

«Quando a cantar con organi si stea» (Purg. IX, 144). *Riflessi danteschi della polemica contro la polifonia?*

CHIARA CAPPUCCIO

Universitat Autònoma de Barcelona
Societat Catalana d'Estudis Dantescos

RIASSUNTO:

Il presente contributo si concentra nell'analisi di un verso del *Purgatorio* particolarmente complesso e problematico dal punto di vista dell'interpretazione musicologica (*Purg.* IX, 144). Sia il verso in questione che quelli ad esso immediatamente precedenti e successivi sono caratterizzati da un'alta densità lemmatica relativa alla sfera musicale che ha tradizionalmente portato ad interpretazioni affatto diverse. Le ultime terzine del IX canto del *Purgatorio* vengono qui lette in relazione alla polemica trecentesca contro l'*Ars Nova* tentando di dimostrare come gli assi portanti di tale dibattito, anche se privi della carica polemica che rivestirono, siano già presenti alla sensibilità culturale dantesca verso i linguaggi altri. La considerazione di tali elementi porta ad una lettura differente dei versi che segnano il passaggio dall'antipurgatorio al purgatorio vero e proprio e di altri luoghi del poema caratterizzati da un'alta incidenza del linguaggio musicale al loro interno.

Parole chiave: *Purgatorio*, paradiso terrestre, *Ars Nova*, polifonia, monodia, *Organi*.

ABSTRACT:

This contribution focuses on a verse of *Purgatorio* particularly controversial from the musicological point of view (*Purg.* IX, 144). Both the verse under analysis as well as the precedent and posterior ones present a high lemmatic density in the music sphere which has traditionally raised different interpretations. The last terzine of the IX *canto* of *Purgatorio* are

interpreted in this work in relationship with the XIII century polemic against the *Ars Nova*. In deed we try to demonstrate how the central points of the debate, even though deprived of the controversy load, are already present in Dante's cultural sensitivity versus other languages. The consideration of those elements leads to a very different lecture of the verses which sign the passage from the antipurgatorio to the true purgatorio and other places of the poem characterized with a high density of musical language.

Key words: *Purgatorio*, *paradiso terrestre*, *Ars Nova*, polyphony, monody, *organi*.

1. LA POLEMICA MUSICALE TRECENTESCA CONTRO L'ARS NOVA

All'interno della polemica trecentesca contro l'*ars nova*, è possibile riscontrare la presenza di elementi significativi per l'analisi e l'interpretazione di alcuni riferimenti musicali interni alla liturgia purgatoriale ed a quella paradisiaca? Gli elementi teorici intorno ai quali si struttura la polemica in questione, e che sostanziano le reazioni sorte in differenti ambienti culturali alle innovazioni tecniche polifoniche, sono in parte, ed *in nuce*, presenti anche nella *Commedia* di Dante?

È già stato sottolineato da coloro che si sono occupati dell'argomento come Dante sia estraneo allo sviluppo di tale polemica e sembri anzi avere assorbito, all'interno dei differenti registri "musicali" del poema, il linguaggio polifonico, i cui esiti trecenteschi sono al centro di tale controversia (Salveti 1971: 193-196). Gli espliciti riferimenti a tale linguaggio, presenti soprattutto all'interno della terza cantica, impediscono di pensare che Dante potesse avere una qualche forma di preclusione verso le nuove tecniche di composizione a più voci. L'esame della controversia musicale in questione - di cui se ne propongono a continuazione i momenti salienti - rivela come i due punti che ne costituiscono il fulcro teorico siano presenti nell'opera dantesca anche se privi di una finalità polemica.

Il primo elemento fortemente controverso innescato dalle nuove forme di polifonia - avvertito soprattutto in ambiente religioso ma anche in quello laico - riguarda la relazione tra parola e musica, tra il testo letterario e la sua intonazione melodica. Il problema della comprensione del testo (messa in crisi dagli ultimi sviluppi delle tecniche compositive a più voci) priorità del canto ecclesiastico ma anche elemento costitutivo della lirica romanza, almeno di quella delle Origini, orienta probabilmente alcune delle scelte relative alle rappresentazioni musicali del *Purgatorio* e del *Paradiso*¹. La seconda questione riguarda invece l'interpretazione stessa della funzione dell'esecuzione musicale legata ad un testo, sia esso liturgico o letterario: se l'intonazione melodica debba, cioè, costituire un'intensificazione patetica finalizzata alla trasmissione e fruizione del testo lirico o se possa, invece, essere valutata come una costruzione intellettuale autonoma, finalizzata alla produzione di una speciale forma di *delectatio corporalis*.

Prima di analizzare la presenza di questi due elementi all'interno della *Commedia* è necessario almeno un accenno alla questione nelle sue linee essenziali, sia dal punto di vista del suo portato storico che delle sue implicazioni filosofiche, per valutare il discorso teorico in questione in una prospettiva di comparazione con il trattamento dantesco del problema.

L'opposizione ad una nuova maniera di comporre testi a più voci scatena in Francia nella prima metà del Trecento, una delle prime *querelles*, o probabilmente la prima delle *querelles* musicali tra antichi e moderni che caratterizzeranno in seguito altri importanti momenti della cultura musicale francese e di quella italiana.

Al centro della polemica, che si produce sia in ambito ecclesiastico che accademico, vi è la nuova maniera di misurare e suddividere la durata delle singole note di cui si compone una melodia che darà vita a nuove tecniche e forme compositive di cui, all'altezza cronologica dentro la quale stiamo delimitando la polemica, uno dei prodotti artistici più significativi e contestati è

rappresentato dal mottetto. Le divergenze si articolano intorno all'interpretazione dei rapporti proporzionali tra le note di cui si costituisce una composizione ed agli esiti musicali prodotti da tali novità teoriche. La *querelle*, però, trascende il problema meramente tecnico evidenziando a seconda dei casi priorità e divergenze di carattere estetico ed ideologico, dal momento che al centro del dibattito si trova l'aspetto più significativo della cultura monodica medievale, sia di quella sacra che di quella profana, fortemente messo in crisi dall'ultima maniera polifonica: la relazione tra parola e musica, tra testo letterario e intonazione melodica.

Si tratta, sia nel caso dell'*Ars Antiqua* che dell'*Ars Nova*, di due differenti maniere di intendere la sperimentazione musicale polifonica, tecnica compositiva che consiste nella convivenza di più linee melodiche sovrapposte l'una all'altra e che si differenzia da quella monodica che si realizza, invece, nello sviluppo di un'unica linea musicale. Quando si cominciarono ad aggiungere verticalmente più linee vocali su una prima sequenza melodica si pose con forza il problema della determinazione dell'esatta durata delle note dal momento che l'incrociarsi di più linee musicali poteva produrre, in assenza di una precisa misurazione delle sue componenti, incontri musicalmente poco felici. Si tratta quindi di un problema evidentemente estraneo alla pratica compositiva ed esecutiva monodica in cui non era avvertito questo bisogno e le note normalmente erano prive di una precisa indicazione circa la loro durata. All'indicazione della *mensura localis* (la misura dello spazio, cioè dell'altezza) che caratterizzava i precedenti esempi di scrittura musicale si aggiunge ora la regolazione di quella *temporalis* (che riguarda il tempo, la durata delle note)².

Nei primi decenni del '300, a Parigi, assistiamo al confronto tra un tipo di intonazione melodica, caratteristico della monodia (e poi, in certa forma, della prima polifonia), in cui il confine tra la lettera e la voce, tra l'intonazione e l'esecuzione del testo è segnato da un ritmo libero, non imposto ma che quasi scaturisce naturalmente dall'andamento del verso (o che almeno così veniva sentito e

interpretato) ad un tipo di esecuzione in cui il rapporto tra parola e musica è già completamente alterato in favore di quest'ultima che impone ora le sue nuove leggi ritmiche per la creazione di componimenti in cui la comprensione del testo passa in secondo piano in favore di una sua fruizione esclusivamente musicale; usando un linguaggio seicentesco potremmo dire che «l'armonia non è comandata ma comandante» (G. C. Monteverdi: *Dichiaratione*, cit. in Surian, 1991: 226).

In un testo teorico del famoso compositore, intellettuale, diplomatico al servizio di quattro re di Francia, nonché amico di Petrarca, Philippe de Vitry (*Ars mensurandi motetus*) si annunciano i parametri della questione dal momento che il trattato- probabilmente frutto di una stesura delle sue lezioni da parte degli allievi - si divide in una prima parte, denominata *ars vetus*, che espone il sistema della musica misurata come elaborato alla fine del XIII sec., ed una seconda denominata invece *ars nova* che espone le trasformazioni di tale sistema promosse dal Vitry. È stato più volte notato come in questo caso l'opposizione tra un *vetus* ed un *novum* rappresenti una distinzione già prevista dai programmi dell'Università di Parigi nonché in uso in altri ambiti come la giurisprudenza, la logica, la filosofia ecc.

Nel 1319 Johannes De Muris, nel suo *Ars Novae Musicae*, aveva esposto il problema della nuova questione mensurale invitando i musicisti pratici a trovare dei modi di notazione legati alle nuove teorie ritmiche. In tale contesto vanno interpretate le posizioni di De Vitry considerate da F. A. Gallo una pronta risposta al problema posto dal De Muris. Inoltre, sostiene il musicologo, «la formulazione dell'*Ars Nova* di Vitry si inserì certamente nella polemica parigina cui si riferiscono i primi trattati del De Muris» (Gallo 1991: 38). De Vitry articola un nuovo sistema di misurazione e scrittura musicale mentre la struttura definitiva del nuovo sistema apparirà verso la metà del secolo con il *Libellus cantus mensurabilis* di Johannes De Muris. L'allontanamento della musica dalla parola, la disgiunzione dei valori fonico-metrici da quelli musicali in favore di una creazione

musicale pura e autonoma rompono un secolare equilibrio e aprono le porte alla controversia.

Dal punto di vista ecclesiastico il centro della polemica contro la nuova scuola è costituito dal fatto che il canto dovrebbe incitare la devozione nei fedeli ed aumentare l'intensità della preghiera non sostituire ad esse un godimento autonomo legato esclusivamente all'ascolto musicale. La presenza musicale all'interno della liturgia deve essere funzionale alla ricezione dei testi senza dare vita ad una costruzione intellettuale che prescinda da essi. Riportiamo a seguire l'incipit della bolla "avignonese" di Giovanni XXII, «Docta sanctorum patrum», interamente dedicata al problema in questione³:

Docta sanctorum patrum decreuit autoritas, ut in diuinae laudis officiiis, quae debitae seruitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non cespitet et modesta psallentium grauitas placida modulatione decantet. [...] Nam in ore eorum dulcis resonabat sonus, dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, cum deum corde suscipiunt, dum loquuntur verbis, in ipsum quoque cantibus deuotionem accendunt; inde etenim in ecclesiis dei psalmodia cantanda praecipitur, ut fidelium deuotio excitetur, in hoc nocturnum diurnumque officium et missarum celebritates assidue clero et populo sub maturo tenore distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent⁴

I colpevoli delle novità tecniche che attaccano la purezza del canto liturgico e la sua originaria funzione legata alla comprensione del testo, vengono individuati con precisione. Vi è una nuova scuola (*nonnulli novellae scholae discipuli*) che misura i tempi inventando delle nuove note da sostituire a quelle antiche. I sostenitori della nuova scuola intonano mediante queste nuove regole ritmiche il canto sacro e vi aggiungono nuove note, frammentando così i valori lunghi che costituivano la caratteristica dell'intonazione monodica sacra. Inoltre il linguaggio dell'enciclica nell'indicare e condannare le novità del modo arsnovistico di eseguire i testi liturgici diventa sempre più tecnico nella precisione dei suoi riferimenti,

riproducendo il linguaggio musicale accademico tipico della nuova trattatistica parigina.

Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibrevis et minimas accliesiastica cantatur, notulis percutiuntur. Nam mediolias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, immo confundunt, cum ex earum moltitudine notarum ascentiones pudicae descentionesque temperatae plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscentur. Currunt enim, et non quiescunt; aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant quod deprimunt quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lasciva propalatur. Non enim, inquit frustra Boetius, lascivius animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem saepe audiens emollitur et frangitur.

Entrando nello specifico tecnico della questione l'enciclica elenca gli usi scorretti relativi alle intonazioni del graduale e dell'antifonario. L'abitudine di frangere i canti con l'intromissione della tecnica dell'*hoquetus* o di mottetti viene affrontata in modo tecnicamente impeccabile⁵. I sostenitori della nuova scuola, inoltre, intonano mediante queste nuove regole ritmiche il canto sacro e vi aggiungono nuove note, spezzando così i canti con semibrevis e minime.

Il problema più allarmante sembra essere relativo alla constatazione che con l'introduzione della nuova notazione mensurale non solo il canto liturgico trattato polifonicamente assume una nuova e precisa ritmica ma, per contaminazione, anche il canto omofono si allontana dalla «ritmica naturale che il canto romano cristiano traeva dalle stesse parole» (Salveti 1971:193). Anche per questo tipo di decadenza che deriva da un problema tecnico legato al ritmo la causa ultima viene individuata in un'indifferenza nei confronti della parola cui viene sovrapposto un ritmo che non le

appartiene e che la rende difficilmente intelligibile. Gli esponenti della nuova scuola non distinguono più fra i toni, li ignorano e sotto una moltitudine di note nascondono le austere movenze melodiche del *cantus planus*.

Il risultato di questi abusi ritmici, la cui causa ultima viene individuata in un'indifferenza nei confronti della parola cui viene sovrapposto un ritmo che non le appartiene e che la rende difficilmente comprensibile, riguardano un eccesso di velocità del canto senza riposo tutto teso ad inebriare le orecchie degli ascoltatori («*aures inebriant*») indotti così ad una fruizione puramente musicale del testo lirico. La materia del ritmo monodico era invece la parola cantata, la simbiosi verbale-melodica.

I nodi centrali del problema evidenziati dall'enciclica appaiono quindi essere:

- La scarsa attenzione alla parola e al suo valore ritmico
- La tendenza al melisma virtuosistico (evidenziata dalle tecniche di suddivisione dei valori lunghi del canto cristiano in piccole note che avevano definitivamente alterato l'equilibrio tra *accentus* e *concentus*)
- La critica ideologica alle finalità dell'espressione musicale. Ad un tipo di intonazione al servizio della parola, della comprensibilità del testo e della sua intensificazione patetica a scopi devozionali si sostituisce ora un tipo di musica non più funzionale alla liturgia ma costruzione intellettuale, autonoma, relazionata con un godimento estetico fine a se stesso. Si tratta della critica alla musica come piacere che genera un appagamento dei sensi (una musica che *queta le voglie*) per il ritorno ad un tipo di intonazione funzionale alla fruizione emotiva dei testi sacri.

Ma le critiche agli estremismi tecnici cui la nuova scuola parigina aveva portato le originarie sperimentazioni dei primi polifonisti di Nôtre-Dame non arrivano solo dall'ambiente ecclesiastico ma anche da quello accademico. Emblematici al rispetto appaiono gli ultimi

quattro capitoli del VII libro dello *Speculum musicae*, ampio trattato musicale attribuito fino al primo quarto del secolo scorso a Giovanni de Muris ma la cui paternità viene oggi riconosciuta unanimemente in Giacomo di Liegi, un trattatista legato anch'egli all'Università di Parigi. Ecco i titoli dei capitoli che instaurano una polemica diretta con le posizioni avanguardistiche della nuova scuola (Bragard 1973: 3/7, 1-98):

- <XLV.> Comparatio artis antiquae musicae <mensurabilis> ad novam quantum ad perfectionem et imperfectionem.
- <XLVI.> Collatio veteris artis musicae mensurabilis ad novam quantum ad subtilitatem et ruditatem.
- <XLVII.> Collatio veteris artis musicae mensurabilis ad novam quantum ad libertatem et servitutem.
- <XLVIII.> Comparatio veteris artis musicae mensurabilis ad modernam quantum ad stabilitatem, et antiqui modi cantandi ad modernum.

Anche all'interno del trattato di composizione poetica *Leys d'amor* è presente un esplicito riferimento polemico alla nuova maniera musicale di misurare e suddividere i tempi. Il trattato analizza le forme di composizione delle poesie liriche profane e quindi si muove in un orizzonte decisamente monodico, come tutta la tradizione lirica romanza delle origini. Il trattato non parla mai di musica dal punto di vista compositivo ed i pochi accenni che vi sono contenuti non servono a fare chiarezza sui sistemi compositivi lirico-musicali della poesia cortese (all'interno della trattatistica medievale sui parametri di composizione lirica solo il *De vulgari eloquentia* presenta una descrizione dei principi musicali che guidavano la composizione lirica). Ciononostante, al trattare i diversi generi poetici, ed in particolare la *dansa*, l'autore del trattato accenna brevemente e con disprezzo alle innovazioni arsnovistiche in quanto a misurazione dei tempi. Il riferimento avviene alla fine della seconda parte quando, dopo aver definito e classificato i diversi possibili tipi di *rims* e di *coblas* l'autore passa alla *diffinitions de*

Dicta en general. Dopo aver trattato del *vers*, della *chanso* e del *sirventes* vi si trova la descrizione della *dansa*. I riferimenti musicali ai generi principali si limitavano ad indicare l'uso di un *so pauzat* ma al trattare la *dansa* l'autore si concede una minima deviazione musicale.

Diffinitions de Dicta en general: dansa

E deu tractar d'amors e deu haver so joyos et alegre per dansar. No pero ta lonc como vers no chanso mas un petit plus viacier per dansar. Segon que estat dig. Enpero huey ne uzar hom mal en nostre temps daquest so. Quar li chantré que huey son. No saben apenas endevenir en un propri so de dansa. E quar noy poden endevenir. Han mudat lo so de dansa en so de redondel am lors minima et am lors semibreus de lors motets (Molinier 1977: 342).

Il riferimento al fatto che i cantanti non sappiano più intonare le melodie monodiche della *dansa* – «un propri so de dansa» - perché le eseguono, per analogia col nuovo canto polifonico, come se fossero *rondeaux* - con le minime e semiminime dei mottetti - è simile a quello della bolla papale che individua uno dei danni maggiori causati dall'*ars nova* nel fatto che il canto gregoriano venga ora eseguito in base a regole ritmiche estranee alla prassi liturgica originaria e che la commistione tra l'*ars antiqua* e l'*ars nova* abbia generato questo tipo di confusione e ignoranza nei nuovi esecutori.

Vi sono inoltre altri elementi di decadenza del canto monodico sacro non riportati dall'enciclica di Giovanni XXII ma dallo *Speculum Charitatis* di S. Aelredo, più antico, e dalla *Constitutio* del Concilio Viennese, quasi contemporanea alla bolla papale (Ernetti 1964: 183; Salvetti 1971: 194). Lo *Speculum* si sofferma sull'introduzione degli strumenti nel canto ecclesiastico mentre la seconda sull'introduzione di elementi profani nella liturgia, come la presenza del ballo o di atteggiamenti teatrali⁶.

Il problema ritmico, legato ai nuovi criteri di suddivisione e di misurazione della durata delle singole note, costituisce, come evidente dagli esempi riportati, il centro teorico del problema. Esso

comporta un nuovo modo di applicare un ritmo ad un testo letterario all'interno di un'esecuzione che prevede lo sviluppo simultaneo delle diverse linee musicali. Nel nuovo sistema musicale vengono introdotti elementi che impediscono un corretto intendimento delle parole dal momento che su di esse non solo viene imposto un ritmo sentito come artificiale ed estraneo all'andamento metrico del verso ma vengono anche sovrapposte differenti linee melodiche, ognuna regolata da un ritmo proprio, che mettono in seria difficoltà le possibilità dell'uditorio di comprendere il contenuto del testo eseguito polifonicamente. Il problema della comprensione del testo, del rapporto tra la parola e la musica, si inserisce in uno degli argomenti di più difficile interpretazione della lirica medievale, quello dell'esecuzione musicale dei testi letterari. Affrontato sia dalla letteratura ecclesiastica che da quella accademico-scientifica, esso riguarda quello che viene sentito come un'alterazione radicale tra l'equilibrio melodico e quello metrico-letterario di un testo lirico, sia esso sacro o profano. Il passaggio, inaugurato dalle prime forme di pratica polifonica (i primi esempi di *organum* e *discantus*) e sancito dalle ultime innovazioni parigine, verso la costruzione di un testo musicale che si distingue per la presenza di un valore estetico proprio e autonomo, definitivamente scisso da quello letterario, costituisce il nucleo della rivoluzione interna al linguaggio musicale relativa all'avvento della polifonia. Non a caso il problema viene evidenziato dalla letteratura ecclesiastica, da quella accademica e da quella teorico-letteraria. La pratica del *cantus planus binatim*, quella cioè di improvvisare secondo formule prestabilite una seconda voce che accompagnasse nota contro nota le melodie liturgiche, comincia a strutturarsi in composizioni polifoniche uniche per dimensioni e complessità ed ha quindi bisogno di sistemi di scrittura che stabiliscano inequivocabilmente la durata relativa dei suoni. Inoltre, la comprensione del testo letterario, che costituiva la caratteristica delle pratiche d'intonazione monodica, diventa ora secondaria, rompendosi così definitivamente l'equilibrio tra la creazione musicale ed il testo letterario di riferimento che aveva caratterizzato sia la lirica romanza che il canto gregoriano.

L'alterazione del rapporto tra parola e musica, improntato prima alla massima chiarezza ai fini dell'edificazione dei fedeli, la precipitazione nella recitazione dei salmi, la tendenza, anche da parte del canto omofono, ad allontanarsi, per osmosi con quello polifonico, dalla ritmica naturale «che il canto cristiano traeva dalle stesse parole» costituiscono tutte deviazioni da un modello originario riconducibili alla stessa tendenza: la definitiva emancipazione della composizione musicale rispetto alla lettera del testo (Salveti 1971: 194)⁷. La rottura dell'equilibrio tra parola e suono è il sintomo più evidente dell'affermazione di una differente visione della disciplina musicale. Non è un caso che all'affermazione della polifonia corrisponda quella dei nuovi autori che ora cominciano a firmare le proprie esecuzioni. La distinzione classica tra il teorico ed il musicista, per cui solo al primo veniva riconosciuta autorità intellettuale, comincia ad attenuarsi sempre di più di fronte alla nuova figura del compositore e teorico della musica, che possiede un linguaggio specifico ed una trattatistica propria⁸. Alle spalle di questo fenomeno vi è una nuova visione della musica come prodotto estetico con delle proprie regole di creazione e delle finalità che trascendono sia quelle del servizio liturgico che quelle della poesia lirica monodica profana. La musica e il testo non vivono più in un reciproco equilibrio di esecuzione e scrittura ma si allontanano fino agli esiti raggiunti dalle pratiche madrigalistiche e mottettistiche su testi poetici che assurgono ormai al ruolo di semplici pretesti letterari. Le tendenze al melisma virtuosistico, all'amplificazione polifonica, all'*hoquetus*, alla divisione binaria costituiscono i vari aspetti di un unico fenomeno: la musica è ormai creazione indipendente dal testo letterario e, abbandonata la sua funzione ancillare, viene ora sentita come una creazione autonomamente relazionata con la produzione di un godimento estetico.

Partendo dall'atteggiamento ufficiale della Chiesa di condanna risoluta del fenomeno arsnovistico è interessante analizzare l'evoluzione della relazione tra parola e musica nella riflessione musicale considerata dal punto di vista filosofico, dalle posizioni

boeziane a quelle tomistiche. Nella trattatistica di tipo classico e quadriviale la musica è ancora legata al corpo e quindi alla parola. Esplicita, in questo senso, è la tripartizione classica della musica, di matrice boeziana, (*mundana, humana, instrumentalis*) che sarà normalmente ripresa nella trattatistica medievale fino al sorgere della nuova trattatistica propria delle sperimentazioni pratiche e teoriche legate all'*Ars Nova*. La musica *humana* mostra infatti l'equilibrio tra corpo e anima e tra le diverse funzioni dell'anima. Ugo di S. Vittore – che insegnò a Parigi tra il 1120 e il 1140 – riprendendo nel *Didascalion* il concetto boeziano di *musica humana* come un principio di unione di anima e corpo lo descrive come un legame affettivo:

Musica inter corpus et animam est illa naturalis amicitia qua anima corpori non corporeis vinculis, sed affectibus quibusdam colligatur, ad movendum et sensificandum ipsum corpus, secundum quam amicitiam nemo carnem suam odio habuit (II, XII)⁹.

La musica, così come la parola, è espressione dell'unione tra corpo e anima ed è così che viene sempre considerata nella tradizione classica sull'argomento. Che la musica faccia parte del corpo umano, così come la voce, da cui derivano le parole, è specificato sempre nel *Didascalion* immediatamente prima della citazione appena riportata.

Tres sunt musicae: mundana, humana, instrumentalis. Mundana, alia in elementis, alia in planetis, alia in temporibus; in elementis, alia in pondere, alia in numero, alia in mensura; in planetis, alia in situ, alia in motu, alia in natura; in temporibus, alia in diebus, vicissitudine lucis et noctis, alia in mensibus, crementis detrimentisque lunaribus, alia in annis, mutatione veris, aestatis, autumnii, et hiemis. Humana musica, alia in corpore, alia in anima, alia in connexu utriusque; in corpore, alia est in vegetatione, secundum quam crescit quae omnibus nascentibus convenit, alia est in humoribus, ex quorum complexione humanum corpus subsistit, quae sensibilibus communis est, alia in operationibus, quae specialiter rationalibus congruit, quibus mechanica praeest, quae, si modum non excesserint bonae

sunt, ut inde non nutriatur cupiditas unde infirmitas foveri debet, (sicut Lucanus in laudem Catonis refert) (II, XII).

L'arte dei suoni viene trattata sempre in comparazione con la parola, dalla quale sembra indissociabile, almeno nella tradizione colta. Nel trattato *Musica Enchiriadis*, della metà del IX secolo, l'anonimo autore descrive le note come elementi della voce cantata e le compara alle lettere dell'alfabeto.

Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursus component verba et nomina, eaque perfectae orationis textum; sic canorae vocis phthongi, qui latine dicuntur soni origines sunt, et totius musicae continentia in eorum ultimam resolutionem desinit (in Gerbert 1784: I, 957).

Come le lettere dell'alfabeto sono le parti elementari e indivisibili della voce articolata, da cui sono composte le sillabe, le quali a loro volta compongono i verbi e i sostantivi con cui si forma il testo di un discorso compiuto, così le note sono gli elementi primi della voce cantata, dalla loro combinazione sorgono gli intervalli e dalla combinazione di questi i sistemi musicali.

In seguito anche Guido d'Arezzo nel trattato *Micrologus* (in Gerbert 1784: 1025-26) riprenderà dal *Musica Enchiriadis* il riferimento al modello linguistico spostando l'interesse sulle corrispondenze tra l'ordinamento del materiale verbale nel discorso poetico e quello degli elementi musicali nella composizione.

I riferimenti in questione si collocano nell'ambito della tradizione classica per cui la metrica stessa era parte della disciplina musicale. Tale concetto viene esemplificato dal *De Musica* di S. Agostino, di fatto un trattato di metrica. La musica colta è infatti a questa altezza cronologica esclusivamente vocale, gli strumenti vengono usati solo come accompagnamento ed il loro uso è limitato. La prima polifonia, nel momento in cui dovrà ricorrere ad un sistema di scrittura in cui fosse presente la componente temporale delle note e non solo quella spaziale, ricorrerà ai modi ritmici che traevano dal sistema metrico

classico le possibilità combinatorie di durata delle note. Non esistendo ancora un modo per indicare con esattezza la durata proporzionale dei singoli elementi che componevano una linea melodica si ricorreva alle analogie con il sistema metrico classico per stabilire delle sequenze ritmiche. Il tipo di composizione musicale a più voci aveva, infatti, bisogno di un sistema di scrittura di cui il monodico non aveva necessità e non è un caso che si ricorse al sistema metrico per una sua definizione. Così come nella metrica anche nel sistema musicale furono stabiliti due valori fondamentali, uno maggiore e uno minore, la lunga e la breve. La complicazione delle strutture musicali cui però vanno incontro le nuove composizioni polifoniche – e che solleveranno la polemica e le condanne su riportate – ripropone ai teorici il problema dell'elaborazione di un nuovo sistema di scrittura per andare incontro alle nuove esigenze del canto a più voci. La crisi dei modi, la liberazione del ritmo dalle regole modali sarà quindi un portato di quel nuovo tipo di composizioni musicali che cominciano a mettere sempre di più in crisi la relazione tra parola e musica. La secolare unione che aveva costituito il centro della pratica e della riflessione musicale entra ora definitivamente in crisi in favore della costruzione di un testo melodico sempre più autonomo da quello letterario, in cui i valori della sonorità vengono inequivocabilmente fissati per permettere ai compositori della nuova maniera di proseguire con le proprie sperimentazioni ritmico-melodiche.

Importante a questo proposito risulta la singolare posizione espressa da Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologiae*. Nella risposta al quinto argomento del secondo articolo Tommaso replica al problema della mancanza di una chiara percezione musicale della parola cantata, elemento che comprometterebbe l'essenza del servizio liturgico. L'argomento al quale si oppone Tommaso non entra nel merito delle tecniche di composizione musicale ma si limita ad una critica generale sul problema relativo all'uso del canto nell'ufficio liturgico perché la percezione musicale farebbe sicuramente diminuire quella verbale, la cui comprensione

risulterebbe così compromessa. La risposta di Tommaso è a dir poco sorprendente nel suo riconoscimento dell'autonomia artistica della melodia che, anche sganciata dal testo letterario, possiede un valore artistico proprio e autonomo.

Praeterea, principalior est laus mentis quam laus oris. Sed laus mentis impeditur per cantus, tum quia cantantium intentio abstrahitur a consideratione eorum quae cantant, dum circa cantum student; tum etiam quia ea quae cantantur minus ab aliis intelligi possunt quam si sine cantu proferrentur. Ergo cantus non sunt divinis laudibus adhibendi ([42965] II-II q. 91 a. 2 arg. 5).

Ad quintum dicendum quod per cantum quo quis studiose ad delectandum utitur, abstrahitur animus a consideratione eorum quae cantantur. Sed si aliquis cantet propter devotionem, attentius considerat quae dicuntur, tum quia diutius moratur super eodem; tum quia, ut Augustinus dicit, in X Confess., *omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum occulta familiaritate excitantur*. Et eadem est ratio de audientibus, in quibus, etsi aliquando non intelligant quae cantantur, intelligunt tamen propter quid cantantur, scilicet ad laudem Dei; et hoc sufficit ad devotionem excitandam ([42972] II-II q. 91 a. 2 ad 5).

La svolta tomistica verso la concezione di un'opera musicale portatrice di un valore etico ed estetico autonomo si concretizzerà dopo pochissimi decenni nella trattatistica musicale polifonica che segna il definitivo passaggio dalla teoria musicale classica a quella moderna. Mentre nella prima, discendente dalle posizioni boeziane, la musica viene affrontata come una scienza astratta (si tratta di un tipo di trattatistica filosofica priva di caratteri tecnico-compositivi) o come legata alle forme di intonazione della parola (*De musica* di Agostino) e, quindi, ancora relazionata al corpo, nella trattatistica moderna inaugurata dai teorici dell'università di Parigi nel primo ventennio del XIV secolo la musica è trattata come un'arte compositiva e la trattatistica diventa molto simile a quella moderna della composizione musicale. Tommaso, probabilmente conoscitore delle forme di polifonia e forse consapevole delle profonde trasformazioni che esse comportavano, registra già tra le sue

posizioni quella moderna di una musica non più come scienza astratta, legata alla parola (e quindi al corpo) ma come prodotto artistico autonomo con una propria (e nuova) dignità intellettuale.

2. «ORGANUM» O «ORGANA»?

Il problema centrale che le nuove intonazioni polifoniche pongono alla trattatistica classica riguarda essenzialmente, come appena sottolineato, la decadenza dell'equilibrio fra la parola e la melodia in favore di una fruizione esclusivamente musicale del testo letterario. In Dante non sembra esservi traccia della polemica appena riportata; al suo pensiero musicale appare, infatti, estranea una critica alle conseguenze della polifonia. Più volte, e per di più in sede privilegiata, i riferimenti alle nuove tecniche compositive entrano nella trama musicale della *Commedia* e da ciò si è sempre ricavata la convinzione non solo che Dante avesse avuto modo di conoscere le nuove forme di intonazioni a più voci ma anche che esse non furono mai da lui considerate come un pericolo per la liturgia musicale. La dialettica tra monodia e polifonia è un dato già evidente prima dello scoppio ufficiale della polemica tra sostenitori dell'una o dell'altra maniera e il riferimento della *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino ne è una probabile testimonianza. Creazione intellettuale ed elitaria, la nuova maniera polifonica non costituisce una reale alternativa al canto monodico né per la capillarità di diffusione né in quanto prassi esecutiva; va considerato, però, che i luoghi italiani della sua diffusione coincidono con alcuni della biografia dantesca. Che l'autore della *Commedia* potesse avere dei conoscimenti superiori alla media rispetto alle nuove teorie polifoniche è stato già ipotizzato; in questa sede ci limiteremo ad esaminare i riferimenti presenti nella liturgia musicale del poema per tentare di riscontrarvi all'interno le tracce non solo di una conoscenza pratica ma anche di una consapevolezza teorica delle innovazioni legate al linguaggio musicale a lui contemporaneo. Pur non esistendo in Italia una civiltà polifonica paragonabile a quella francese Dante sembra riuscire a coglierne il significato intellettuale profondo e forse anche la novità delle sue implicazioni teoriche.

Nell'analisi dei testi che manifestano la polemica contro la nuova maniera musicale si è evidenziato come alla radice del problema vi sia una concezione della musica come arte autonoma e non più ancella della parola, con un proprio linguaggio teorico e delle proprie finalità estetiche la cui conseguenza più eclatante è costituita dall'alterazione dei rapporti tra parola e musica e dalla conseguente difficoltà di comprensione del messaggio veicolato dall'esecuzione musicale che tale alterazione comporta. Nel *corpus* delle citazioni musicali della *Commedia* ve ne sono alcune che sembrano particolarmente attinenti al problema analizzato, soprattutto relativamente alla questione della comprensibilità del testo letterario in presenza di una composizione che prevede l'esecuzione contemporanea di più linee melodiche.

Il primo, problematico, riferimento ad una tecnica compositiva polifonica si produce all'interno di un luogo di estrema incertezza esegetica della seconda cantica.

Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e 'Te Deum laudamus' mi pareva
udire in voce mista al dolce suono.
Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch'io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea;
ch'or sì or no s'intendon le parole. (*Purg.* IX, 139-145)

Ci troviamo alla fine del IX canto della seconda cantica, l'ultimo dell'antipurgatorio, dal momento che l'episodio si conclude con la descrizione sonora dell'apertura della porta del purgatorio vero e proprio. Sia la descrizione della porta che quella di ciò che dischiude al suo aprirsi sono infatti legate all'ambito del suono e, così come accade all'apertura della porta infernale nel III canto della cantica precedente, le prime impressioni a colpire Dante sono di tipo acustico. La sequenza che descrive l'apertura della porta è interamente orchestrata sulle sgradevoli tonalità del rumore prodotto dai puntoni metallici «sonanti e forti» che girano nei cardini e viene definitivamente sublimata nella successiva similitudine lucanea. La

percezione del fastidioso fragore viene descritta in modo tale da non lasciare alcun dubbio sulla sua potente e fastidiosa dissonanza acustica. La rappresentazione sonora continua ed i sensi dei protagonisti vengono colpiti da un altro suono, per il momento indefinito a causa della sua lontananza e che Dante definisce «primo tuono». Questo suono lontano ed ancora confuso si va poco a poco definendo ed il protagonista distingue, nella vastità e nella lontananza di quel canto, l'intonazione del solenne inno del «Te Deum» e gli sembra di udirlo come eseguito «in voce mista al dolce suono». Si tratta del primo punto problematico relativo all'interpretazione delle terzine conclusive di questo canto. La voce sarà infatti presumibilmente quella delle anime purganti ma il dolce suono misto a quelle voci a che cosa corrisponde? Nella successiva e ultima terzina si trova il secondo problema esegetico relativo all'uso dantesco di una terminologia di tipo musicale. Per indicare il tipo di percezione che il protagonista sperimenta durante l'esecuzione dell'inno, Dante rimanda ad una immagine musicale, quella per cui l'effetto dell'esecuzione è lo stesso che si suole sperimentare «quando a cantar con organi si stea», cioè quando le parole cantate si ascoltano e intendono distintamente solo a tratti («c'or si or no s'intendon le parole»). A che cosa si riferisca Dante con l'espressione «cantar con organi» costituisce l'altra *crux* interpretativa che queste ultime terzine del canto IX pongono e per la cui interpretazione la critica si divide in due blocchi: chi ritiene che qui Dante si riferisca ad una esecuzione vocale accompagnata dal suono dell'organo - che anche se non previsto dalla liturgia a quest'altezza cronologica era di fatto impiegato e, come specificato dalla *Constitutio viennese* prima citata, considerato un segno di degrado del canto omofono - e chi, invece, propende per assegnare al termine *organi* quello tecnico di canto polifonico. Il termine si può infatti riferire ad una di quelle tecniche di amplificazione del canto liturgico mediante l'aggiunta di una seconda voce che da più di un secolo costituivano una specifica prassi compositiva già codificata in Francia alla fine del XII sec. con l'opera prima di Leonino che, secondo quanto riportato dall'Anonimo 4 compose un grande

«librum organi de Graduali et Antifhonio pro servitio divino multiplicando» e poi di Perotino che «abbreviat» certe sezioni degli *organa* di Leonino e ne compone di nuovi. Data la linea melodica di un canto gregoriano, sulle lunghe note della melodia originaria (che essendo tenute a lungo venivano indicate come *tenor*) venivano appoggiate delle nuove note o strutturate in ampi melismi – e solo a questo stile alcuni trattatisti assegnavano il nome di *organum* – o organizzate in base ad un tipo di accompagnamento nota contro nota, *punctum contra punctum*, stile che invece viene definito da alcuni come *discantus*. Valutata la conflittualità ideologica che avrebbe potuto costituire tale riferimento a uno strumento di accompagnamento durante l'esecuzione di un inno liturgico e considerando che la forma polifonica dell'*organum* era già diffusa all'altezza cronologica in questione, la gran parte dei commentatori moderni preferisce la seconda lezione, dando quindi al termine *organa* il valore di esecuzione polifonica. Una illustre e singolare eccezione nel mondo della musicologia medievale è costituita dall'interpretazione di Raffaello Monterosso che specifica come l'uso plurale del termine adottato da Dante indicasse, nella trattatistica dell'epoca, non la tecnica polifonica, citata sempre al singolare, ma lo strumento, indicato invece sempre al plurale. Rinviando il lettore alle voci «organista» e «organo» del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Monterosso nota come il termine organo utilizzato al plurale indichi «concordemente nei testi di lingua sino al Rinascimento» lo strumento musicale e non la tecnica polifonica, per la quale, invece, la trattatistica musicale utilizzerebbe più frequentemente il singolare. Inoltre, Monterosso sottolinea come anche «la musicografia medievale ci fornisce un reperto analogo» portando a conferma dell'uso al plurale del termine esempi presenti nella trattatistica musicale essenzialmente trecentesca (Monterosso 1984: 193). Di particolare interesse, continua il musicologo, si rivelano i brani del più importante teorico della prima polifonia, l'Anonimo 4, che spiega come l'uso del termine al singolare per indicare lo strumento sia possibile ma raro.

Negli autori classici, come Agostino e Isidoro, lo strumento musicale viene, invece, di norma utilizzato al singolare (Du Cange 1883-1887). Che la confusione linguistica sia nata in seguito alla nascita della nuova tecnica polifonica e che quindi si ricorra al plurale per distinguere da essa la definizione dello strumento è ipotesi possibile ma ci sembra comunque che la cultura musicale dantesca sia debitrice delle fonti classiche in modo così forte che escludere una loro importanza in favore di altre fonti possibili sia quanto meno problematico.

Tra i commentatori antichi nessuno individua il problema terminologico in questione; si limitano a chiosare il riferimento musicale con espressioni che ricalcano quella dantesca (ripetendo cioè l'espressione "cantare con organi" o "cantare degli organi"), senza entrare nel merito della spiegazione tecnica. Un'eccezione è rappresentata dal commento di Benvenuto da Imola che cita esplicitamente una fusione di canti e suoni («cantibus et sonis»).

a cantar con organi. Audisti jam saepe quantum hic nobilis animus cum summa delectatione vacavit cantibus et sonis quando potuit, ch'or sì or no s'intendon le parole. Et sic vide, lector, quot nobiles comparationes poeta inculcavit in isto artificioso capitulo, sicut de Ganymede, de Achille, de organis (1375-80, Purg. IX, 144-145).

Nel commento di Jacopo della Lana compare, invece, l'espressione «cantare delli organi»:

Qui comincia a trattare del suono delle anime, ovvero voci che udio dentro del Purgatorio, le quali erano miste tra di espresse parole e di suono, chè ora udia pur lo suono, e ora udia pur le le parole sicome avviene nel cantare delli organi, ch'elli pone per esempio (1324-28, Purg. IX, 139-145).

L'intricata questione musicale (presente tra l'altro, in un luogo narrativamente strategico del poema dal momento che i versi in questione descrivono, a chiusura di un canto e di una tappa del viaggio, l'apertura al purgatorio vero e proprio) oscilla, in sintesi, tra due interpretazioni concrete: o Dante si riferisce alla tecnica

polifonica o allo strumento musicale. L'intenzione dell'autore sembra relativa alla descrizione di un'esecuzione musicale che per la sua lontananza egli non riesce a percepire nell'inezia e nella consequenzialità del suo sviluppo, pur registrandone la grandiosità della potenza. Per rappresentare questo tipo di impressione acustica ricorre ad un esempio musicale, sia esso di tipo colto, la tecnica polifonica, o legato a una prassi esecutiva, l'accompagnamento dell'organo. È importante a questo punto sottolineare che tale accompagnamento, però, se non si limita al semplice appoggio di alcune consonanze ma interviene in maniera polifonica con l'aggiunta di altre note rientra già nella tecnica dell'esecuzione a più voci per cui l'antinomia tra le due interpretazioni critiche è solo formale ma non di significato.

L'interpretazione del v.141, «con voce mista al dolce suono», offre una questione altrettanto complicata riguardante il suono cui Dante si riferisce. Pur accettando la spiegazione del termine «organi» come relativa allo strumento va considerato che essa compare nella terzina successiva e che non può essere utilizzata per spiegare il verso in questione. Qual'è, dunque, il suono che Dante percepisce misto alle voci delle anime sulla soglia del purgatorio?

La critica, così precisa nell'indicare le due possibilità interpretative su esposte per l'interpretazione del v. 145, appare quanto mai vaga su questo punto, a parte la contestatissima eccezione rappresentata dal commento di Michele Barbi. Sostenuto in seguito da alcuni esponenti della critica musicologica, Barbi individua con certezza la fonte del dolce suono nei puntoni metallici della porta che girano all'interno dei cardini. Musicologicamente convincente, dal momento che la percezione musicale alternata descritta da Dante sarebbe motivata dalla mescolanza tra le voci che intonano l'inno e il rumore della porta (quasi come un *tenor* di un'esecuzione polifonica) l'interpretazione di Barbi è caratterizzata da un unico difetto: il repentino passaggio, nel giro di una terzina, della qualità del suono della porta da fragore fastidioso e assordante a piacevole sonorità. Si potrebbe qui contestare che la dolcezza del

suono non definisce una qualità meramente musicale ma ne indica una di tipo simbolico e morale: la porta che chiusa produce rumori disarticolati una volta aperta genera sonorità più gradite all'udito. L'aggettivazione relativa alla sfera semantica della dolcezza collegata all'ambito concettuale della musicalità (topica in Dante e anche nella trattatistica musicale coeva e precedente) non indica generalmente un fattore tecnico ma etico ed in questo caso potrebbe quindi prestarsi alla descrizione simbolica relativa al passaggio dalla chiusura della porta alla sua apertura. Il problema sembra però non potersi risolvere così sbrigativamente dal momento che il «ruggiò» del v.136, seguito dalla similitudine classica, impedisce di propendere per un cambio di registro narrativo così repentino al riferirsi allo stesso oggetto.

L'obiettivo della descrizione dantesca riguarda la percezione acustica dell'esecuzione di uno degli inni più importanti delle festività liturgiche, il «Te Deum», ed è incentrata sulla resa espressiva della descrizione di un campo sonoro prodotto dall'elevato numero dei partecipanti all'intonazione ed dalla lontananza in cui si produce. L'effetto è quindi quello di una grandiosità ancora non afferrabile dal protagonista, da lui intuita ma non ancora chiaramente percepita, dal momento che ancora non si è completata l'apertura della porta. Per descrivere la prima impressione percettiva del secondo regno, in cui Dante-personaggio sta finalmente per entrare dopo il percorso compiuto attraverso l'antipurgatorio, l'autore ricorre ad una similitudine («tale immagine a punto mi rendea») che rientra a sua volta in ambito musicale (il *cantare* degli *organi*). Se il rumore della porta fosse il «dolce suono» del v. 141 avrebbe, allora, un significato contrappuntistico che anticiperebbe quello della similitudine successiva. Se il «dolce suono» ha, invece, una provenienza strumentale esso richiamerebbe la possibile presenza dell'organo nella similitudine. Le due spiegazioni risultano basarsi, o quanto meno confermarsi, su una prolessi concettuale: l'interpretazione del termine *organi* influenza inevitabilmente l'interpretazione del v. 141.

Una soluzione alternativa a quelle fin qui riportate potrebbe derivare dallo studio degli altri luoghi della *Commedia* in cui l'autore si cimenta nella descrizione di un'esecuzione musicale la cui percezione viene parzialmente impedita al protagonista dall'effetto acustico prodotto dalla lontananza della fonte sonora. Alla fine della seconda cantica, nel paradiso terrestre, luogo estremamente interessante per il trattamento e le trasformazioni che caratterizzano la tematica musicale, si possono incontrare interessanti spunti analitici riguardanti il problema in questione. Il riferimento più esplicito per somiglianza a quello che chiude il IX canto avviene nella descrizione del primo dei canti corali che caratterizzeranno l'eden dantesco (*Purg.* XXIX, 30-51). I due luoghi del testo sono, inoltre, accomunati dalla loro posizione strategica all'interno dell'organizzazione narrativa della cantica dal momento che il primo descrive il dischiudersi della porta che consente l'accesso al purgatorio e l'altro l'entrata al paradiso terrestre. Fino al canto XXIX, ad apertura del nuovo scenario edenico, c'erano stati solo canti solistici (Lia, in sogno, e Matelda) mentre ora Dante è colpito, in base ad una tecnica che sarà propria della scrittura del *Paradiso*, da una nuova fonte di luce e di musica. Riportiamo a seguire i versi che descrivono l'intero episodio:

Mentr' io m'andava tra tante primizie
de l'eterno piacer tutto sospeso,
e disioso ancora a più letizie,
dinanzi a noi, tal quale un foco acceso,
ci si fé l'aere sotto i verdi rami;
e l dolce suon per canti era già inteso.
O sacrosante Vergini, se fami,
freddi o vigilie mai per voi sofferarsi,
cagion mi sprona ch'io mercé vi chiami.
Or convien che Elicona per me versi,
e Uranie m'aiuti col suo coro
forti cose a pensar mettere in versi.

Poco più oltre, sette alberi d'oro
falsava nel parere il lungo tratto
del mezzo ch'era ancor tra noi e loro;
ma quand' i' fui sì presso di lor fatto,
che l'obietto comun, che 'l senso inganna,
non perde per distanza alcun suo atto,
la virtù ch'a ragion discorso ammanna,
sì com' elli eran candelabri apprese,
e ne le voci del cantare 'Osanna'. (Purg. XXIX, 30-51)

Le qualità visive e sonore dello spettacolo che si presenta al protagonista sono tali da richiederli un'altra invocazione alle Muse affinché lo sorreggano nella prosecuzione della narrazione. I sette alberi d'oro che Dante credeva di aver visto si rivelano ora sette candelabri; il disvelamento della nuova ed eccezionale fonte luminosa avviene in parallelo al processo di agnizione musicale per cui egli riconosce in ritardo nel *cantare* delle voci l'intonazione dell'«Osanna».

L'espressione scelta per descrivere la percezione del testo liturgico («e ne le voci del cantare *Osanna*») che avviene in lontananza - non tale, però, da impedirne il suo riconoscimento - ha una funzione simile a quella utilizzata nella descrizione del primo ascolto del «Te Deum». Dante riconosce nelle voci che intonano una melodia in lontananza il canto dell'*Osanna*. Le «voci» e il «cantare» costituiscono una perifrasi per indicare l'esecuzione musicale (le singole voci che partecipano al canto) in cui l'espressione *cantare* potrebbe valersi di un uso simile a quello già rilevato per il sintagma *dolce suono*. Sempre all'interno del XXIX canto ritroviamo un'espressione affine a quella contenuta nei versi del IX canto del *Purgatorio* in analisi ed, inoltre, caratterizzata da un'identica funzione narrativa: la descrizione di un canto in lontananza. Si tratta del v. 36, in cui Dante dopo aver descritto una «melodia dolce» che «correva per l'aere luminoso» ne riferisce la graduale distinzione delle connotazioni estetiche: «e 'l dolce suon per canti era già

inteso». Ritroviamo qui l'espressione *dolce suono*, disgiunta dal canto (che equivale alle *voci* di *Purg.* IX).

L'esecuzione vocale, se percepita in lontananza, si trasforma, per un effetto acustico dovuto allo spazio che si frappone tra la fonte dell'emissione sonora e l'organo della percezione umana, in suono indistinto che, una volta raggiunta una certa vicinanza con esso, si rivela nella precisione dei suoi contorni musicali.

La disgiunzione dei due termini che costituiscono in questo caso, come probabilmente anche in quello protopurgatorio, due forme di manifestazione di un unico evento sonoro, diventa ricorso espressivo della poetica musicale dantesca. La percezione indistinta di un canto, in questi due casi di tipo corale e presumibilmente monodico, viene descritta come quella di un suono dolce, considerata la vaghezza dei suoi contorni estetici. Ciò che Dante ascolta sulla soglia purgatoria non è un'esecuzione polifonica - riferimento probabilmente presente solo nella similitudine, cioè all'interno del discorso retorico, ma mai nella descrizione narrativa degli eventi musicali che caratterizzano la seconda cantica - e neppure una monodia accompagnata da una qualche fonte di suono sia esso strumentale (l'organo) o concreto (la porta). Egli ascolta un'intonazione monodica e corale dell'inno festivo che celebrava la fine della salmodia notturna nei cori monastici che nella lontananza non può essere da lui compresa nella sua pienezza ed integrità. A causa sia della distanza che lo separa dalla fonte sonora che della non completa apertura della porta Dante-personaggio percepisce la melodia a momenti alternati; a volte vi distingue al suo interno le voci a volte il coro si perde nella lontananza di un dolce suono. Avrebbe quindi ragione Jacopo della Lana ad indicare nel suo commento le due componenti musicali - le *voci* e il *dolce suon* - una perifrasi per segnalare lo stesso oggetto della rappresentazione e cioè l'esecuzione del brano liturgico. Per descrivere l'effetto intermittente e alternato che caratterizza la percezione del canto sperimentata dal protagonista, l'autore ricorre ad una similitudine colta, quella delle esecuzioni polifoniche in cui il

sovrapporsi delle voci provoca la difficoltà della comprensione da parte dell'ascoltatore che intende il testo solo a tratti.

Si capisce a questo punto l'estrema plausibilità musicologica dell'ipotesi di Barbi - invece meno coerente dal punto di vista narrativo - per cui l'intonazione dell'*organum* polifonico sarebbe strutturata in modo tale da trasformare il rumore-dolce suono della porta in *tenor* dell'intonazione discantistica. Che quest'altra voce che si sovrappone polifonicamente, come un'altra linea melodica, al canto del «Te Deum» delle anime sia un vero e proprio rumore (che si trasformerebbe in un dolce suono solo in una scrittura di tipo allegorico) giustificherebbe, inoltre, ancora di più la difficoltà della comprensione dantesca. Ciononostante, alla luce delle citazioni riportate relativamente al prodursi di fenomeni simili nel paradiso terrestre, ci sembra di poter indicare una possibile soluzione del problema esegetico in un accordo sostanziale con l'interpretazione di Jacopo della Lana che spiega l'espressione «con voce mista al dolce suono» come una semplice perifrasi per indicare il canto e il *cantar con organi* come un'esecuzione polifonica. Con le conferme delle altre occorrenze del fenomeno in questione nella seconda cantica possiamo, inoltre, considerare l'uso di scindere, nella descrizione di un'esecuzione puramente vocale, il *suono*, o il *cantare*, dalle *voci*, parole o *intendimenti*, come una tecnica espressiva dantesca finalizzata alla descrizione della percezione in lontananza di un canto contraddistinto dalla potenza sonora della sua intonazione. Inoltre, se il dolce suono non facesse parte del canto ma si riferisse al rumore della porta o a qualsiasi altro suono mescolato all'esecuzione vocale, si produrrebbe un'esecuzione a due voci, quindi polifonica, che costituirebbe un *unicum* in luogo musicalmente orchestrato intorno a un'impeccabile coerenza monodico-liturgica. Mentre, infatti, il riferimento agli «organi» avviene all'interno di una similitudine, estraneo, quindi, allo svolgimento della liturgia musicale del *Purgatorio*, quello al «dolce suono» costituisce un elemento descrittivo della rappresentazione; una presenza polifonica, ad apertura del regno dell'esemplarità e dell'ortodossia monodica, sia

salmodica che innodica, striderebbe clamorosamente con la forte coerenza dell'impalcatura musicale della *Commedia*. A supportare, inoltre, l'interpretazione di *organi* come relativa a una tecnica polifonica si può aggiungere come il *Purgatorio* sia la cantica con il più basso indice di citazioni di strumenti musicali della *Commedia*, invece presenti nell'*Inferno* e nel *Paradiso* seppure con funzioni descrittive e retoriche ben distinte.

Un altro passaggio, sempre all'interno del paradiso terrestre, che si può citare a conferma dell'uso dantesco di separare i termini che indicano il canto ed il suono della voce nella descrizione di una percezione musicale che avviene in lontananza si trova nel canto XXVIII, quando ai versi 52-60 viene descritto l'avvicinarsi quasi danzato di Matelda e del suo canto che diventa gradualmente intelligibile all'autore:

Come si volge, con le piante strette
a terra e intra sé, donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette,
volsesi in su i vermigli e in su i gialli
fioretti verso me, non altrimenti
che vergine che li occhi onesti avvalli;
e fece i prieghi miei esser contenti,
sì appressando sé, che 'l dolce suono
veniva a me co' suoi intendimenti. (*Purg.* XXVIII, 52-60)

Il personaggio femminile che abita il paradiso terrestre viene presentato da Dante come «una donna soletta che si gia / e cantando e scegliendo fior da fiore / ond'era pinta tutta la sua via».

La lontananza della donna non impedisce a Dante di percepirne l'esecuzione vocale anche se il protagonista non riesce né a comprenderne il testo né e riconoscerne la melodia. Ascolta un suono ma non ne distingue le parole e quindi, sfuggendogli il senso ed il messaggio del canto intonato da Matelda le chiede di avvicinarsi affinché possa comprenderne le parole: «vegnati in voglia di trarreti avanti / diss' io a lei, verso questa riviera, / tanto ch'io possa intender

che tu canti». Matelda risponde alla richiesta avvicinandosi e rendendo così finalmente chiaro il testo della sua intonazione monodica: «e fece i prieghi miei esser contenti, / sì appressando sé, che 'l dolce suono / veniva a me co' suoi intendimenti».

Anche in questo caso Dante ricorre al sintagma «dolce suono» in funzione descrittiva di una sonorità piacevole ma indistinta, perché lontana, che si avvicina («veniva a me») per rivelare con chiarezza il suo contenuto letterale. Il canto di Matelda, «dolce suono» se ascoltato in lontananza, diventa ora un testo musicale comprensibile e riconoscibile. Anche in questo caso, sebbene in maniera terminologicamente distinta e meno esplicita rispetto agli esempi precedenti, Dante disgiunge il suono della voce dalla percezione chiara del testo, per cui gli «intendimenti» avrebbero in questo caso lo stesso valore della voce. È interessante, inoltre, notare come Dante utilizzi, nei due casi simili, lo stesso sintagma «dolce suono» che, quindi, più che tecnicismo per indicare il canto polifonico, acquista, almeno nei casi riportati, un significato preciso legato alla percezione eufonica prodotta da un canto la cui fonte sonora si trova ad una certa distanza dal fruitore di tale suono¹⁰.

Tornando alla possibilità di leggere tra le righe dei riferimenti musicali della *Commedia* la presenza di alcuni frammenti di quella che ben presto esplose come una polemica tra monodia e polifonia occorre riprendere in considerazione l'ultimo verso del canto IX del *Purgatorio* «c'or si or no s'intendon le parole». La prima caratteristica che Dante individua come una delle principali qualità del canto simultaneo di più linee melodiche è relativa alla mancanza di chiarezza in quanto a comprensibilità del messaggio musicale. Se si propende verso l'interpretazione del termine *organi* come strumento o come riferimento colto ad una concreta tecnica compositiva la considerazione in questione non cambia: in entrambi i casi si tratterebbe infatti di un'esecuzione polifonica. La prima volta che la polifonia fa il suo ingresso nella *Commedia*, anche se solo all'interno di una similitudine - dal momento che bisogna aspettare l'arrivo al paradiso terrestre affinché se ne produca una

rappresentazione concreta - essa viene subito qualificata come una forma di espressione musicale che penalizza la comprensione del testo. Il problema dell'integrità e della salvaguardia della parola all'interno della composizione musicale, che costituisce la critica principale di coloro che avversarono la nuova maniera musicale, è quindi presente nella *Commedia* al punto tale da trasformarsi in tecnica espressiva. Dante si riferisce a tale tipo di canto polifonico per descrivere l'impossibilità di discernere il testo tra le voci che lo eseguono. Un riferimento esplicito alla mancanza di una ricezione chiara del messaggio musicale polifonico è infatti presente nel *Paradiso*, cantica in cui Dante rende partecipe la rappresentazione musicale della tecnica dell'ineffabile per cui il contenuto dell'esperienza percettiva si caratterizza come difficile, o a volte impossibile, da comprendere, da ricordare e da descrivere

E come giga e arpa, in temprata
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così da' lumi che lì m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, senza intender l'inno.

Ben m'accors' io ch'elli era d'alte lode,
però ch'a me venìa «Resurgi» e «Vinci»
come a colui che non intende e ode.

Io m'innamorava tanto quinci,
che 'nfino a lì non fu alcuna cosa
che mi legasse con sì dolci vinci. (*Par.* XIV, 118-129)

NOTE

¹ Il problema della relazione tra la struttura metrica di un testo lirico e quella musicale è affrontato da Dante nel *De vulgari eloquentia*, in cui non viene sollevato il problema in questione in quanto il trattato si occupa solo di forme liriche appartenenti all'ambiente musicale monodico. La centralità del rapporto tra musica e parola è però una evidente priorità teorica del trattato dal momento che costituisce l'essenza del secondo libro ed è quindi ipotizzabile un forte interesse dantesco per i problemi relativi alla relazione musica-parola, testo letterario-melodia, cioè proprio quegli elementi che vengono messi in crisi dalle ultime innovazioni della polifonia misurata.

² La musica sacra, per avere un riferimento ritmico nell'esecuzione dei testi musicali liturgici, aveva dato vita ai modi ritmici che traevano dal sistema metrico greco le loro diverse possibilità combinatorie. Per ciò che attiene invece al canto monodico profano e alla questione della scrittura con cui viene trasmesso dai manoscritti e delle sue interpretazioni, non è il caso di entrare in questa sede dal momento che la complessità del problema teorico e le divergenze critiche ancora esistenti meriterebbero una trattazione a parte.

³ *Corpus Juris Canonici, Extravagantes Communes* (1879-1881: II, 1256 e sgg.). Un interessante commento al testo della bolla è in Ernetti (1964: 175 e sgg.).

⁴ Il verbo utilizzato dalla bolla per indicare la precipitazione nella recitazione dei salmi merita una breve digressione. L'etimologia del verbo *caespito* è infatti relazionata con *caespes* e letteralmente il significato originario è quello di 'cadere nell'erba', da cui probabilmente il significato di precipitarsi. Nel *Thesaurus Linguae Latinae*, (GLOSS. V 117, 22) il verbo viene relazionato (e tradotto come) *cadit* e quindi il suo uso è forse più tecnico di quello che si può supporre dal momento che dal verbo *cadere* deriva il termine metrico e musicale di cadenza, relazionato con il ritmo della recitazione e dell'intonazione (III, 114, s.v., Leipzig, 1990).

⁵ «Oquetus truncatio est cantus, rectis obmissisque vocibus truncata prolata ... ut dum unus canat alter tacet et e contrario» (De Coussemaker 1864: 134). Si tratta quindi di uno stile musicale che riproduce un effetto a

singhiozzo (da cui il termine *hoquetus*) cui, tra l'altro, Dante probabilmente accenna nel canto XIX del *Purgatorio* (vv. 73-75): *Adhaesit pavimento anima mea / sentia dir lor con si alti sospiri / che la parola a pena s'intendea*.

⁶ Sempre in ambito letterario è interessante la posizione polemica dell'autore del *Roman de Fauvel*, Gervais de Bus (1914-19). Nel poema allegorico la satira si rivolge essenzialmente contro gli ordini religiosi dei Domenicani e dei Francescani e contro alcuni esponenti politici. Nel II libro si incontra un accenno ironico e polemico alla musica nella descrizione del palazzo di Fauvel (il protagonista del racconto il cui nome è il prodotto di un acrostico di vizi); sulle pareti di una sala sono dipinte canzoni, *lais*, ballate *hoqueti*, mottetti e canzonette che però non trattano d'amore ma di frodi e sono scritte e notate con la precisione dei bemolli e dei 'falsi suoni' (*musica ficta*).

⁷ Il fenomeno è, tra l'altro, parallelo a quanto avviene in ambito poetico, in cui il testo letterario diventa sempre più autonomo da quello musicale e quest'ultimo si trasforma in una mera modalità esecutiva.

⁸ Boezio nel *De Inst. Mus.* specifica che si definisce musico colui che ha un rapporto puramente intellettuale con la musica e che trae quindi la sua denominazione dal nome della disciplina.

⁹ Il testo di Ugo di S. Vittore è tratto da: *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, vol. CLXXVI: Hugonis de S. Victore, «Opera Omnia tribus tomis digesta, studio et cura canonicorum regularium regalis abbatae S. Victoris parisiensis, apud Garnier fratres», ed. Jacques Paul Migne, 756C, 756D.

¹⁰ Che l'espressione legata alla dolcezza del suono sia da collegare con la tecnica polifonica è ipotesi sostenuta da Chiavacci Leonardi (2001: 525).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (2001): *Commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli.
- BRAGARD, R. (1973): *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, in ID.: *Corpus Scriptorum de Musica*, Roma, American Institut of Musicology, vol. 3/7.
- Corpus Juris Canonis, Extravagantes Communes* (1879-1881): II, col. 1256 e sgg., Leipzig.
- DE BUS, G. (1914-19): *Le Roman de Fauvel par Gervais de Bus*, ed. A. Langfors, Paris, Didot.
- DE COUSSEMAKER, C. E. H. (1864): *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, I, Paris, Durand.
- DU CANGE, C. (1883-1887): *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, Unversänderter Nachd. der Ausg. von, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, vol. IV.
- ERNETTI, P. M. (1964): *Canto gregoriano*, vol. IV, Venezia, Ist. Collaborazione Culturale Venezia-Roma.
- GALLO, F. A. (1991): *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT.
- GERBERT, M. (1784): *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien, Typis San Blasianis, I.
- MOLINIER, G. (1977): *Las Flors del gay saber: estier dichas Las leys d'amor*, traduction de Aguilar et Escouloubre, revue et complétée par A.F. Gatien-Arnault, Genève, Slatkine Reprints.
- MONTEROSSO, R. (1984): «Organo», (vox), in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- SALVETTI, G. (1971): «La musica in Dante», in *Rivista italiana di musicologia*, VI, pp. 160-204.
- SURIAN, E. (1991): *Manuale di storia della musica*, vol. I, Milano, Rugginenti.