmente presente nella formazione culturale di un'intellettuale che scrive in anni ed in luoghi connessi alle innovazioni tecnico-musicali dell'epoca.

La rivoluzione polifonica passa in quel periodo attraverso i centri universitari padovani e veneti – caratterizzati in particolar modo dalla fondamentale opera di siste-

¹⁶ Secondo la classificazione di Boezio, in auge in tutta la teoria medievale fino agli esordi di quella polifonico-umanistica, la produzione musicale è classificabile in tre tipi gerarchicamente organizzati e distinti di musica: *instrumentalis*, *humana* e *mundana*. La prima è la musica concretamente realizzata dagli strumenti, la seconda è il prodotto dell'equilibrio interno al corpo umano ed la terza corrisponde alla struttura armonica dell'universo e darà vita alla teoria relativa all'esistenza di un suono prodotto dallo sfregamento delle sfere celesti, esempio massimo di armonia tra le proporzioni sonore. I tre livelli si fondano su principi di proporzioni matematiche per cui la musica è regolata da un principio numerico. Le proporzioni matematiche della musica *instrumentalis*, l'unica percepibile dalle orecchie umane, producono degli accostamenti sonori che possono avere diversi effetti in base alla qualità ed alla natura delle proporzioni su cui si fondano ed incidere così in modo diverso sull'equilibrio psicofisico dell'uomo. Sull'argomento cf. Pirrotta (1984: 9-20), Pazzaglia (1989: 4-7), Cappuccio (2006: 45-72).

¹⁷ «Dentro da l'uomo possono essere due difetti e impedi[men]ti: l'uno da la parte del corpo, l'altro da la parte de l'anima. 3. Da la parte del corpo è quando le parti sono indebitamente disposte, sì che nulla ricevere può, sì come sono sordi e muti e loro simili. Da la parte de l'anima è quando la malizia vince in essa, sì che si fa seguitatrice di viziose delectazioni, ne le quali riceve tanto inganno che per quelle ogni cosa tiene a vile» (Cv. I, I, 2-3).

mazione teorica di Marchetto da Padova – la cui influenza giunse sicuramente fino ai centri universitari bolognesi (Picchi 1967: 155). La zona nord-orientale, all'avanguardia nell'assimilazione e nella trasmissione della moderna teoria musicale, diventa un importante centro di diffusione *teorica* della nuova cultura musicale che arriva dalla Francia¹⁸.

Jacomo sembra partecipare del nuovo clima culturale, dal momento che esibisce un vocabolario legato a un sapere nuovo dominato linguisticamente ancora da pochi. Proprio negli anni in questione la teoria musicale subisce una profonda trasformazione che la porterà ad abbandonare i caratteri di astratta dissertazione filosofico-matematica per avvicinarsi al tipo moderno di trattatistica musicale volta, in primo luogo, alla pragmaticità dell'insegnamento compositivo ed esecutivo e non più alla dissertazione filosofica di ascendenza classico-boeziana.

Nel commento l'autore si riferisce esplicitamente al nuovo linguaggio tecnico-polifonico e per giustificare la sua interpretazione è costretto a forzare lo sviluppo sintattico del testo poetico fino al limite dell'iperbato. Per chiosare l'espressione *sanza tempo* viene invocato il principio di un tempo polifonico, precisa ed indispensabile unità di misura affinché le diverse voci possano cantare insieme senza stonare, *con aria di dolcezza*. Egli avrebbe potuto far capire ai lettori che l'espressione in questione era da riferirsi al mondo delle armonie sonore senza il ricorso alla colta specificazione *arsnovistica*. Il tempo della musica polifonica, che corrisponde poi al moderno concetto di tempo musicale, è infatti acquisizione recente e di non univoca accettazione se rapportato al più esteso concetto medievale di derivazione classica e declinazione monodica.

Portando al limite massimo di resistenza esegetica sia la sintassi del verso che il significato specifico del termine qui oggetto di analisi, il testo presenta una lettura tecnica basata su una prospettiva analitica nuova della prima presentazione sonora della *città roggia*, la prima descrizione vera e propria delle sensazioni sperimentate dal protagonista al varcare l'ingresso nel mondo della perversione dei sensi e della ragione.

Il tempo, di cui è privo l'inferno, può essere inteso come principio numerico ordinante le proporzioni musicali piuttosto che come moderna unità fissa e inequivocabile di misurazione musicale, di cui, come già specificato, l'arte del *quadrivium* sentirà la necessità solo quando due linee melodiche sovrapposte dovranno cantare insieme (*discantus*) assicurando quel principio di eufonia melodica illustrato da Jacomo della Lana mediante l'uso di un'espressione relativa alla dolcezza che distingue l'effetto percettivo dell'esecuzione¹⁹. Quest'esigenza non ha, però, ragion d'essere nella mu-

¹⁸ Le ricerche sui rapporti tra la poesia italiana medievale di matrice stilnovista, e principalmente quella dantesca, e la musica hanno tradizionalmente dato vita a numerose comparazioni tra *Ars Nova* e *Stilnovo* (Pirrotta 1984: 37). Uno dei primi studiosi italiani a portare al centro della discussione scientifica la zona nordorientale, in particolare veneta e padovana, è stato Arnaldo Picchi.

¹⁹ L'aggettivazione relativa alla sfera semantica della dolcezza collegata all'ambito concettuale della musicalità (topica in Dante e anche nella trattatistica musicale coeva e

sica monodica che costituisce la gran parte del repertorio liturgico, paraliturgico e profano del Medioevo.

Nella musica monodica, presente negli svariati *exempla* purgatoriali, è assente dalla scrittura il concetto di tempo modernamente inteso: le note, contrariamente a quanto accade oggi, non posseggono l'idea di unità di misura e stanno ad indicare solo l'altezza dei suoni.

3. ANALISI RETORICA

Considerando l'uso incipitario della figura retorica acustico-visiva e assegnando al termine *tempo* il significato di "intervallo di tempo" inteso come unità di misura che ritma lo sviluppo diacronico degli eventi, anche melodici, è possibile individuare la presenza sintatticamente implicita di una sinestesia nell'espressione *sanza tempo tinta* riferita al termine *aura* che arricchisce l'espressione in questione di una nuova sfumatura musicale.

L'aria è talmente buia da eliminare la possibilità di esistenza al suo interno di qualsiasi elemento verbale dal momento che nell'ambiente infernale manca il principio del tempo, inteso come ritmo della parola e segno della presenza musicale. L'inferno è *muto* non solo *di ogni luce* ma anche di ogni musica; nonostante il primato percettivo del primo dei regni dell'adilà spetti al senso dell'udito, l'espressione musicale ne è ontologicamente esclusa.

In un canto reso famosissimo dalla presenza di alcuni tra i versi più studiati e ricordati da secoli di letture dantesche e che dà inizio alla conoscenza diretta del regno della dannazione, si realizza la definitiva uscita di scena della musica dal dominio infernale, proprio mediante una descrizione incentrata sulle qualità acustiche degli eventi rappresentati. La presenza di sonorità altre rispetto a quelle organizzate in base ai principi quadripartiti o polifonici manifesta il distacco della musica dalla prima cantica e rappresenta l'unica possibilità di espressione acustica di questo luogo.

Nel regno dell'amusicalità, della sonorità negativa, la possibilità musicale è negata dalla sostanziale assenza di un principio di organizzazione dei suoni, costretti all'interno di un livello comunicativo limitato all'espressione della deformità fisica e morale. La negazione della musica è legata all'impossibilità di una pianificazione ritmico-melodica delle risonanze confuse e distorte di cui Dante si serve per descrivere le forti impressioni che riceve nella discesa infernale.

La musica infernale è una non-musica, un evento solo in potenza che non può mai diventare presenza reale in quanto mancano in questo regno le premesse che ne permettono la conversione. Risulta obbligata, a questo proposito, la citazione di Sanguineti che definiva le presenze sonore infernali come elementi descrittivi «anti-musicali, extra-musicali, infra-musicali» (Sanguineti 1986: 207). La musica, agosti-

precedente) crediamo non indichi un fattore tecnico ma etico. Che l'espressione legata alla dolcezza del suono sia da collegare con la tecnica polifonica è ipotesi sostenuta, invece, in Alighieri (2001: 525).

nianamente considerata per tutto il Medioevo come numero e forma – o meglio, la forma con cui i numeri operano sul tempo – rappresenta una delle declinazioni possibili, matematicamente ordinata, di organizzazione del tempo (Agostino 1969: 15)²⁰. L'assenza del tempo, e non solo di quello polifonicamente inteso, interdice la possibilità di qualsiasi presenza legata a una struttura melodica o semplicemente ad una manifestazione eufonica.

Del resto, che Dante consideri la musica come la scienza della proporzione per eccellenza, legata alla matematica in quanto basata sulla relazione numerica, risulta evidente nel celebre passo del II libro del *Convivio* in cui l'autore, allestendo una comparazione tra i pianeti e le distinte discipline scientifiche, propone la seguente definizione:

E queste due proprietadi sono ne la Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede ne le parole armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa s'intende (*Cv.* II, XIII, 23).

Le anime dei dannati, in maniera rovesciata rispetto a quanto accade nelle canti- che successive, producono in modo caotico e scordinato una grande varietà sonora, timbrica e, in alcuni casi, ritmica, che non arriva mai, però, ad acquisire uno statuto musicale.

L'intero percorso infernale è marcato da continui riferimenti sonori, segnato da violente e ricorrenti ondate di rumori che sorprendono, assalgono, scuotono la sensibilità del protagonista.

L'aria è, quindi, buia perché priva di tempo ed il rumore si trasforma in un *tumulto* che, visualizzato in un vortice fonico, si aggira nell'inferno come una tempesta di sabbia. La prima sinestesia consiste nell'associazione tra la percezione visiva, l'aria metonimicamente oscura, e quella sensoriale-uditiva legata agli effetti della mancanza di un ordine temporale. La seconda consiste nella trasformazione di un evento acustico, il rumore, in uno visivo, un tumulto che *si aggira*, invece di risuonare, un'aria buia, producendo gli effetti di una tempesta di sabbia, di una tromba d'aria che si scatena su una distesa d'arena. Il suono si rende visibile perché si è trasformato, mediante la seconda sinestesia in materia, nella sabbia di una tempesta.

²⁰ La musica era considerata, all'interno delle arti quadriviali, come la scienza di tutte le relazioni proporzionali, «qualcosa che vivifica il numero, in un universo che rivela l'ordine armonico di un *Creator*» (Picchi 1967: 164), definito da Boezio nel *De Consolatione Philosophiae* come *numerus numerans, qui numero universum ligat* (III, 9). È utile ricordare, a questo proposito, una brillante definizione di Iannucci, rispetto al concetto medievale di musica, da lui modernamente definito di portata interdisciplinare, coinvolgente la matematica, l'astronomia, la filosofia, la teologia. Ciò, continua l'autore, spiega bene perché le idee di Boezio (Boezio, 1966) vennero principalmente trasmesse da filosofi e non da teorici della musica che invece, come Guido d'Arezzo, lamentavano che il trattato boeziano fosse utile ai filosofi e non ai cantori (Iannucci 1989: 92).

L'assenza di un principio numerico ordinante la realtà comporta la sostanziale estraneità del fatto musicale dalla prima cantica. La situazione si rovescia completamente nel *Purgatorio*, regno del canto come l'*Inferno* lo è degli strazianti lamenti, in cui le uniche allusioni esplicite al linguaggio musicale si riducono, dato il contesto di riferimento, alla escatologica *trombetta* di Barbariccia (*Inf.* XXI, 139), al corno di Nembrot, unico strumento effettivamente sonante di tutto il primo regno (*Inf.* XXXI, 10-15) ed infine, ad apertura dell'ultimo canto, alla citazione-parodia di un inno liturgico, *Vexilla regis prodeunt* (cui viene aggiunto, appunto in chiave comica, il genitivo *inferni*)²¹. Nell'*explicit* infernale trova quindi posto, anche se in funzione urlasca, un accenno intertestuale, *capcaudado*, a quello che sarà uno degli eventi più significativi della seconda cantica: l'esplosione del canto liturgico intonato dalle anime penitenti. L'articolata descrizione dell'alba che apre il II canto del *Purgatorio* reintroduce l'ordine temporale bandito dalle leggi infernali, assente da un mondo in cui l'*aura* è sempre *tinta*:

Già era 'l sole a l'orizzonte giunto
lo cui meridiàn cerchio coverchia
Ierusalèm col suo più alto punto;

e la notte, che opposita a lui cerchia,
uscita di Gange fuor con le Balance,
che le caggion di man quando soverchia;

si che le bianche e le vermiglie guance,
là dov' i' era, de la bella Aurora
per troppa etate divenivan rance.

(*Purg.* II, 1-9)

L'estesa e complessa perifrasi astronomica, con relativa coda mitologica, riporta sulla scena narrativa lo smarrito senso della luminosità derivante dell'alternanza tra le varie fasi del giorno, fenomeno assente nell'*Inferno*, proprio dal v. 30 del suo III canto. Con la reintroduzione del concetto, e della rappresentazione, della misurazione temporale, intesa come ritmo della natura e principio cosmologico, ritorna anche la presenza ora compiutamente musicale del mondo sonoro.

Musica, tempo e luce compaiono a caratterizzare la nuova situazione geografica e morale che il protagonista si accinge a conoscere. Introdotta dall'invocazione proemiale a Calliope, la rappresentazione musicale si trasforma rapidamente da motivo secondario a tema centrale della narrazione del II canto. Qui il ritorno dell'ordine del tempo viene rappresentato dalla perifrasi astronomica iniziale e la luce, collegata alla

²¹ Bacciagaluppi nota come la rappresentazione dantesca farebbe riferimento al corno naturale, a nota unica e quindi incapace di produrre una sequenza melodica, per cui l'inabilità linguistica del gigante Nembrot si tradurrebbe, anche musicalmente, in inadeguatezza melodica; la prestazione musicale del mostro si ridurrebbe all'ottusa ripetizione di un unico suono (Bacciagaluppi 2002: 298).

nuova dimensione cronologica, è portata sulla scena dalla prima descrizione astronomica del canto iniziale (*Purg.* I, 13-27) e ripresa dalla rappresentazione, quasi cinematografica, della navicella che il poeta avvista all'inizio del canto successivo e che al principio si manifesta unicamente come punto di luce. Il ritorno del *dolce color d'oriental zaffiro*, avviene, dunque, in opposizione all'*aura morta* del v. 17, quasi a suggellare, con questa citazione dalle forti connotazioni di collegamento intradiegetico, l'uscita da un *Inferno* identificato come il luogo caratterizzato dall'opprimente presenza di un'aura *tinta, morta*:

Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro,

a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta
che m'avea contristati li occhi e 'l petto.

(*Purg.* I, 13-18)

All'*aura morta* corrisponde, nel I canto, la *morta poesì* dell'invocazione, ora chiamata in un nuovo proemio a risorgere sotto il ritrovato segno della musica:

Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calìopè alquanto surga,

seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.

(*Purg.* I, 7-12)

Dante sembra invocare la presenza di un nuovo mondo poetico, in cui il tempo e la musica sono chiamati a rappresentare un ordine proporzionale, dove il concetto di morte si possa convertire nel ritrovato senso di un principio ordinante la realtà. Nella resurrezione musicale della "morta poesia" infernale e nel rovesciamento sensoriale assicurato dalla presenza della luce e del tempo si attua il ribaltamento poetico rispetto ad un mondo dominato da un'*aura senza tempo tinta*, perennemente escluso dal ritmo delle alternanze naturali, pur trovandosi nelle viscere della terra e nutrendosi della sua materia. L'*aura tinta* è, quindi, intertestualmente presente, anche se per contrasto ed in forma allusiva, proprio all'inizio del *Purgatorio*; con la fine della sua incombente e minacciosa presenza è finito l'*Inferno* ed ora il protagonista potrà cominciare il suo viaggio musicale tra le salmodie e le innodie liturgiche che risuonano nella seconda cantica. Il termine in questione, accompagnato da distinte caratterizzazioni qualificative, marca, agli esordi della narrazione, la differenza tra i due regni.

Nell'equilibrata ripartizione del materiale narrativo che sostanzia il progetto compositivo dantesco sia la musica che il concetto di ordine temporale acquistano una funzione narrativa ed uno spazio tematico preciso che ritma lo sviluppo delle espe-

rienze del protagonista e del lettore dell'opera. Nel III canto entrambi i concetti sperimentano una profonda alterazione che approda rapidamente alla negazione delle loro possibilità di esistenza, partecipando a quel generale processo di perversione dei principi generali che ordinano la realtà in un mondo in cui è intrinsecamente assente l'intenzione divina.

Il canto in questione crea un'antitesi concettuale all'interno di un arco narrativo di riferimento che si risolverà solo nell'*exordium* purgatoriale con il ritorno dei concetti di musica e tempo. I termini della tensione dialettica possono essere, dunque, così individuati:

- rumore: distorsione del principio della musica
- «aura tinta»: distorsione del principio del tempo

L'alterazione di questi due concetti viene esplicitata dalle terzine appena analizzate, all'interno delle quali viene annunciata l'assenza narrativa ed ideologica dei due parametri in questione mediante l'uso retorico del linguaggio sinestetico caratteristico delle zone proemiali del poema.

4. INTERTESTUALITÀ E LESSICO MUSICALE

L'*Inferno* – contrariamente alle cantiche successive, che rappresentano luoghi dell'armonia, della collettività, dell'equilibrio – si presenta come il regno disarmonico per eccellenza, come il territorio del disordine, del caos, dell'inatteso, della confusione delle lingue, dei casi eccezionali, dei personaggi unici, della singolarità eroica e tragica all'interno di un paesaggio che si configura come disorganizzato e confuso, in cui i principi ordinanti risultano esterni e trascendenti ad esso. Esso si configura più volte come l'impero dell'equivoco, dell'incomprensibilità della parola e della distorsione delle forme di espressione umana, icasticamente immortalate nella figura del gigante Nembrot.

La nuova interpretazione proposta delle terzine analizzate conferma l'idea di una funzione strutturale del motivo narrativo di tipo musicale all'interno della costruzione del poema, individuata nella specularità oppositiva in cui si articola la relazione tra *Inferno* e *Purgatorio*.

Il termine *aura*, qui analizzato in rapporto alla sfera semantica di tipo qualificativo e alla struttura retorico-sintattica che lo accompagna, viene usato nel III dell'*Inferno* per sancire la negazione della rappresentazione musicale, intesa in senso compiuto e formalizzato, dalla prima cantica. A rimuoverne la presenza dalla narrazione sarà la vasta e articolata serie di grida, rumori e frastuoni di ogni genere cui Dante affida la costruzione dei paesaggi sonori che contraddistinguono le tappe del viaggio del protagonista attraverso il primo regno.

Il trionfo della dissonanza sigilla l'entrata del *viator* nella *città dolente* e procederà di pari passo con la narrazione degli eventi rispecchiando le caratteristiche morali e le istanze ideologiche della diegesi.

La costruzione del motivo musicale della *Commedia* non esclude, però, la prima cantica dal suo percorso narrativo ma le affida un ruolo organicamente rovesciato

rispetto alle successive. Un'inversione programmatica, dunque, non l'esclusione definitiva o l'eliminazione da un progetto compositivo. Assistiamo alla creazione di un universo calibratamente anti-musicale in ogni sua parte inserito, però, in una pianificazione generale dell'opera che ne prevede un suo ribaltamento durante lo sviluppo narrativo.

All'interno di un altro momento di passaggio tra luoghi diversi del mondo ultraterreno ritroviamo una significativa presenza intertestuale relativa al lessico, alle strutture retoriche ed alle polarità tematiche qui oggetto di analisi. Si tratta del canto XXVIII del *Purgatorio*, in cui si descrive l'entrata del protagonista nel paradiso terrestre. In questa descrizione il primato percettivo spetta all'udito ma, come in tutta la seconda cantica, le immagini rappresentate e la terminologia di riferimento appartengono ad un registro descrittivo non più genericamente sonoro ma ora compiutamente musicale. La seconda è, infatti, la cantica della monodia liturgica per eccellenza. Essa si apre e chiude nel segno della salmodia gregoriana. Non solo al suo interno tutte le anime che Dante-personaggio incontra si trovano sempre nell'atto di intonare collettivamente materiale melodico legato alla Liturgia delle ore o della messa ma anche le beatitudini evangeliche eseguite dagli angeli per segnare il confine tra le sette cornici contribuiscono a creare l'idea di un *Purgatorio* distinto in paesaggi monodici diversi e organicamente organizzati tra loro in base all'elaborazione di idee musicali legate alla cultura medievale.

La rappresentazione musicale fa il suo definitivo ingresso nella narrazione nel II canto (già annunciata dal riferimento mitologico di matrice ovidiana interno all'invocazione del I canto) in cui compare la potente ed austera intonazione del salmo dell'esodo 113: *In exitu Israel de Aegypto* (*Purg.* II, 46). L'*explicit* musicale dell'intera struttura salmodica purgatoriale è, invece, rappresentato dal triste commento melodico dell'esecuzione del salmo 78, *Deus venerunt gentes*, altro testo ispirato alla storia di Israele, cantato dalle virtù teologali in seguito alla mesta conclusione dell'episodio costituito dalla processione allegorica del paradiso terrestre.

Il salmo 113 rivestiva una funzione liturgica legata al trasporto della salma al luogo della sepoltura e, nel *Purgatorio*, viene cantato dalle anime appena spogliatesi dal *mortal corpo* che giungono alle rive purgatoriali. Il salmo 78, relativo ai fatti della distruzione del tempio di Gerusalemme, viene intonato dalle virtù teologali conservando nel testo il tono di doloroso lamento per la profanazione riferito, nel luogo dantesco, all'infelice conclusione dell'episodio allegorico della processione. Nel *Paradiso*, invece, all'ortodossia gregoriana della monodia liturgica Dante affiancherà, ed in molti casi sostituirà, l'idea di una rappresentazione musicale astratta e fortemente intellettualizzata risolta all'interno delle complicate immagini che illustrano il regno dei beati.

Per rendere la nuova funzione musicale che la rappresentazione sonora incarna nell'ultima cantica Dante si serve di concetti e linguaggio derivanti dalle nuove sperimentazioni polifoniche basate sul principio della *musica mensurabilis*. Questo passaggio, nella rappresentazione musicale delle due ultime cantiche, tra l'uso di un linguaggio descrittivo legato alla monodia e l'altro relativo alla polifonia, viene an-

nunciato proprio all'entrata nel paradiso terrestre, *prefatio* all'ingresso nel paradiso vero e proprio.

Un'aura dolce, senza mutamento
avere in sé, mi feria per la fronte
non di più colpo che soave vento

per cui le fronde, tremolando, pronte
tutte quante piegavano a la parte
u'la prim'ombra gitta il santo monte

non però dal loro esser dritto sparte
tanto, che li augelletti per le cime
lasciasser d'operare ogne lor arte

ma con piena letizia l'ore prime
cantando ricevieno intra le foglie,
che tenevan bordone a le sue rime

tal qual di ramo in ramo si raccoglie
per la pineta in su'l lito di Chiassi,
quand'Eolo scilocco fuor discioglie
(*Purg.* XXVIII, 7-21)

Nella descrizione dell'entrata in una zona del mondo ultraterreno nuova ed ancora sconosciuta al protagonista, l'autore usa lo stesso termine col quale aveva illustrato le prime impressioni percettive dell'inferno. La corrispondenza fra il v. 27 del XXVIII del *Purgatorio*, *un'aura dolce senza mutamento*, e il v. 30 del III dell'*Inferno*, *quell'aura senza tempo tinta*, istituisce, infatti, una rete di simmetrie nella costruzione lessicale e retorica fra l'ingresso nell'inferno e quello nell'Eden. Entrambi i versi sono formati dagli stessi elementi grammaticali e dagli stessi sintagmi attributivi. L'*aura* da *tinta* si trasforma in *dolce*, al *senza tempo* si sostituisce il *senza mutamento*. Al soggetto della frase si accompagna, quindi, un aggettivo (*tinta* nel primo caso e *dolce* nel secondo) e un sintagma in funzione di negazione, che dichiara la mancanza di un parametro identificativo del luogo, nel caso infernale del principio del tempo e nel secondo di quello del mutamento.

La componente negativa, di privazione, riguarda elementi simili e relazionati fra loro: il concetto di mutamento è, infatti, legato a quello del tempo in quanto è solo al suo interno che si può produrre e determinare. Dopo aver attraversato il regno del tempo, il *Purgatorio*, in cui tutto è misurabile e cronologicamente calcolabile in modo terreno, Dante sta per entrare di nuovo nelle profondità percettive e descrittive dell'eternità. Questa volta è la traduzione poetica di un perenne stato di beatitudine, di felicità, di appagamento sensoriale a costituire la nuova sfida compositiva che il progetto della *Commedia* pone all'autore.

Il primo elemento a essere collocato in una posizione privilegiata del testo riguarda proprio, di nuovo, il concetto del tempo: dall'eternità negativa dell'inferno a

quella positiva del paradiso, con al centro il luogo più fortemente sperimentale nell'invenzione dantesca dal punto di vista della concezione ideologica e dell'ubicazione geografica, il purgatorio. Questo ritorno all'eternità viene sottolineato dalla costruzione sintattica e retorica dei versi in questione.

Al centro si pone la presenza del termine *aura*, che in entrambi i casi definisce la prima qualità del luogo, o meglio, il luogo stesso: caratterizzato dalla dolcezza, nel verso edenico e dall'oscurità, in quello infernale. La sfera attributiva legata alla dolcezza, inoltre, traduce già, come ricordato sopra, il discorso in termini musicali, trattandosi di una specificazione aggettivale spesso riferita nel poema a contenuti musicali. Al *sanza tempo*, che indica l'eternità del luogo ma anche la mancanza del principio del tempo e della sua misurazione, si affianca l'assenza di *mutamento*, che indica la ritrovata eternità paradisiaca che sta per dischiudersi al protagonista in tutta la sua profondità ma anche la natura meteorologica della *divina foresta* e, più in generale, le condizioni scientifiche di esistenza del purgatorio.

Entrambi i sintagmi negativi si riferiscono, al tempo stesso, ad un'idea di eternità dell'inferno e del paradiso ma contengono anche altre informazioni circa la natura dei luoghi. Nel caso infernale il verso si riferisce all'assenza del tempo inteso come principio ordinante – ma è anche indicativo della sua collocazione geografica rovesciata rispetto alla volta celeste – così come nel paradiso terrestre il sintagma indica le particolari condizioni topografiche del luogo, che saranno esplicitate dal personaggio di Matelda:

«L'acqua», diss' io, «e 'l suon de la foresta
impugnan dentro a me novella fede
di cosa ch'io udi' contraria a questa».

Ond' ella: «Io dicerò come procede
per sua cagion ciò ch'ammirar ti face,
e purgherò la nebbia che ti fiede.

Lo sommo Ben, che solo esso a sé piace,
fè l'uom buono e a bene, e questo loco
diede per arr' a lui d'eterna pace.

Per sua difalta qui dimorò poco;
per sua difalta in pianto e in affanno
cambiò onesto riso e dolce gioco.

Perché 'l turbar che sotto da sé fanno
l'essalazion de l'acqua e de la terra,
che quanto posson dietro al calor vanno,

a l'uomo non facesse alcuna guerra,
questo monte salio verso 'l ciel tanto,
e libero n'è d'indi ove si serra.

Or perché in circuito tutto quanto
l'aere si volge con la prima volta,
se non li è rotto il cerchio d'alcun canto,

in questa altezza ch'è tutta disciolta
ne l'aere vivo, tal moto percuote,
e fa sonar la selva perch' è folta;

e la percossa pianta tanto puote,
che de la sua virtute l'aura impregna
e quella poi, girando, intorno scuote

(*Purg.* XXVIII, 85-111)

L'uniformità del vento, *aura dolce*, deriva dal fatto che tutta l'aria che circonda la terra si volge in giro con quella del primo mobile e tale moto rotatorio urta con la cima della montagna purgatoriale, incontrando la selva e facendola risuonare. Dante-personaggio, infatti, pone la sua domanda a Matelda in seguito a ciò che gli aveva spiegato Stazio (*Purg.* XXI, 40-57) circa l'assenza di alterazioni meteorologiche del purgatorio. Il poeta classico aveva, infatti, spiegato che le perturbazioni terrestri arrivano fino alla porta del purgatorio su cui siede l'angelo. La presenza appena registrata dal protagonista del *soave vento* lo spinge a porre la nuova *quaestio* e la sua neoguida edenica gli risponderà fornendogli la spiegazione scientifica appena riportata. Il fatto che la qualità e l'intensità del fenomeno atmosferico sperimentato non subiscano nessun mutamento specifica la caratteristica naturale del luogo, così come l'assenza del concetto di tempo dall'inferno aveva significato la sua peculiarità distintiva. Inoltre, l'istituzione di una serie articolata di simmetrie fra l'ingresso nell'inferno e quello nell'Eden riguarda anche la costruzione del discorso musicale nel poema.

L'assenza dell'ordine temporale esclude la possibilità di un principio eufonico e di un equilibrio melodico dall'inferno mentre le qualità dell'*aura dolce* edenica producono, nella loro assenza di cambiamento, un nuovo fenomeno musicale che Dante esplicita alla fine della lunga descrizione dell'entrata nel paradiso terrestre su riportata (vv. 17-18: *cantando, ricevieno intra le foglie/che tenevan bordone a le sue rime*). I versi in questione spiegano, infatti, un nuovo evento sonoro che fa per la prima volta la sua entrata nel poema: gli uccelli, con il loro cinguettio, costituiscono una struttura musicale polifonica costruita sul bordone, *tenor* delicato e uniforme prodotto dal fruscio delle foglie mosse dal vento²².

Il preambolo narrativo all'entrata nel paradiso vero e proprio ne anticipa anche le novità acustiche che il protagonista si accinge a sperimentare e che, come anticipato,

²² L'unico altro riferimento polifonico della cantica si trova al v. 144 del IX canto, in cui, però, non viene descritta un'esecuzione polifonica ma viene istituito un paragone tra il tipo di percezione intermittente che Dante-personaggio riceve del suono purgatoriale, al dischiudersi della porta d'accesso, con quello prodotto da un'intonazione in cui il sovrapporsi di più linee vocali genera lo stesso effetto percettivo (Cappuccio 2008).

nell'ultima cantica riguardano la polifonia di cui l'autore fornisce il primo accenno "naturalistico" all'entrata nel paradiso terrestre. Se la terzina dell'*Inferno* (III, 28-30) sanciva la definitiva assenza di musica dalla prima cantica, quella del canto XXVIII del *Purgatorio* ha invece la funzione di annunciare la novità di un parametro musicale non ancora sperimentato dal *viator*, l'entrata nel percorso melodico delle strutture musicali discantistiche. L'uniformità del vento edenico, il suo essere privo di mutamento, ne garantisce le sue qualità di *tenor* di una struttura melodica a più voci interpretata dal canto degli *augelletti*. Inoltre, le due terzine in questione si concludono con una sorprendente somiglianza nella costruzione delle figure della comparazione in cui si risolvono i due lunghi periodi. Entrambi i luoghi danteschi, infatti, terminano con la presenza di una similitudine:

facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell' aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.
(*Inf.* III, 28-30)

ma con piena letizia l'ore prime,
cantando, ricevieno intra le foglie,
che tenevan bordone a le sue rime,

tal qual di ramo in ramo si raccoglie
per la pineta in su 'l lito di Chiassi,
quand'Eolo scilocco fuor discioglie.
(*Purg.* XXVIII, 16-21)

I due paragoni, inoltre, vengono istituiti su due immagini di vento: il primo rappresenta una tempesta di sabbia che si scatena in una distesa d'arena, il secondo, lo Scirocco che accarezza le foglie della pineta Ravennate di Classe. Le differenti caratteristiche delle immagini contribuiscono da sole a istituire la diversità dell'entrata all'inferno con quella nel paradiso terrestre: alla tempesta di sabbia si oppone lo stormire delle foglie della pineta adriatica generato dal soffio della brezza dell'*Euro*.

Le comparazioni – che, in quanto tali, ripropongono simmetricamente le stesse funzioni sintattiche (*come...quando turbo/tal qual...quand'Eolo*) – marcano, per analogia formale e contrasto tematico, la profonda differenza qualitativa tra i luoghi che il protagonista si prepara a conoscere. I due passaggi del testo in questione utilizzano gli stessi elementi sia all'inizio del periodo (*aura senza tempo tinta/un'aura dolce senza mutamento*), sia nella sua continuazione (che prevede l'istituzione di una comparazione sonora) che nella conclusione, che oppone il tumulto della tromba d'aria alla dolcezza degli effetti dello scirocco nella marina dell'antico porto romano.

Le due immagini sono costruite specularmente attraverso l'uso retorico del periodo e del soggetto naturalistico-musicale della comparazione: alle orribili dissonanze infernali si oppongono le dolci sonorità edeniche. Al sintagma *senza tempo* potrebbe essere attribuito il significato non solo di eternità, come di solito si legge, ma anche l'espressione allusiva di tali dissonanze, intendendo, quindi, tempo come tempo musi-

cale. Su questo livello di significato risulterà allora decisiva, per l'interpretazione dell'*aura* purgatoriale, la considerazione che essa, facendo stormire le foglie, produca una nota continua, *senza mutamento*, bordone sul quale il cinguettio degli uccelli produce lo stesso effetto della sovrapposizione delle voci in un testo musicale polifonico.

All'interno dell'articolata rete di simmetrie lessicali, retoriche, sintattiche e poetiche, istituite dall'autore a marcare l'entrata in due mondi nuovi, la più appariscente risulta essere, crediamo, la doppia comparazione del termine in questione con il *turbo* in un caso e con lo *Scilocco* nell'altro. Nelle due similitudini, grazie all'uso del principio retorico della sinestesia, Dante trasforma continuamente la luce, o l'oscurità, in vento, sia esso tempesta o dolce brezza dell'Adriatico. Il *tumulto* traduce, allora, il principio della dissonanza infernale mentre lo *Scilocco* prepara alla virata estetica in senso polifonico che il discorso musicale del poema porrà in atto nella terza cantica.

Concludiamo sottolineando come l'ingresso all'inferno e quello nell'Eden – preambolo a quello paradisiaco vero e proprio – acquistino un'immediata connotazione sonora, negativa nel primo caso e positiva nel secondo, realizzata attraverso il ricorso all'intertestualità del discorso musicale interno al poema. Del resto, come rilevato, tutti i luoghi del testo caratterizzati dallo svolgimento della tematica incipitaria, dell'apertura, del passaggio verso la conoscenza di un nuovo mondo ultraterreno, sono connotati in senso sonoro. All'interno di queste corrispondenze testuali spiccano quelle relative all'inferno e all'Eden per la fitta serie di simmetrie retoriche e tematiche ivi presenti. La ricorrenza del termine *aura* diventa il segnale della tessitura lessicale di un arco narrativo di tipo musicale che, inaugurato all'inizio dell'*Inferno*, trova una definitiva risoluzione alla fine del *Purgatorio*. Con la conclusione del viaggio nel regno delle anime penitenti finisce anche il percorso attraverso una musicalità terrena, riconoscibile, strutturata nelle forme tradizionali della monodia liturgica. Nel *Paradiso* il discorso musicale cambia, e con esso il lessico, la struttura e lo spessore delle immagini in cui esso prende forma. Anche in questa cantica, però, un valore centrale nell'elaborazione della descrizione lirica viene affidato alla figura retorica cui abbiamo dedicato questo contributo critico all'analisi di alcuni passaggi del poema dantesco: la sinestesia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGOSTINO (1969): *De musica*, a cura di M. Marzi, Firenze, Collana dei classici di filosofia cristiana, 1.
- ALIGHIERI, Dante (1979): *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, *Opere minori*, vol. 5, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi Mondadori, pp. 3-237.
- ALIGHIERI, Dante ([1988]1995): *Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, *Opere minori*, vol. 2, Milano-Napoli, Ricciardi Mondadori.
- ALIGHIERI, Dante (2001): *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli.
- BACCIAGALUPPI, Claudio (2002): «Le funzioni delle immagini musicali della *Commedia*», *Rivista di studi danteschi*, a. II, fasc. II, pp. 279-333.

- BOEZIO, Severino (1957): *Philosophiae consolatio*, a cura di L. Bieler, Turnholt, Brepols.
- BOEZIO, Severino ([1867]1966): *De institutione aritmetica libri duo. De institutione musica libri quinque*, a cura di G. Friedlein, Lipsiae, Teubner, rist. Frankfurt.
- BONAVENTURA, Arnaldo (1904): *Dante e la musica*, Livorno, Giusti.
- CAPPUCCIO, Chiara (2005): «Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del *Purgatorio*», *Tenzone, Revista de la Asociación Complutense de Dantologia*, 6, pp. 35-80.
- CAPPUCCIO, Chiara (2007): «Quando a cantar con gli organisi stea (*Purg.* IX, 144). Riflessi danteschi della polemica contro la polifonia?», *Tenzone, Revista de la Asociación Complutense de Dantologia*, 8, pp. 31-64.
- CAPPUCCIO, Chiara (2009): «Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati», *Tenzone, Revista de la Asociación Complutense de Dantologia*, 9, pp. 147-178.
- CAPPUCCIO, Chiara (i.c.s.-a): 'De sono humano in sermone'. *Lessico e idee musicali nella letteratura italiana medievale*. Napoli, Dante e Descartes.
- CAPPUCCIO, Chiara (i.c.s.-b): «Dante e Fellini: il suono della città infernale», *Cuadernos de Filología Románica, Anejo 6*.
- CAPPUCCIO, Chiara (i.c.s.-c): «La polemica letteraria e musicale trecentesca contro l'*Ars Nova*», *Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano. Il discorso polemico*, a cura di G. Peron e A. Andreose, Esedra.
- DRONKE, Peter (1965): «L'amor che move il sole e l'altre stelle», *Studi Medievali*, III serie, anno VI, fasc. I, pp. 389-422.
- DRONKE, Peter (1986): *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press [trad. it. di M. Graziosi, *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna, Il Mulino].
- FRECCERO, John (1986): *Dante. The Poetics of Conversion*. Edited and with an Introduction by Rachel Jacoff, Cambridge (Mass.)/London, England, Harvard University Press [Trad. it di C. Calenda, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989].
- IANNUCCI, Amilcare (1989): «Musica e Ordine nella *Divina Commedia, Purgatorio II*», *Studi americani su Dante*, a cura di G. C. Alessio e R. Hollander, Milano.
- MOMIGLIANO, Arnaldo (1947): *Commento alla Divina Commedia*, Firenze, Sansoni.
- MONTEROSSO, Raffaello (1966): «Musica e poesia nel *De vulgari eloquentia*», in *Dante. Atti della Giornata internazionale di studio per il VII centenario (1965)*, Faenza, pp. 83-100.
- NARDI, Bruno (1967): *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La nuova Italia.
- PAZZAGLIA, Mario (1989): *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli.
- PICCHI, Alessandro (1967): «La musicalità dantesca nel quadro delle metodologie filosofiche medievali», *Annali dell'Istituto di studi danteschi*, 1, pp. 155-94.
- PIRROTTA, Nino (1984): *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- RUSSO, Vittorio (1969): «Il canto II del *Purgatorio*», *Nuove letture dantesche*, v. III, Firenze, Le Monnier, pp. 299-265.

- SANGUINETI, Edoardo (1986): «Canzone sacra, canzone profana», in *La musica nel tempo di Dante. Atti del congresso internazionale di studi (Ravenna 12-14 settembre 1986)*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Unicopli pp. 206-221 [Trad. ingl. «Infernal Acoustics: Sacred Song and Earthly Song», *Lectura Dantis*, 6, 1990, pp. 69-79].
- SCARABELLI, Luciano (1866-67): *Comedia di Dante degli Allagheri col commento di Jacopo della Lana bolognese*, Bologna, Tipografia Regia, I.
- SPITZER, Leo (1967): *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino.
- VARELA-PORTAS, Juan (2002): *Introducción a la semántica de la Divina Commedia: teoría y análisis del símil*, Madrid, Ediciones La Discreta.
- VILELLA, Eduard (2001): «Una lluvia eterna», *El Viejo Topo. Especial Dante y el cine*, pp. 61-62.