

RENATO CHIESA

LA MUSICA NEL TEMPO E NELL'OPERA DI DANTE

Presentato dal Socio Prof. F. TRENTINI

Molto si è scritto, in tempi diversi, sulla musica nell'opera dantesca e sull'erudizione musicale del Poeta, ma ancora oggi una ricerca in tal senso appare giustificata appieno per la conoscenza più globale di Dante come uomo di cultura nel Medioevo. In fondo la valorizzazione dell'elemento sonoro nella *Commedia* o dei principi teorici nel *De Vulgari Eloquentia* e nel *Convivio*, non è che un aspetto, e tale deve essere, della personalità multiforme e ampissima di Dante; ma non per questo trascurabile o riducibile a funzione marginale, sia nel tessuto compositivo della poesia, sia nella formazione culturale del Poeta. Si può dire anzi che la musica, sempre nel suo duplice aspetto, suggestiona un po' tutta l'opera di Dante, che ne risulta ora vivificata, ora variata, spesso intimamente scossa.

Il punto d'avvio rimane logicamente sempre quello di una corretta lettura dei testi, nel senso che può interessare al nostro scopo; e così pure argomento iniziale dev'essere lo studio di tutti quegli elementi che, con maggiore attendibilità, chiariscano le linee fondamentali della musica del tempo.

Non mancano certo degli scritti che parlano (purtroppo vagamente) di Dante *musico*, o meglio delle conoscenze musicali di Dante, e ad essi è opportuno accennare anche se estrema fiducia non si può porre sulla loro veridicità, la quale più concretamente si deve ricercare in documenti diretti che gli studi di musicologia hanno portato alla luce.

Le prime notizie sicure, relative alla conoscenza musicale di Dante, le troviamo in Boccaccio, il quale espressamente scrisse: « *sommamente si diletto in suoni e canti nella sua giovinezza e a ciascuno che a quei*

tempi era ottimo cantatore e sonatore fu amico ed ebbe sua usanza ecc. »⁽¹⁾. Leonardo Bruni e Giannozzo Manetti, Giovanni e Filippo Villani, non forniscono dati più precisi⁽²⁾ e solamente il Filelfo si lasciò andare a piacevoli fantasie, quando scrisse: « *Canebat suavissime, vocem habebat apertissimam, organo citharaque callebat pulcherrime ac personabat, quibus solebat suam senectutem in solitudine delectare* »⁽³⁾. Ma non esistono le prove di queste affermazioni, giustamente osserva il Bonaventura nel suo autorevole testo⁽⁴⁾; è facile osservare poi che ben difficilmente si potrebbero documentare particolari così intimi, come quello di Dante vecchio che si diletta suonando qualche strumento! Eppure ci fu chi discusse su queste tesi, Missirini ad esempio: « *Con Belacqua eccellente Fabbricatore d'istrumenti musicali: con Casella cantore riputatissimo ebbe grande intimità . . . Questo suo delicato amore per la musica, nato si può dire con lui, lo recò quindi a spargere di musica la Divina Commedia ecc.* »⁽⁵⁾. È probabile forse una amicizia del Poeta con Belacqua e Casella, soprattutto con il secondo, ma è difficile su questa via giustificare le conclusioni del Fondi, quando immagina che Dante inventasse le melodie e poi la facesse scrivere ad altri⁽⁶⁾. Lo studio più completo del fattore musicale in Dante, nelle storie generali della vita del Poeta, rimane forse quello dello Zingarelli, che ci offre un quadro probabilmente fedele della Firenze musicale ai tempi di Dante e degli studi musicali abitualmente impartiti, dimostrandosi disposto ad accogliere tante supposizioni, accettabili da un punto di vista logico, anche se difficilmente provabili; il Balbo invece le rifiuta e in questa direzione si sono mantenuti i moderni⁽⁷⁾.

(1) G. BOCCACCIO, *Della origine, vita, costumi e studii di D. A. di Firenze e delle opere composte da lui*, in « *Le Vite di Dante* » con intr. e note di G. L. Passerini, Firenze, Sansoni 1917, pp. 9-71.

(2) Cfr. queste biografie nel volume: « *Le vite di Dante* », cit.

(3) F. FILELFO, *Vita Dantis*, in: A. BONAVENTURA, *Dante e la Musica*, Livorno, Giusti 1904, pp. 14-21.

(4) Cfr. A. BONAVENTURA, *op. cit.*; l'opera, assai diffusa in ogni particolare, riporta si può dire tutte le posizioni degli scrittori, uscite fino all'inizio del 900, senza propendere chiaramente per nessuna di esse, avvicinandosi semmai al parere del Balbo (p. 18).

(5) M. MISSIRINI, *Vita di Dante Alighieri*, Firenze 1842, tomo I, p. 31; ricordiamo anche: L. VENTURI, *Le similitudini dantesche*, Firenze, Sansoni 1889, pp. 29-46, dove si accettano le parole del Boccaccio senza alcun dubbio.

(6) Ci riferiamo allo scritto del FONDI, pubblicato in Riv. Mus. It., a. X, fasc. I; riportato in A. BONAVENTURA, *op. cit.*, pp. 14-21.

(7) Cfr. N. ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano, Vallardi 1931, p. 1; cfr. C. BALBO, *Vita di Dante*, Firenze 1853, pp. 61-62: vi è soprattutto studiato l'ordinamento degli studi nel Medioevo, con scarso risalto ad affermazioni non documentabili.

Autorevole soprattutto il saggio del Papini, che riconduce la questione alle affermazioni del Boccaccio, dalle quali tutti sono partiti ⁽⁸⁾. Particolare, e perciò degna di considerazione, la posizione del Wolf che, parlando di Guido Cavalcanti e di Dante Alighieri, non dubita affatto che le loro canzoni, composte prima del 1301, fossero cantate e da tutti conosciute, come appare dalle novelle 114 e 115 di Franco Sacchetti, in cui Dante stesso ascolta i propri canti dalla voce di un fabbro; e così sembrerebbe chiara anche la figura di Casella, sia per la citazione nel *Purgatorio* ⁽⁹⁾, sia per il manoscritto vaticano 3214, portante l'indicazione: « *Lemmo da Pistoia e Casella diede il suono* » come afferma il Burney ⁽¹⁰⁾. Sempre per il Wolf « *Dante dette probabilmente modi musicali ad una serie di suoi componimenti poetici* »; una prova dovrebbe essere il *Lamento delle sette arti liberali* di Piero Alighieri, figlio di Dante, in cui la musica, per la morte del Poeta, spezza gli strumenti e distrugge le note del sublime maestro, Dante stesso ⁽¹¹⁾.

Gli argomenti, come si può vedere, sono fragili, artatamente elaborati, anche perché nella maggior parte dei casi (escludendo il Papini e il Wolf) non si è posto il problema più ampio della musica nella Firenze del tempo. Storture, inesattezze, fantasticherie letterarie hanno finito per sfalsare la figura di Dante, che fu essenzialmente poeta, e musicista quanto la cultura del tempo richiedeva. La funzione e il peso della musica nella vita e nell'opera di Dante si vedranno di conseguenza con maggior certezza nella musica viva dell'epoca e direttamente nella sua opera. Tante supposizioni, tanti sterili tentativi del passato ci hanno allontanati un po' dall'umanità della figura di Dante. Ma noi, nell'indirizzo generale degli studi, siamo in armonia, anche per la musica, con la corrente che, pur nulla togliendo di importanza all'opera dantesca, la giudica più serenamente, non come frutto esplodente dal nulla, ma risultato e sintesi di un'intera età. In questa

⁽⁸⁾ Cfr. L. PAPINI, *Dante e la Musica*, in « *Giornale Dantesco* », III, Venezia, 1896. Il saggio è molto importante per la chiarezza con cui si pongono le differenze fra musica teorica e musica pratica, argomento che noi stessi prenderemo in considerazione più avanti. Per Dante l'autore, più che di conoscenze, preferisce parlare di « *finissimo gusto* » (p. 11), logicamente non confutabile!

⁽⁹⁾ *Purg.*, II.

⁽¹⁰⁾ Cfr. J. WOLF, *Firenze musicale nel '300*, riportato in: A. DELLA CORTE, *Antologia della Storia della Musica*, vol. I, Torino, Paravia 1929, pp. 101-102. Il quadro dipintoci dal Wolf ha indubbiamente dei lati positivi, ma gli argomenti che dovrebbero convalidare le sue affermazioni sulla figura di Dante sono in parte della stessa natura di quelli da noi citati, comunque non documentabili.

⁽¹¹⁾ J. WOLF, *op. cit.*; l'immagine di Piero Alighieri è chiaramente poetica e irrealista, tale da non essere presa in seria considerazione.

visione nuova non si può sentire così la necessità di costruire la personalità musicale del Poeta a tutti i costi, ma si deve abbattere il mito inutile che ci fa scivolare troppo facilmente in tonalità agiografiche ⁽¹²⁾.

Vari sono gli studi autorevoli sulla musica al tempo di Dante, con una preminenza per il fenomeno dell'*Ars Nova*, mentre « *il Duecento musicale ci è ignoto* », scrive Ugo Sesini, e « *sull'argomento non possiamo pronunciarci in verun modo* » ⁽¹³⁾: simile concetto era stato affermato precedentemente dallo stesso studioso, con la convinzione che solo verso la metà del 1300 incontriamo, nelle elaborazioni contrappuntistiche dell'*Ars Nova*, una veste musicale della poesia volgare, senza che si riesca tuttavia a coglierne veramente il significato ⁽¹⁴⁾. La via per giungere a conoscere come « *cantarono i maestri di Dante* » ⁽¹⁵⁾ si deve cercare quindi nella lirica occitanica e nei maestri provenzali che si possono considerare i precursori del *Dolce Stil Novo*. Ma poco rimane, ripetiamo, della lirica profana italiana. Notevole al nostro scopo il celebre *Canzoniere provenzale* dell'Ambrosiana che, per il Sesini, mostra di essere quasi una raccolta antologica appositamente compilata per l'Italia, in cui troviamo la canzone di Folchetto di Marsiglia *Tan m'abellis l'amoros pensamenz*, accompagnata da tutta la musica; la stessa che Dante citò nel *De Vulgari Eloquentia* e che assai credibilmente conobbe nei versi e nella musica ⁽¹⁶⁾. Il canto è per sola voce e, non esistendo traccia di accompagnamento, l'interesse va ricercato nella linea melodica in relazione al verso. Va chiarito subito, a

⁽¹²⁾ Cfr. G. FUNAIOLI, *Dante e il mondo antico*, in: G. PETRONIO, *Antologia della critica letteraria*, vol. I, Bari, Laterza 1962, pp. 183-199. Da notare questo passo: « *In ampiezza di cognizioni antiche non supera certamente i suoi coetanei; forse per estensione non arriva neppure alla misura che poté essere di altri, o accanto a lui, o prima di lui ecc.* » (p. 185); è evidente qui il tentativo di ridimensionare l'uomo Dante, nello studio più rigoroso del Medioevo, senza punto toccare l'altezza della creazione dantesca. Per uno studio del problema musicale nell'insieme della cultura medievale, vedere: L. VENTURI, *op. cit.*, pp. 195-207.

⁽¹³⁾ U. SESINI, *Sul 'De Vulgari Eloquentia' edito da Aristide Marigo*, in « *Convivium* » IV, 1939, p. 467.

⁽¹⁴⁾ Cfr. U. SESINI, *Come cantarono i maestri di Dante*, in « *Convivium* » IV, 1937, pp. 424-430.

⁽¹⁵⁾ v. U. SESINI, *Come cantarono i maestri di Dante*, *cit.*; il problema è qui limitato ad una forma di lirica monodica profana legata alla poesia stilnovistica, e non poniamo, fino a questo momento, il problema più complesso dell'*Ars Nova* e tanto meno quello della musica religiosa, né si discute sulla musica *teorica* di cui possediamo elementi più sicuri, come più avanti potremo osservare.

⁽¹⁶⁾ Si può condividere senza sforzo il parere del SESINI sul *Canzoniere provenzale dell'Ambrosiana*, che pone in rilievo (*Come cantarono i maestri di Dante*, *cit.*, pp. 427-428) gli italianismi del testo, le varie aggiunte, la lezione stessa della melodia: si potrebbe pensare ad uno scopo pratico di esecuzione, per riunire insieme le canzoni più note e diffuse in Lombardia. Per la citazione della canzone *Tan m'abellis* di Folchetto, vedere il *De Vulg. El.*, II (IV, 6).

questo punto, che l'espressione musicale dello *Stil Novo* è la monodia, caratteristica della tradizione dei trovatori, dalla quale in effetti lo *Stil Novo* è indirettamente derivato; mentre l'*Ars Nova*, che è polifonica, si rifà a diversa tradizione musicale ⁽¹⁷⁾.

Le recenti elaborazioni di Federico Ghisi, volte soprattutto e ricreare concretamente la musica al tempo di Dante, in particolare riguardanti «*Canti di trovatori e trovieri menzionati dal Poeta nella Divina Commedia*» e «*La poesia lirica vocale di ispirazione amorosa e satirica*» ⁽¹⁸⁾, hanno dimostrato come sia possibile, su elementi reali e non viaggiando con la fantasia, avvicinarsi al mondo di Folchetto di Marsiglia, Gace Brulè, Albertet de Sisteron, Bernard de Ventadorn, Arnaldo Daniello, Giraut de Borneil, Adam de la Halle, e intuire, per questa via, come potesse cantare forse Dante stesso e di che natura dovesse essere il canto di Casella, così altamente raffigurato dal Poeta ⁽¹⁹⁾.

Si può immaginare la veste musicale che avrebbe rivestito la poesia stilnovistica di Dante, dal momento che non possediamo esempi precisi, ascoltando le musiche per il *Roman de la Rose*, giunte fino a noi, e soprattutto il rifacimento fiorentino del *Roman* con il ritorno del motivo galante della «*bele Aëlis*» ⁽²⁰⁾. Siamo logicamente sempre in campo monodico e la funzione di accompagnamento è limitata a scarsissimi elementi.

⁽¹⁷⁾ Cfr. N. PIRROTTA, *L'ars nova italienne*, in «*Encyclopédie de la Pléjade*», vol. IX (Histoire de la Musique, I), Paris, Gallimard 1960, p. 782. La posizione non lascia dubbi: «*L'expression musicale du stil novo a été la monodie, caractéristique de la tradition des troubadours, de laquelle, en effect, lo stil novo est indirectement dérivé. Par contre, l'ars nova, qui est polyphonique, se rattache à une tradition musicale différente et d'une technique plus poussée*». Cfr. anche: U. SESINI, *Come cantarono i maestri di Dante*, cit., p. 429: «*La capacità espressiva è tutta condensata nel discorso melodico ecc.*».

⁽¹⁸⁾ Uno studio specifico di FEDERICO GHISI sarà probabilmente pubblicato fra non molto. Per ora ci riferiamo al ciclo di trasmissioni su *Dante e la Musica del suo tempo*, curate dallo stesso Ghisi per il 3° programma della RAI (16-17-18 novembre 1965). Particolarmente notevoli sono state le elaborazioni musicali di canti trovadorici che Dante, si pensa, poteva conoscere, se egli stesso nel *De Vulg. El.* e nella *Commedia* ne parla. L'accompagnamento, assai parco, era affidato a campanelle, percussione, flauti a becco, liuto, viella, organo portativo, arpetta trovadorica.

⁽¹⁹⁾ Ricordiamo le parole dell'ANONIMO FIORENTINO: «*Fue Casella di Pistoia grandissimo musico et massimamente nell'arte dello 'ntonare: et fu molto domestico dell'autore però che in sua giovinezza fece Dante molte canzone et ballate che questi intonò: et a Dante diletto forte lo udire da lui et massimamente al tempo ch'era innamorato di Beatrice o di Pargoletta o di quella altra di Casentino*». (Cfr. A. BONAVENTURA, *op. cit.*, p. 131).

⁽²⁰⁾ Ci rifacciamo ancora alle elaborazioni di FEDERICO GHISI per il *Roman de la Rose*. Potremmo trovare in esso la maniera di intuire di qual natura fosse la musica che accompagnò le poesie di Dante. Corrisponde, la realizzazione a canto alternato, o all'unisono o all'ottava, al parere di F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, Libreria dello Stato 1935.

Sappiamo che celebrati trovatori vissero alla corte del marchese Bonifazio I di Monferrato, Rambaldo de Vaqueiras, Pietro Vidal e altri, e si può ritenere, con lo Zingarelli, che anche a Firenze dimorassero giullari della Provenza ⁽²¹⁾. Li Gotti scrive a questo proposito: « *Cosa ci dicono infatti i nomi di Casella, Scocchetto e di Albertuccio della Viuola, che troviamo in qualche rarissima didascalia, se non che si tratta di nomi d'arte di compositori di origine probabilmente giullaresca, nel senso migliore della parola? Codesti musicisti non costituivano ancora, fuori delle chiese e dei conventi, una categoria di professionisti . . . restavano legati a un gusto diffuso, che fluttuava tra i pochi cenacoli letterari e la borghesia . . . E ciò soprattutto perché ancora la musica profana (e quindi la poesia musicale profana) non aveva acquistato vigore e indipendenza dai moduli tradizionali ecclesiastici* » ⁽²²⁾.

Non mancano canti di tale natura nella *Commedia*, quello di Casella in primo luogo, ma non molto difforni dovevano essere, nelle intenzioni di Dante, quelli di Piccarda, di Lia e di Matelda, della Sirena, di Daniello ⁽²³⁾.

Un ultimo problema, legato alla funzione della musica nella poesia stilnovistica, potrebbe venirci offerto dallo stesso Dante (come osserva il Marigo) che ammette la possibilità di comporre una canzone senza musica; fatto questo che portò il Battaglia a difendere la superiorità della poesia e all'affermazione che « *il trovatore si sentiva piuttosto poeta che musicista* », contrariamente alla tesi del Beck ⁽²⁴⁾.

La posizione di Dante, a questo proposito, è chiara ⁽²⁵⁾ ma non sembra a noi che essa possa intaccare la musicabilità della canzone e i rapporti di uguale importanza che musica e parola dovettero avere in quelle composizioni nate a tale scopo.

Se genericamente si può ammettere il concetto che l'*Ars Nova* in

⁽²¹⁾ Cfr. N. ZINGARELLI, *op. cit.*, p. 18.

⁽²²⁾ E. LI GOTTI, *La poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palermo, Palumbo 1944, pp. 14-15.

⁽²³⁾ *Purg.*, II; *Par.*, III; *Purg.*, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXI, XXXII, XXXIII, XIX, XXVI. Non intendiamo naturalmente elencare tutti i canti monodici della *Commedia*, argomento che può essere consultato in A. BONAVENTURA, *op. cit.*, pp. 131-159.

⁽²⁴⁾ *De Vulg. El.*, II (VIII, 6). La tesi della superiorità della poesia, o meglio della priorità, è sostenuta dal BATTAGLIA, *Canzoni di Jaufre Rudel e Bernardo di Ventadorn*, Napoli 1948; cfr. B. BECK, *Le melodie dei trovatori*, Milano 1939, p. 204: la comprensione della melodia è condizione fondamentale per lo studio e l'interpretazione del ritmo poetico. L'argomento è trattato diffusamente in R. MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei Trovatori*, Milano, Giuffrè 1956.

⁽²⁵⁾ *De Vulg. El.*, II (VIII, 6): « *Et ideo cantio nil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizzata* ».

Italia è il *Dolce Stil Novo* della musica, tale parallelo non deve creare confusione. Ripetiamo che la musica stilnovistica è monodica, vicina a quella trovadorica, mentre l'*Ars Nova*, con il qual nome indichiamo il secondo periodo della scuola polifonica occidentale, è riconducibile al *conductus* francese. I segni dell'arte nuova erano visibili, secondo il Machabey, già nel *Roman de Fauvel* (1316) ⁽²⁶⁾, e trovano il loro teorico in Philippe de Vitry. L'*Ars Nova* italiana pone la sua sede più adatta in Firenze, con caratteri stilistici che rilevano il canto della voce superiore e la funzione di accompagnamento per l'inferiore. I testi più antichi di questa nuova polifonia si fanno risalire al 1340, con Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna. Ma è evidente che siamo ormai fuori del periodo dantesco, anche musicalmente.

Rimane quindi da considerare, prima di toccare l'argomento della musica come scienza in particolare, il campo religioso, che nel clima medievale era evidentemente dominante e di cui esempi molteplici vediamo citati da Dante stesso nella *Commedia*, nelle due ultime cantiche ⁽²⁷⁾. Al canto unisono del gregoriano da tempo si era unita la polifonia, un « *modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam* » come scrive il teorico Giovanni de Muris. Ubaldo, Odo de Cluny, Guido d'Arezzo, John Cotton ci offrono le prime fonti storiche della polifonia, in un periodo che va dalla fine dell'800 al 1100 circa. Dal *gymel* alla *rota*, dal *canone* vero e proprio all'*organum*, presto si giunge, con la *musica mensurata*, al *discanto*, nato in Francia e fiorito dal secolo XI al XIII; più ampiamente la musica polifonica entra nella cosiddetta *Ars Antiqua* che vivrà fin verso il 1300, teorizzata da Giovanni di Garlandia, Francone, Walter Odington.

Ma il problema appare fin d'ora in strettissima relazione con la musica teorica del tempo, alla quale si deve continuamente attingere, per l'interpretazione di quel complesso fenomeno di mutamenti e di trasformazioni che, dal lontano semplice *gymel* dei Britanni, arriva alle elaborazioni polifoniche del tempo di Dante, di cui il Poeta stesso offre alcuni esempi nella *Commedia*, come avremo modo di vedere più avanti.

È importante considerare, a questo punto, come l'ultima delle quattro arti maggiori del *Quadrivio* fosse la musica. E per comprendere

⁽²⁶⁾ Cfr. A. MACHABEY, *Ars Nova*, in « Dizionario Musicale Larousse », Milano, Ed. Paoline 1961, p. 97. Ricordiamo i *Mottetti* dal *Roman de Fauvel* (trascr. di Clemente Terni) trasmessi a cura di Federico Ghisi nel ciclo dedicato a Dante, sopra citato; è evidente in essi lo spirito e la tecnica volti ormai verso il 1300.

⁽²⁷⁾ Per l'elencazione particolareggiata cfr. sempre A. BONAVENTURA, *op. cit.*, soprattutto nei capitoli dedicati ai canti unisoni e a quelli polifonici.

veramente l'inclusione di essa fra l'aritmetica, la geometria e l'astronomia, si deve risalire all'ordinamento degli studi che, secondo il Balbo, fu fatto alla scuola dei vescovi e dei monasteri, per chierici od ecclesiastici, ai quali erano necessari i princìpi del canto ⁽²⁸⁾. La spiegazione, se da un lato può apparire logica, è però troppo semplicistica; non dimentichiamo infatti (qui il Papini ha colto assai felicemente) ⁽²⁹⁾ che la musica teorica, quella cioè inclusa nel *Quadrivio*, detta anche propriamente *musica* (in contrapposto a quella pratica detta *canto*), era speculazione filosofica, in altre parole era la scienza che studiava i suoni nelle loro relazioni, cercandone le leggi razionalmente. *Musico* era quindi il teorico, mentre *cantore* e *sonatore* venivano chiamati coloro che alla musica pratica si dedicavano. E Dante, teorico della musica, poteva chiamarsi musicista nel senso che Boezio dà al termine ⁽³⁰⁾.

Le basi della *musica* come scienza vanno colte nel mondo greco, in Platone, al quale dobbiamo la netta distinzione di musica superiore, identificabile con la stessa filosofia, e musica volgare, degna di scarsissimo conto ⁽³¹⁾. L'impostazione è dovuta alla posizione pitagorica e a Damone in particolare, il quale aveva cercato di trovare una relazione fra i *tropi* dell'anima e i *modi* musicali ⁽³²⁾. Aristotele rimase fedele alla teoria dei *modi* indicando espressamente gli effetti morali del dorico, del frigio e del lidio ⁽³³⁾. Ben più completa, nel mondo greco, fu però la visione di Aristosseno, per il quale la composizione musicale non doveva essere costruita su aridi schemi, ma, nell'incontrarsi di parole, suoni e ritmi

⁽²⁸⁾ Cfr. C. BALBO, *op. cit.*, pp. 61-62.

⁽²⁹⁾ Cfr. L. PAPINI, *studio cit.*, pp. 10-30.

⁽³⁰⁾ Cfr. BOEZIO, *Pensieri sulla musica*, Firenze, Sansoni 1949. Nell'introduzione il Damerini pone in rilievo come si è ripetuto spesso che Boezio ha tramandato le teorie greche di Pitagora, mentre secondo lo Schrade la musica di Boezio avrebbe un posto intermedio tra fisica e metafisica. L'arte musicale, non più intesa come mezzo speculativo ma come espressione, diventa così una « *mediata rappresentazione del sentimento umano* » (p. 12 della introd.). La precisazione non toglie naturalmente che *musico* sia il *teorico*, pur attenuandone il rigore della impostazione. Non si deve pensare infine ad un Dante *solamente* teorico, dopo quanto conosciamo o riusciamo ad intuire sulla pratica musicale dell'età giovanile.

⁽³¹⁾ Cfr. PLATONE, *Fedone*; inoltre il testo a cura di A. PLEBE, *Il pensiero estetico di Platone*, Bari, Laterza 1964, pp. 15-19.

⁽³²⁾ Cfr. A. PLEBE, *op. cit.*, p. 19.

⁽³³⁾ Cfr. ARISTOTELE, *Politica*, VIII, 4-7; cfr. anche: ARISTOTELE, *Problemi musicali*, Firenze, Sansoni 1957, p. 28: « *Perché i ritmi e le melodie, che pure sono nient'altro che suono, hanno rapporto di somiglianza con le qualità morali, mentre i sapori no, e neppure i colori e gli odori?* ».

e nel rispetto del sentimento, della melodia e dell'armonia, veniva elevata a migliore dignità ⁽³⁴⁾.

Per l'impostazione della dottrina musicale e l'indicazione degli elementi fondamentali di indirizzo pitagorico e razionalistico, grande importanza ebbe indubbiamente Boezio, con il suo *De institutione musica*, che rappresenta il più importante tramite fra l'antichità classica e il Medioevo, influenzando quasi tutti i teorici futuri fino a Zarlino ⁽³⁵⁾. La musica per lui è una parte della matematica e consiste nella conoscenza dei rapporti fra i suoni. Dalla musica greca egli ereditò la convinzione che ogni scala musicale e ogni ritmo potesse avere un grande potere di suggestione morale. Ricordiamo però, con lo Schrade, che Boezio non si limitò a tramandare le teorie greche e che è superata la netta distinzione platonica quando afferma: « *La musica umana poi ciascuno che discende in se stesso, la intende* » ⁽³⁶⁾.

Queste erano le basi della *musica* negli studi del *Quadrivio*, riviste e rielaborate variamente da Donato, Beda, Alcuino, Odo di Cluny, Notker, Reginone di Prun ⁽³⁷⁾. Il suo peso doveva averlo indubbiamente anche sant'Agostino con il suo *De Musica* ⁽³⁸⁾, secondo il quale lo scopo della musica, particolarmente nel sesto libro, si muta da estetico in morale e ascetico. Dopo averne toccato il lato sensibile, i toni, i tempi, le pause, le arsi, le tesi, innalza la musica, sempre intesa pitagoricamente, ad un aspetto della verità divina che, nelle sue forme armoniche, è conoscibile solo attraverso quella. Lo studio della musica è un processo verso la

⁽³⁴⁾ Di ARISTOSSENSO possediamo solo il trattato dell'*Armonica* con qualche frammento della *Ritmica*, di fondamentale importanza.

⁽³⁵⁾ Cfr. BOEZIO, *op. cit.*; la tesi della diretta derivazione di Boezio dalla antichità greca è assai diffusa e sostenuta da F. FANO, *Della dottrina musicale di Boezio*, in « Dizionario letterario delle opere e dei personaggi », vol. II, Milano, Bompiani 1950, p. 850; mentre una posizione nuova è colta da L. SCHRAGE, *Music in the Philosophy of Boethius*, in « Musical Quarterly », aprile 1947.

⁽³⁶⁾ BOEZIO, *op. cit.*, pp. 35-39; cfr. anche L. PAPINI, *studio cit.*, p. 12.

⁽³⁷⁾ Cfr. L. PAPINI, *studio cit.*, p. 13: si riferisce anche alla posizione di G. CARDUCCI, *La musica e il Quadrivio*, in « Antologia della Storia della Musica » di A. Della Corte, vol. I, Torino, Paravia 1929, p. 60. Il Carducci scrive: « *Ella era, per sentenza d'uno dei grandi dottori del medio evo, Boezio, di quelle scienze senza il cui aiuto è impossibile venire alla verità; e Sant'Isidoro aveva giudicato non meno biasimevole di chi non sapesse leggere chi ignorasse la musica, senza la quale nessuna disciplina può essere perfetta* »; cfr. anche: TOMMASO D'AQUINO, *De Arte Musica*, Milano, 1882; da lui è ritenuta la più nobile delle scienze umane, e che ciascuno degli studiosi deve acquistare a preferenza delle altre.

⁽³⁸⁾ Cfr. SANT'AGOSTINO, *De Musica libri sex*, Firenze, 1878.

teologia, e mezzo sicuro per riconoscere l'ineffabile armonia del creato ⁽³⁹⁾. La concezione pitagorica quindi, animata dallo spirito nuovo del Cristianesimo, entra ufficialmente nel mondo, medievale e Dante stesso la accetterà, dandocene la prova più chiara in tutto il *Paradiso* ⁽⁴⁰⁾.

* * *

Tali furono le linee essenziali della musica al tempo di Dante, e su queste basi il Poeta costruì la sua cultura di *musico*. Nella sua opera troviamo le prove vive di questa erudizione, che non sono ancora però un sentire personale, animatore della *Commedia* nella sua sostanza e in tanti momenti, soprattutto nel *Purgatorio*.

Il *De Vulgari Eloquentia* e il *Convivio* sono le due opere in cui Dante esprime la sua conoscenza musicale che, si badi bene, non è semplice ripetizione di concetti ormai radicati, ma elemento capace di risolvere talora personalmente parecchie questioni.

Nel *Convivio*, che esamineremo per primo, si possono notare qua e là degli spunti musicali isolati, riferentisi genericamente a qualche strumento o a problemi di marginale importanza. Fisseremo quindi l'attenzione su quei passi che dimostrino in Dante una particolare intuizione, o una rinnovata interpretazione del problema musicale.

Notevole è l'immagine della rispondenza fra l'armonia del corpo e quella del canto: « *quando le voci di quello, secondo debito dell'arte, sono intra sé rispondenti* » ⁽⁴¹⁾. È un principio estetico non nuovo, ma ancor oggi valido e non soltanto per la musica. Come prova della domestichezza del Poeta con sonatori e cantatori del tempo, si suole citare quel passo in cui si afferma che « *malo citarista biasima la cetera, credendo*

⁽³⁹⁾ Cfr. F. DELLA CORTE, *La Musica di Sant'Agostino*, in « Dizionario letterario delle opere e dei personaggi », vol. IV, Milano, Bompiani 1951, p. 850.

⁽⁴⁰⁾ Interessante il commento di A. BONAVENTURA, *op. cit.*, p. 210: « *Dante, secondo che appare da alcuni versi del canto XIV del Paradiso, sta più con Aristoseno che con Pitagora, e penso che l'arte musicale raggiunga il suo scopo quando produce una viva impressione sull'animo di chi ascolta, anche se questi non ne conosce i segreti scientifici e non è addentro ai procedimenti tecnici da cui essa risulta: o per lo meno penso che il godimento dell'effetto che la musica genera sia indipendente dalla cognizione di tali procedimenti* ».

⁽⁴¹⁾ *Conv.*, I (V, 13); cfr. anche: ARISTOTELE, *Problemi mus.*, cit., p. 63 (38): « *Perché tutti godono del ritmo, del canto e in generale della musica? ... Godiamo infine della musica perché è mescolanza di contrari che stanno tra loro in un determinato rapporto. Ora il rapporto è un ordine, ed è nell'ordine che il piacere naturale consiste* ».

dare la colpa . . . del mal sonare . . . alla cetera ecc. » (42). Più impegnativo ci sembra il pensiero che nasce dal capitolo I del II trattato, riguardante Orfeo che « *facea con la cetera mansuete le fiere* »: il significato è logicamente allegorico, come Dante stesso afferma, ma potrebbe anche essere inteso letteralmente, e « *mansuescere, umiliare, muovere* » diverrebbero gli effetti concreti del potere emotivo della musica (43). Poco più avanti il Poeta specifica: « *ascoltare, quanto a le parole, e sentire quanto a la dolcezza del suono* », dove la musica esercita il massimo influsso sull'animo di chi ascolta, creando in esso volute sensazioni.

Su un piano scientifico importante è la considerazione del capitolo XI del III trattato: « *Onde non si dee dicere vero filosofo alcuno che, per alcuno diletto, con la sapienza in alcuna sua parte sia amico; sì come sono molti che si diletmano studiare in Rettorica o in Musica, e l'altre scienze fuggono e abbandonano, che sono tutte membra di sapienza* » (44). Del tutto chiaro risulta questo pensiero, con le premesse che abbiamo poste sulla musica greca e sulla sua continuità nel mondo medievale.

Ma c'è un argomento che più di tutti nel *Convivio* risalta, quando Dante stabilisce le corrispondenze fra i cieli planetari e le scienze del Trivio e del Quadrivio, fra il cielo delle stelle fisse e la Fisica e la Metafisica, fra il cielo cristallino e la Filosofia morale. « *E lo cielo di Marte si può comparare a la Musica per due proprietadi: l'una si è la sua più bella relazione, che, annumerando i cieli mobili, da qualunque si comincia o da l'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è lo quinto, esso è lo mezzo di tutti, cioè de li primi, de li secondi, de li terzi e de li quarti. L'altra si è che esso Marte dissecca e arde le cose, perchè lo suo calore è simile a quello del fuoco; e questo è quello per che esso pare affocato di colore, quanto più e quanto meno, secondo la spessezza e raritate de li vapori che 'l seguono . . . E queste due proprietadi sono ne la Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede nelle 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, perchè massimamente in essa s'intende. Ancora, la Musica trae a sè li spiriti umani, che quasi son*

(42) *Conv.*, I (XI, II). Non ci sembra il caso di insistere sulla domestichezza del Poeta con sonatori e cantori, come fa il BONAVENTURA (*op. cit.*, p. 28) poiché il fatto di dare la colpa allo strumento (anche non musicale) quando si è poco abili, è quasi una norma di sempre!

(43) *Conv.*, II (I, 3). La nostra interpretazione, letterale oltre che allegorica, potrebbe coincidere con il pensiero relativo a Marte, nel trattato II al cap. XIII.

(44) *Conv.*, III (XI, 9).

principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: sì e l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve lo suono » (45).

Il passo, come osserva il Bonaventura, è importante per varie ragioni. Non a caso Dante parla della « più bella relazione » che evidentemente in musica corrisponde ad un intervallo di quinta, ritenuto perfetto (46). Non meno importante è la seconda proprietà, quella di disseccare e di ardere le cose, come la musica « trae a sé li spiriti umani » ed il canto di Casella ne è senza dubbio la migliore prova ! Dante mostra qui di aver accettato le teorie greche non passivamente, vivificandole con lo spirito dello *Stil Novo* e giungendo ad intuire delle verità psicologiche secondo cui la musica ha la facoltà di eccitare interamente il nostro organismo, in modo che il nostro essere possa giungere al piacere estetico destato dalla musica stessa (47).

In tre capitoli del *De Vulgari Eloquentia* Dante parla espressamente di musica, con notevoli considerazioni, tanto da richiedere uno studio particolare. Riportiamo il pensiero del cap. III, libro II: « *Sed cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt (indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt); ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant* » (48). Il medesimo concetto è ripreso, e originalmente sviluppato, nel cap. VIII: « *Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus, quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel chitaredus, melodiam suam cantionem vocat nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant; et etiam talia verba in cartulis absque prolatore incentia cantiones vocamus; et ideo cantio nil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata. Quapropter, tam cantiones quas nunc tractamus quam ballatas et sonitus,*

(45) *Conv.*, II (XIII, 20-25).

(46) Cfr. A. BONAVENTURA, *op. cit.*, pp. 36-39.

(47) Cfr. A. BONAVENTURA, *op. cit.*, pp. 38-39; V. PATRIZI, *La fisiologia dell'emozione musicale*, in « Riv. Mus. It. », a. X, fasc. III; R. VALENSISE, *Dante e la voce*, in « L'arte pianistica », a. V, n. 7, Napoli, 31-7-1918, p. 7. Cfr. anche: ARISTOTELE, *Problemi musicali*, cit., p. 27 (I): « *Perché alla musica auletica ricorrono tanto quelli afflitti da dolore quanto quelli che tripudiano? I primi, evidentemente, per alleviare la loro sofferenza e i secondi per godere di più* ».

(48) *De Vulg. El.*, II (III, 6).

et omnia cuiuscunquemodi verba scilicet armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus »⁽⁴⁹⁾. Questi passi ci riportano un po' indietro, alle posizioni del Battaglia e del Beck⁽⁵⁰⁾ già da noi accennate. Dalle parole di Dante la *canzone* (intendiamo i versi) dovrebbe avere caratteri di priorità per importanza sulla *modulatio* che, solo quando essa si accompagna alla poesia, diventerà *cantio*, rimanendo contrariamente alla qualità di *sonus, tonus, nota, melos*. Ma è vero pure che la canzone ideale è accompagnata dalla musica (*actio completa*...) anche se, osserva il Marigo, poteva essere consueta la composizione di canzoni senza la musica⁽⁵¹⁾.

La dottrina dantesca della canzone può partire, nel suo sviluppo, da questo pensiero: « *Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus, que nichil aliud est quam fictio rethorica 'musicaque posita'* »⁽⁵²⁾. È possibile da qui ricavare la sostanziale affermazione circa l'unità di musica e di poesia⁽⁵³⁾, ma più precise sono le considerazioni di Dante quando scrive: « *Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est; sed in modis diversificari videntur; quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi; et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus cum vulgus alloquimur); et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus, 'Al poco iorno e al gran cerchio d'ombra'. Quedam vero sunt diesim patientes; et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique* »⁽⁵⁴⁾. Più semplicemente questo è il pensiero di Dante sulla

(49) *De Vulg. El.*, II (VIII, 5-6).

(50) Vedere la nota 24 del presente studio.

(51) Cfr., per una visione generale del problema, R. MONTEROSSO, *op. cit.*, pp. 95-96; inoltre l'edizione del *De Vulg. El.*, a cura di A. MARIGO, Firenze, 1938.

(52) *De Vulg. El.*, II (IV, 2).

(53) Cfr. R. MONTEROSSO, *op. cit.*, p. 93; U. SESINI, *In margine alla dottrina dantesca della canzone*, in « Studi Medievali » n. 5 - XL, 1938, pp. 180-185. Vedere anche il recente studio di F. DEGRADA, *Dante e la musica del Cinquecento*, in « Ghigiana » vol. 22, Firenze, Olschki 1965, p. 266, alla nota 16, dove si pone in rilievo il concetto di *poesia* come concreta interrelazione del piano verbale con quello musicale « *in un rapporto tutt'affatto ipotetico, mantenuto in ossequio all'autorità della tradizione trobadorica* ».

(54) *De Vulg. El.*, II (X, 2-4).

possibilità di costruire, sugli schemi metrici della canzone, i periodi musicali corrispondenti. Tale composizione strofica delle stanze è confermata sia dalle *Leys* che da canzoni provenzali o italiane di intonazione provenzale giunte fino a noi. Ogni stanza risulta essere interamente disposta per ricevere una melodia; ma talune rimangono nell'ambito di una sola melodia, senza alcuna ripetizione o *diesis*, mentre altre ammettono questo *diesis* e non può esservi *diesis*, se non c'è la ripetizione di una frase musicale, *ante*, o *post*, o *undique* ⁽⁵⁵⁾. Della più grande importanza sarebbe stato, scrive il Beck, che Dante avesse scritto anche il Quarto Libro, in cui progettava di occuparsi del *rythimus*, con il quale il quadro si sarebbe potuto dire completo ⁽⁵⁶⁾.

Scarsi, e relativamente importanti, sono i riferimenti musicali nella *Vita Nova* e nelle *Rime*. Gli angeli che cantano « *Osanna in excelsis* » ⁽⁵⁷⁾ o l'immagine delle donne che vanno « *qual lagrimando, e qual traendo guai* » ⁽⁵⁸⁾; « *l'angiolel* » che « *'n suo cantar sottile / dicea: Chi mi vedrà / lauderà 'l mio signore,* » ⁽⁵⁹⁾; sono momenti felicissimi, freschi, ma abituali, non degni di particolare studio; tutti, d'altro canto, facilmente accostabili a più completi e più famosi passi della *Commedia* ⁽⁶⁰⁾.

Solo la *Commedia* quindi, fra le opere di Dante, ci può dare una immagine esauriente e fedele del valore che ebbe la musica per il Poeta: valore che in parte gli derivò dall'erudizione sua, in parte dalla pratica e dalla familiarità con musicisti del tempo, ma soprattutto da un intuito che si identifica con il concetto più alto di poesia, e di esso è parte integrante.

Tre possono essere i motivi cui sia possibile ricondurre il fattore musicale nell'opera dantesca. Il gusto per la pratica in primo luogo, l'erudizione completa sulla musica *viva* del tempo, su musicisti, strumenti e questioni di effetto sonoro. Il secondo motivo va colto nella strutturazione armonica del poema, principalmente del *Paradiso*, con il moto di sfere e cori angelici

⁽⁵⁵⁾ Cfr. N. ZINGARELLI, *op. cit.*, p. 582; R. MONTEROSSO, *op. cit.*, p. 95: per l'interpretazione esatta del passo, sul termine *armonizata*, significante che l'elemento strutturale è di per sé un'armonia; in *modis*, cioè nella struttura melodica.

⁽⁵⁶⁾ Cfr. J. B. BECK, *op. cit.*, p. 142.

⁽⁵⁷⁾ *Vita Nova*, XXIII, 7, 60.

⁽⁵⁸⁾ *Vita Nova*, XXIII, 45.

⁽⁵⁹⁾ *Rime*, XVIII.

⁽⁶⁰⁾ Per il primo: *Purg.*, XXIX, 51; *Par.*, VII, 1-VIII, 29-XXVIII, 94, 118-XXXII, 135. Per il secondo vedere passi dell'*Inferno*: in particolare: XIII, 22. Il terzo passo ricorda da vicino la donna soletta che canta e sceglie fiori: *Purg.*, XXVIII, 39 segg.

nella tensione verso la perfezione assoluta. Terzo motivo quindi può essere indicato nella relazione esistente fra ritmo e vibrazione sonora da un lato, e sensazioni che dalla semplice impressione di dolore o di gioia giungono a esaltazione mistica e a ineffabile piacere di sonorità celestiali, dall'altro. Il riferimento storico e mitologico, relativo alla musica, è da inquadrare nella visione complessiva dell'antichità classica, come patrimonio legittimo, per Dante, in tutti i suoi aspetti ⁽⁶¹⁾.

Quando si parla di musicisti nella *Commedia*, la figura di Casella balza per prima alla mente anche del lettore più sprovveduto ⁽⁶²⁾. Ha osservato l'Albini che le canzoni morali, come quelle di Dante, non si solevano intonare, cioè mettere in musica, e che forse Casella non aveva mai da vivo intonato quelle canzoni o le intonava per la prima volta allora, nel purgatorio, dove quei versi gli sembravano più affini al luogo ⁽⁶³⁾. Non si può escludere neppure questa ipotesi negativa, come per principio non furono trascurate altre interpretazioni particolarmente ottimistiche ⁽⁶⁴⁾. Ma il valore del passo non sta qui, naturalmente. Dell'esistenza di Casella non c'è dubbio anche se poco di più si può dire; siamo d'accordo con il Sapegno quando afferma che « *Nessuna delle proposte di identificazione con personaggi menzionati nei documenti del tempo ha la minima probabilità di coglier nel segno* » ⁽⁶⁵⁾. È importante invece che Dante abbia incontrato per primo un musicista, nel *Purgatorio*, e che la canzone con la sua dolcezza abbia stabilito un particolare tono che non sarà più spezzato, un colore nuovo che è, come osserva il Baldelli, « *il nuovo stato d'animo, questa pace contemplativa, questo distacco dal mondo, ed è l'ultimo balsamo all'anima affannata di Dante* » ⁽⁶⁶⁾.

Nel quarto canto del *Purgatorio* incontriamo Belacqua, liutaio fiorentino di cui parla anche l'Anonimo, dicendo che « *l'autore fu forte suo dimestico* »; ma Belacqua non è Casella, è una figura senza spiritualità e

⁽⁶¹⁾ Per l'impostazione dell'ultimo concetto vedere: G. FUNAIOLI, *studio cit.*

⁽⁶²⁾ *Purg.*, II.

⁽⁶³⁾ Cfr. G. ALBINI, *Il canto II del Purgatorio*, Firenze, Sansoni 1902, pp. 31-32.

⁽⁶⁴⁾ Cfr. la nota 19 del presente studio. Vedere anche per scrupolo: A. FERRERO, *Il canto II del Purgatorio*, Firenze, Sansoni 1907, ma senza sostanziali elementi nuovi, nonostante l'ampia trattazione.

⁽⁶⁵⁾ N. SAPEGNO, *La Divina Commedia*, (vol. II-Purgatorio), Firenze, La Nuova Italia 1956, p. 19, nota 86: vi sono citati i pareri del Buti, di Pietro, di Benvenuto, del Landino, dell'Anonimo (già da noi riportato), e il riferimento al cod. Vaticano 3214 (pure citati da noi alla nota 10).

⁽⁶⁶⁾ P. BALDELLI, *Casella*, in « *Dizionario letterario delle Opere e dei Personaggi* », vol. VIII, Milano, Bompiani 1952, p. 156.

senza anima musicale ⁽⁶⁷⁾. Gli altri musicisti, Sordello, Giraut de Borneil, Guittone, Bertran dal Bornio, Arnaut e Folchetto da Marsiglia non hanno propriamente una personalità musicale nel poema; essendo preso il primo prevalentemente dal tema politico, il secondo e il terzo solamente citati nelle parole del Guinizelli ⁽⁶⁸⁾; a differenza di Bertran, Arnaut sa ricreare la sua vera natura di trovatore, quando dice: «*Tan m'abellis vostre cortes deman, / qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire. / Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan . . .*», mentre Folchetto si dilunga soltanto nella descrizione della sua città natale, Marsiglia ⁽⁶⁹⁾.

Fra le citazioni pratiche di Dante non mancano certo gli strumenti, sparsi un po' dovunque ma con significati talora curiosi e personalissimi. È chiaro che la parte degli strumenti in genere è assai lieve, imprecisa, talora piuttosto generica, la qual cosa succede raramente per il canto, sia esso polifonico o monodico. Interessante è l'osservazione del Valensise che ha messo in rilievo come, indicando le vibrazioni di strumenti, quasi mai Dante le indichi col nome di voce; ma parla di *armonia* per l'organo ⁽⁷⁰⁾, di *tintinno* per giga e arpa ⁽⁷¹⁾, di *tin tin* per la campana ⁽⁷²⁾, genericamente di *suono* per la tromba e la lira ⁽⁷³⁾. La voce, molto probabilmente, per Dante sta ad indicare i moti dell'anima e non può essere che quella umana.

Abbiamo citato l'organo, la giga, l'arpa, la campana, la tromba, la lira; potremmo aggiungere la cetra e la sampogna, tamburi e cennamella, bordone, leuto, e soprattutto il corno che, come nota il Bonaventura, è l'unico strumento che Dante ode veramente suonare, da Nembrotte ⁽⁷⁴⁾.

⁽⁶⁷⁾ Cfr. N. SAPEGNO, *op. cit.*, p. 43, nota 98, dove è riportato il ritratto che di Belaqua fa l'Anonimo fiorentino: «... artefice, e facea cotai colli di liuti e di chitarre ed era il più pigro uomo che fosse mai».

⁽⁶⁸⁾ Per Sordello, *Purg.*, VI-IX, passim; per Giraut e Guittone, *Purg.*, XXVI, 120, 124.

⁽⁶⁹⁾ Per Bertran, *Inf.*, XXVIII, 130 segg.; per Arnaut, *Purg.*, XXVI, 142-148; per Folchetto, *Par.*, IX, 82 segg.

⁽⁷⁰⁾ Cfr. R. VALENSISE, *Dante e la voce*, in «L'arte pianistica», a. V, n. 7, Napoli, 31-7-1918, p. 7; in «L'arte pianistica», a. V, n. 8, Napoli 31-9-1918, p. 6. Si possono ricordare gli altri due scritti di argomento analogo di R. VALENSISE, *Dante e il metallo del suono*, Perugia, Tip. Umbra 1909; *Dante e l'intensità del suono*, in «L'arte pianistica», Napoli 1918. Per la citazione: *Par.*, XVII, 44.

⁽⁷¹⁾ *Par.*, XIV, 118-120.

⁽⁷²⁾ *Par.*, X, 143.

⁽⁷³⁾ *Inf.*, VI, 95; *Par.*, XXIII, 100.

⁽⁷⁴⁾ *Par.*, XX, 22-24; *Inf.*, XXII, 7-12: «quando con trombe, e quando con campane, / con tamburi e con cenni di castella, / e con cose nostrali e con istrane; / nè già con sì diversa cennamella . . .»; *Purg.*, XXVIII, 18; *Inf.*, XXX, 49; *Inf.*, XXXI, 12. Cfr., per l'ultimo strumento, A. BONAVENTURA, *op. cit.*, p. 69.

In appendice si potrebbero ancora ricordare l'immagine dell'ucellatore e quella del banditore, legati per qualche verso al fattore sonoro, se non proprio alla musica ⁽⁷⁵⁾. Gli altri fenomeni naturali uniti al suono, messi in rilievo dal Venturi, come l'acqua, l'aria, il vento, il tuono, sono di natura generica e da tenere in considerazione in una visione totale del suono nell'armonia della struttura del poema ⁽⁷⁶⁾.

La voce umana, dal canto polifonico a quello monodico, dal pianto al grido, è indubbiamente la sola vera dimensione sonora da considerare. Quanto abbiamo scritto, nelle prime pagine, sulla teoria musicale, sui trovatori, sui problemi della canzone, riguardano la voce umana. Nella *Commedia* appare qua e là il canto monodico; l'aria profana ha dolcezza, soavità, armonia, ma non ha titolo. Sullo stesso tono vago si mantiene la danza, unita spesso al canto, mentre precisa è quasi sempre l'indicazione di canti gregoriani, soprattutto nel *Purgatorio*.

Il fatto è facilmente comprensibile: nell'*Inferno* non poteva vivere neppure una musica umana non diciamo religiosa), ma essa è sostituita dal rumore, dal ritmo irregolare, dal suono allo stato animale: ogni cosa deriva all'assenza di spiritualità, e, di conseguenza, anche di musica vera e propria. Il *Paradiso* d'altro canto è il regno dell'ineffabile, e come la luce è metafisica, così il suono manca di calde sia pur limitate vibrazioni umane. Solamente il *Purgatorio* quindi, più compiutamente ci appare come il vero regno della musica e della coralità, che è, scrive il Sacchetto, « *espressione di un sentimento religioso e collettivo* » ⁽⁷⁷⁾. Non si deve dimenticare che il canto fu, nella storia del Cristianesimo, uno degli espedienti più particolarmente scelti per esprimere ed esaltare il senso della fede.

Raramente troviamo canti profani nella *Commedia*, non rivolti a Dio, anche se, lo ripetiamo, ignoriamo affatto di che natura potessero essere i celestiali inni del *Paradiso*. Nel *Purgatorio* (XIX) Dante descrive il canto della *femmina balba*, con evidente ricordo per l'omerico Ulisse ⁽⁷⁸⁾;

⁽⁷⁵⁾ *Inf.*, III, 117; *Inf.*, XIX, 5.

⁽⁷⁶⁾ Cfr. L. VENTURI, *op. cit.*, pp. 29-46. Non abbiamo inteso naturalmente fare una elencazione completa (lo scopo sarebbe stato ben modesto!) e abbiamo citato i casi più significativi. Una considerazione particolare meriterebbero le varie *tube*, *lire*, gli *squilli*, ecc. assai frequenti nel *Paradiso*, quasi sempre indicanti la voce umana, e quindi con significato metaforico.

⁽⁷⁷⁾ A. SACCHETTO, *Il gioco delle immagini in Dante*, Firenze, Sansoni 1947, pp. 97-98.

⁽⁷⁸⁾ *Purg.*, XIX, 19-24. Osserva N. SAPEGNO, *op. cit.*, p. 211, nota 19, che il tema del canto delle sirene apparteneva ormai alla tradizione della lirica; nella nota 22 quindi afferma che Dante, pur non avendo letto l'*Odissea*, poteva esserne venuto a conoscenza da Cicerone e da Seneca.

nel XXVII il canto di Lia, dolcissimo e semplice, in contrapposizione con le venature voluttuose di quello precedente ⁽⁷⁹⁾; nel canto seguente la voce degli *augelletti* e le foglie che tenevano « *bordone alle sue rime* » ⁽⁸⁰⁾; poco più avanti *una donna soletta* (Matelda) se ne va « *cantando* » ⁽⁸¹⁾; nel XXXI assistiamo alla danza di un *angelico caribo* e le parole della canzone sono profane, nonostante l'allegoria ⁽⁸²⁾.

Da queste brevi considerazioni ritroviamo unito al canto profano l'altro elemento musicale, la danza, che, sia pure in forme e movenze profane, dovrà essere vista di più in legame con il canto religioso, con cui è lode e omaggio alla divinità.

Il canto gregoriano occupa di diritto il primo posto nella *Commedia*, e ciò è perfettamente comprensibile, poiché i brani citati dovevano essere noti al Poeta come a tutti. Significativo sarà, semmai, vedere le relazioni fra di essi e lo svolgersi della vicenda, principalmente nel *Purgatorio*. A questo proposito riportiamo l'osservazione del Ghisi, che pone in rilievo la fedele osservanza di Dante alla liturgia latina, mentre sembra ignorare altre forme di religiosità musicale del tempo, quali le laudi. Sarebbe questo un segno della assoluta fedeltà alla Chiesa, unita forse ad una scarsa conoscenza, o forse ad una voluta trascuratezza di quanto stava nascendo presso la « Compagnia dell'Orto di S. Michele » o presso la prima Confraternita della Chiesa di « S. Reparata » ⁽⁸³⁾.

Apra la serie dei canti in forma gregoriana il salmo CXIII, *In exitu Israel de Aegypto* ⁽⁸⁴⁾ con l'evidente allusione all'uscita dell'anima dal peccato: Dante precisa qui che « *cantavan tutti insieme ad una voce* », nel primo esempio di musica corale, dominante nel *Purgatorio* ⁽⁸⁵⁾. Poco

⁽⁷⁹⁾ *Purg.*, XXVII, 99.

⁽⁸⁰⁾ *Purg.*, XXVIII, 14-18. Riporto la nota 18 di N. SAPEGNO, *op. cit.*, p. 313: « *Come bene spiegano il Lana e l'Anonimo fiorentino: - le fronde, per il suo moto soave, facevano uno suono, lo quale era tenore ovvero fermo a' canti degli uccelli - (le rime)* ».

⁽⁸¹⁾ *Purg.*, XXVIII, 40-42.

⁽⁸²⁾ *Purg.*, XXXI, 132-138. Dovrebbe trattarsi (N. SAPEGNO, *op. cit.*, p. 356, nota 132) di una *canzone a ballo*; si ricorda anche l'espressione di Giacomino Pugliese; *caribetto* ricorre poi in Meo di Simone da Siena nel *Canzoniere antico Escurialense*.

⁽⁸³⁾ Mi riferisco alle trasmissioni radiofoniche curate da FEDERICO GHISI, già citate in altra parte dello studio. Nella terza di esse, dedicata alle « *Musiche religiose* », l'argomento poggiava sui canti della tradizione religiosa presenti nella *Commedia*, sulla natura melodica delle laudi cortonesi e su alcuni Mottetti anonimi dell'*Ars Antiqua* nel XIII secolo.

⁽⁸⁴⁾ *Purg.*, II, 46.

⁽⁸⁵⁾ *Purg.*, II, 47; cfr. N. SAPEGNO, *op. cit.*, p. 17, nota 47, in cui si riporta il giudizio del De Sanctis: « *più che negli individui la vita si manifesta nei gruppi... in una stesso spirito di carità* ».

più avanti, nel canto V, udiamo il *Miserere*, « a verso a verso », vale a dire a versetti alternati ⁽⁸⁶⁾. Dalla valletta dei Principi si alza, nel VII canto, la preghiera *Salve Regina* ⁽⁸⁷⁾; unica è l'atmosfera creata poi dall'inno *Te lucis ante* ⁽⁸⁸⁾, che ha il potere di rapire interamente Dante: ma non è chiaro se tale effetto è ottenuto dalla bellezza del canto stesso, oppure dalla particolare interpretazione, o forse, dalla somma di questi due fattori. Non siamo ancora giunti alla musica celestiale, e l'emozione di Dante non doveva differire qui molto da quella provata ascoltando il canto di Casella.

Il canto IX si chiude con l'immagine grandiosa di un *Te Deum laudamus*, che Dante ode « in voce mista al dolce suono », il che farebbe pensare a voci e strumenti, contrariamente all'opinione del Barbi; ma l'immagine seguente: « quando a cantar con organi si stea; » non sarebbe in tal caso molto appropriata, a meno che il suono non sia, metaforicamente, non tanto il tuono di cui prima s'era parlato, ma una musica superiore che s'oda all'apertura della porta ⁽⁸⁹⁾. Voce e sospiri si mescolano nel salmo *Adhaesit pavimento anima mea* ⁽⁹⁰⁾, mentre il versetto del *Miserere*, nel canto XXIII, *Labia mea, Domine*, produce in Dante « diletto e doglia » ⁽⁹¹⁾. Nel canto seguente ascoltiamo l'inno che si recita nel mattutino del sabato: *Summae Deus clementiae* ⁽⁹²⁾. Si accenna al salmo *Delectasti* ⁽⁹³⁾, nel XXVIII. In tono stilnovistico è introdotto, nel XXIX,

⁽⁸⁶⁾ *Purg.*, V, 24; cfr. A. BONAVENTURA, *op. cit.*, p. 80, dove si pone in chiaro come sia da escludere che il canto sia polifonico, trattandosi invece di un coro suddiviso, più sommesso e meno potente quindi, come le parole stesse del salmo penitenziale suggeriscono.

⁽⁸⁷⁾ *Purg.*, VII, 82; si tratta dell'antichissima antifona che Gregorio IX, al tempo della lotta fra Federico II e il Papato, aveva ordinato di cantare ogni sera dopo i vespri.

⁽⁸⁸⁾ *Purg.*, VIII, 13-18; l'inno è attribuito a Sant'Ambrogio. Il BONAVENTURA (*op. cit.*, p. 160) lo pone come primo esempio di *solo e coro*, ma non si riesce a vedere la necessità di questa catalogazione!

⁽⁸⁹⁾ *Purg.*, IX, 139-145; cfr., per l'interpretazione del Barbi, N. SAPEGNO, *op. cit.*, p. 106, nota 140. L'immagine, da un punto di vista musicale, è indubbiamente fra le più belle e le più reali e poco importa il problema dell'esatta lettura del *dolce suono*.

⁽⁹⁰⁾ *Purg.*, XIX, 73; è il salmo CXIX, 25.

⁽⁹¹⁾ *Purg.*, XXIII, 10-12. Non è raro questo piangere e cantare insieme nel *Purgatorio*; vedere, nello stesso canto, al verso 64; anche in *Inf.*, V, 126; *Purg.*, XXXIII, 3; *Purg.*, XIX, 74; *Purg.*, XX, 18; *Purg.*, XXVI, 47. Osserva A. BONAVENTURA, *op. cit.*, p. 89: « Questo misto di musica e di lagrime, di dolori e di gioia ben si conviene, del resto, al *Purgatorio* ove sofferenze e speranze si fondono insieme: sparirà invece nel *Paradiso* ove tutto è piena letizia ».

⁽⁹²⁾ *Purg.*, XXV, 121.

⁽⁹³⁾ *Purg.*, XXVIII, 80; si tratta del salmo XCI, 5.

il salmo *Beati quorum tecta sunt peccata* ⁽⁹⁴⁾, mentre il coro di angeli, *In te, Domine, speravi* ⁽⁹⁵⁾, prelude ormai alla beatitudine del *Paradiso*. E così si può dire per l'*Asperges me* che dolcemente accompagna la immersione di Dante nel Lete ⁽⁹⁶⁾. L'ultimo canto del *Purgatorio*, *Deus venerunt gentes*, si ode « *alternando / or tre or quattro dolce salmodia* » ⁽⁹⁷⁾.

Più rari esempi di gregoriano troviamo nel *Paradiso*, per le evidenti ragioni a cui poco fa abbiamo accennato. Piccarda, nel III canto, inizia l'*Ave Maria*, ma la voce si perde subito « *come per acqua cupa cosa grave* » ⁽⁹⁸⁾. Un'atmosfera solenne e grandiosa è creata, all'inizio del VII canto, dall'inno *Osanna, sanctus Deus sabaòth*, che pure in altre parti abbiamo modo di ascoltare ⁽⁹⁹⁾; nel canto XXIII l'antifona *Regina coeli* acquista una particolare spiritualità per il sentimento purissimo che anima i beati nel canto ⁽¹⁰⁰⁾. A glorificazione della fede è intonato poco più avanti un *Dio laudiamo*, che risuona per tutte le sfere ⁽¹⁰¹⁾; al canto di *Sperent in te* rispondono tutte le *carole* ⁽¹⁰²⁾. Maestoso è il *Gloria* che tutto il paradiso canta all'inizio del XXVII, per celebrare la presenza del Dio uno e trino nell'eternità ⁽¹⁰³⁾.

Abbiamo trascurato, nella nostra breve scorsa nel mondo del gregoriano, quegli accenni che potevano far pensare di essere stati semplicemente detti, anziché cantati, o altri generici e difficilmente riferibili a dati precisi ⁽¹⁰⁴⁾.

⁽⁹⁴⁾ *Purg.*, XXIX, 1-3; cfr. N. SAPEGNO, *op. cit.*, p. 323, nota 1, in cui si riporta il verso del Cavalcanti: « *cantando come fosse 'nnamorata* ».

⁽⁹⁵⁾ *Purg.*, XXX, 82-84; è il salmo XXX, 1-9. Il BONAVENTURA (*op. cit.*, p. 167) parla, a proposito di questo canto, di progressione di interesse, dal solista, al coro parziale dei ventiquattro seniori, al diverso tema cantato dal coro di cento e più angeli.

⁽⁹⁶⁾ *Purg.*, XXXI, 98; è il salmo L, 9.

⁽⁹⁷⁾ *Purg.*, XXXIII, 1-3; è il salmo LXXVIII, 1; si tratta, anche qui, di canto alternato.

⁽⁹⁸⁾ *Par.*, III, 121-123.

⁽⁹⁹⁾ *Par.*, VII, 1-3; si trova ancora, nel *Par.*, VIII, 29-XXVIII, 118-XXXII, 135; nel *Purg.*, XI, 11-XXIX, 51.

⁽¹⁰⁰⁾ *Par.*, XXIII, 127-129.

⁽¹⁰¹⁾ *Par.*, XXIV, 113.

⁽¹⁰²⁾ *Par.*, XXV, 98-99; è il salmo IX, 11. Notare già qui la rispondenza fra canto e danza, che porremo in rilievo fra poco.

⁽¹⁰³⁾ *Par.*, XXVII, 1-6; situazione analoga, questa, che a Dante sembra un « *riso dell'universo* », a quella del canto XXVI, 69, con l'invocazione « *Santo, santo, santo!* ».

⁽¹⁰⁴⁾ Ci riferiamo ai seguenti particolari. *Purg.*, XI, 1-24: la preghiera corale dei superbi. *Purg.*, XII, 110-114: è la beatitudine *Beati pauperes spiritu* cantata da voci; dal confronto con le situazioni analoghe che vedremo più avanti, per il SAPEGNO (*op. cit.*, p. 141, nota 110) si tratterebbe della voce di un angelo solo; c'è poi nei

Se ricchissimo appare il patrimonio musicale nella *Commedia* per quanto riguarda i canti unisoni e monodici, spesso assai vicini e senza netta differenziazione, i riferimenti alla polifonia, che pure, con l'*Ars Antiqua*, come abbiamo visto, doveva essere notevolmente diffusa, sono relativamente scarsi. Notevole è l'immagine del canto VIII del *Paradiso*: « *E come in fiamma favilla si vede, / e come in voce voce si discerne, / quand'una è ferma e l'altra va e riede, / vid'io in essa luce altre lucerne / muoversi in giro e men correnti, / al modo, credo, di lor viste interne* »⁽¹⁰⁵⁾, che, nell'acuta interpretazione del Sapegno, ci pone di fronte ad un organismo armonico unitario e di interna distinzione, in una rappresentazione polifonica che è di tutto il mondo paradisiaco⁽¹⁰⁶⁾. Il Bonaventura ha incluso nei canti polifonici quello che appare negli ultimi versi del canto X: « *così vid'io la gloriosa rota / muoversi e render voce a voce in tempra* »⁽¹⁰⁷⁾, ma non è troppo chiaro questo concetto, se si tratti di vera polifonia o di suddivisione di coro unisono in varie parti. I nove cori angelici pongono, nel canto XXVIII, un vero problema in tal senso, quando Dante espressamente dice: « *L'altro ternaro . . . / perpetuamente 'Osanna' sberna / con tre melode, che suonano in tree / ordine di letizia*

versi un diretto raffronto fra questa musica e i lamenti *feroci* dell'Inferno, già messo da noi in rilievo precedentemente. *Purg.*, XIII, 28-30: è il primo degli esempi di amore del prossimo, pronunciato *altamente*; seguono, subito dopo, le altre due voci *I' sono Oreste e Amate da cui male aveste*. *Purg.*, XV, 39-40: è la beatitudine *Beati misericordes*. *Purg.*, XVI, 19-21: gli iracondi cantano *Agnus Dei* in *concordia*, logicamente all'unisono. *Purg.*, XVII, 68-69: è la beatitudine *Beati pacifici*. *Purg.*, XIX, 50: come contrapposto all'avarizia, s'ode (*Beati*) *qui lugent*. *Purg.*, XX, 136-141: è il canto generale del *Gloria in excelsis*, seguito subito da un riferimento a quello che per primi udirono i pastori. *Purg.*, XXII, 6: l'angelo della Giustizia recita la beatitudine (*Beati qui*) *sitiunt*. *Purg.*, XXIV, 151-154: *Beati cui alluma . . .* sono le parole dell'Angelo dell'Astinenza. *Purg.*, XXVII, 8-9: sono le parole dell'Angelo della Castità, *Beati mundo corde*. *Purg.*, XXVII, 58-59: è l'invito a salire al Paradiso Terrestre, *Venite benedicti Patris mei*. *Purg.*, XXIX, 85-87: si tratta dell'inno *Benedicta tue* in lode di Maria. *Purg.*, XXX, 11-21: il primo canto è *Veni sponsa, de Libano*, il secondo *Benedictus*, in una atmosfera particolare che rivedremo più avanti. *Par.*, XIV, 61-63: è un *Amme* corale senza riferimenti possibili. Un posto a parte è occupato dall'inno di Venanzio Fortunato: *Vexilla regis prodeunt inferni* (*Inf.*, XXXIV, 1) che ci prepara, con solennità, alla visione di Lucifero.

⁽¹⁰⁵⁾ *Par.*, VIII, 16-21.

⁽¹⁰⁶⁾ Cfr. N. SAPEGNO, *La Divina Commedia* (vol. III-Paradiso), Firenze, La Nuova Italia 1957, p. 97, note 16-18: in particolare vedere il commento del Landino « *perché veggiam nella musica il tenore proceder fermamente e il soprano andare e tornare* ». Dovrebbe trattarsi del moto *obliquo* su una voce *qui tenet*; cfr., a questo proposito, anche il recente lavoro di F. MANDER, *Importanza della musica nella Divina Commedia*, in « *Elsinore* », a. 1, n. 5, Roma, aprile 1964, p. 112.

⁽¹⁰⁷⁾ *Par.*, X, 145-146. Cfr. A. BONAVENTURA, *op. cit.*, pp. 122-130.

onde s'interna. » ⁽¹⁰⁸⁾; dovrebbe trattarsi, qui, di tre melodie cantate contemporaneamente, da *Dominazioni, Virtudi e Podestadi*, aventi triplice unità. Non è difficile, per analogia, visto che le gerarchie angeliche sono nove, pensare addirittura ad una polifonia vocale a nove parti, come ha suggerito il Bonaventura; la qual cosa porrebbe Dante in una posizione avveniristica, rispetto al suo tempo. Più spinto può sembrare ancora il passo: « *vid'io più di mille angeli festanti, / ciascun distinto di fulgore e d'arte* », se per *arte* intendiamo, col Sapegno, i *giochi* e i *canti* di cui si parla al verso seguente e prima nel canto XXIX ⁽¹⁰⁹⁾.

Più chiari, sia pur meno trascendenti, altri brevi accenni. Ricordiamo il passo, in altra parte citato, del canto degli *augelletti* e delle foglie che tengono a loro *bordone* ⁽¹¹⁰⁾; probabilmente riferibili alla polifonia, ma non con assoluta certezza, i versi: « *Diverse voci fanno dolci note; / così diversi scanni in nostra vita / rendono dolce armonia tra queste rote* » ⁽¹¹¹⁾. Nello stesso senso si potrebbe intendere il « *suon del trino spiro* » ⁽¹¹²⁾ e forse anche l'inno dei beati a Dio, nel canto XXVII: « *nel beato coro / silenzio posto avea da ogni parte,* » ⁽¹¹³⁾.

Musica e danza sono assai spesso accoppiate nella *Commedia* e ciò non deve meravigliare se pensiamo all'elevata idea che il mondo antico ebbe per la danza, ereditata da Dante insieme con il concetto altissimo della musica ⁽¹¹⁴⁾. Anche qui, come per il canto, talvolta la figura è accennata genericamente, ma più spesso esistono, se ben si analizzano i passi, dei riferimenti abbastanza precisi ai balli tondi, come nel canto XXIX e nel XXXI del *Purgatorio* ⁽¹¹⁵⁾, forse nel VII del *Paradiso* ⁽¹¹⁶⁾,

⁽¹⁰⁸⁾ *Par.*, XXVIII, 115-120. L'idea di una polifonia a nove voci è ancora del BONAVENTURA (*op. cit.*, p. 129).

⁽¹⁰⁹⁾ *Par.*, XXXI, 131-133; cfr. N. SAPEGNO, *La Divina Commedia* (vol. III-Paradiso), cit., p. 390, nota 132; vedi anche *Par.*, XXIX, 52.

⁽¹¹⁰⁾ *Purg.*, XXVIII, 14-18; vedi anche la nota 80 del presente studio.

⁽¹¹¹⁾ *Par.*, VI, 124-126. L'interpretazione *polifonica* del passo è concepibile solo nell'insieme armonico del paradiso, convalidata da altri accenni più chiari in tal senso.

⁽¹¹²⁾ *Par.*, XXV, 132. La voce qui è armonizzata esattamente con la danza, come vedremo fra poco.

⁽¹¹³⁾ *Par.*, XXVII, 17-18. Vedi la nota 111 del presente studio. Ai vari raggruppamenti dovrebbero corrispondere varie parti del coro, diverse fra di loro.

⁽¹¹⁴⁾ Ricordiamo le parole di Luciano: « *essa è nata insieme colle cose, antica come l'amore, più antica degli Dei!* », riportate da A. BONAVENTURA, *op. cit.*, p. 175.

⁽¹¹⁵⁾ *Purg.*, XXIX, 121-122; XXXI, 103-105: si riferiscono, i primi, alla danza delle tre donne (virtù teologali); i secondi a quella delle quattro donne (virtù cardinali) subito dopo l'*Asperges me*.

⁽¹¹⁶⁾ *Par.*, VII, 7: è la danza di Giustiniano.

sicuramente nel cielo del Sole, con gli spiriti sapienti che cantano e danzano circolarmente come appare dai versi: « *della doppia danza / che circolava il punto dov'io era;* »⁽¹¹⁷⁾, e, più avanti: « *così, all'orazion pronta e devota, / li santi cerchi mostrar nova gioia / nel torneare e nella mira nota* ». ⁽¹¹⁸⁾. La stessa natura hanno le danze degli spiriti militanti per la fede, « *come augelli . . . / fanno di sè or tonda or altra schiera, / sì dentro ai lumi sante creature / volitando cantavano* »⁽¹¹⁹⁾, ed anche gli spiriti trionfanti « *come cerchi in temprà d'orioli / . . . / così quelle carole* »⁽¹²⁰⁾, e l'« *infiammato giro* »⁽¹²¹⁾ dei tre apostoli danzanti.

C'è, infine, un'immagine di ballo individuale di estrema finezza: « *Come si volge con le piante strette / a terra ed intra sé donna che balli, / e piede innanzi piede a pena mette,* »⁽¹²²⁾; ed anche: « *E come surge e va ed entra in ballo / vergine lieta, sol per fare onore* »⁽¹²³⁾; particolare quello di David, che lo vediamo « *trescando alzato* »⁽¹²⁴⁾.

La danza e la musica, la luce e il suono, che abbiamo visto animare, si può dire, ogni momento della seconda e della terza cantica, acquistano, dal paradiso terrestre in poi, un carattere che va al di là della sensibilità umana, per giungere a mete indefinite e superiori, con intuizioni e visioni anticipatrici da un lato, ma soprattutto con costruzioni sonore ineffabili. I legami con la musica e le conoscenze musicali del tempo divengono così sempre più flebili, man mano che ci avviciniamo a Dio. Il Mander osserva come questa musica del tempo, « *sempre da sfondo a cerimonie, banchetti, balli, funzioni religiose, musica 'ornamentale', di gentile pasatempo (. . .) ma, in una parola, ancora tanto rudimentale, è in Dante incredibilmente esaltata e trasfigurata come solo avverrà cinque secoli dopo. Strappata all'ornamento, è innalzata — da schiava a regina — dove*

⁽¹¹⁷⁾ *Par.*, XIII, 20-21; ma vedere anche: *Par.*, XII, 1-30 con le sue precise indicazioni: « *e moto a moto e canto a canto colse* », « *volgènsi circa noi le due ghirlande, / e sì l'estrema all'intima rispose* ».

⁽¹¹⁸⁾ *Par.*, XIV, 22-24. Per *torneare* si deve intendere il ballo a tondo, mentre la *mira nota* è il canto sublime che si accompagna alla danza.

⁽¹¹⁹⁾ *Par.*, XVIII, 73-77.

⁽¹²⁰⁾ *Par.*, XXIV, 13-16. Unica interpretazione possibile per *carole* è quella di corone danzanti. Vedere anche, *Par.*, XXIII, 95.

⁽¹²¹⁾ *Par.*, XXV, 130. Vedere anche la nota 112 del presente studio.

⁽¹²²⁾ *Purg.*, XXVIII, 52-54.

⁽¹²³⁾ *Par.*, XXV, 103-104.

⁽¹²⁴⁾ *Purg.*, X, 64-66.

oltre non poteva, a Dio »⁽¹²⁵⁾. Ma diversamente non poteva essere, vista l'impostazione teologica del *Paradiso* dantesco, in cui canti, melodie, inni, danza, sono accordati a quei principi di armonia delle celesti sfere che derivano direttamente dalla scuola pitagorica, da Platone, da Boezio⁽¹²⁶⁾. Leggiamo, nel canto I del *Paradiso*, i versi: « *Quando la rota che tu sempiterni / desiderato, a sé mi fece atteso / con l'armonia che temperi e discerni* »⁽¹²⁷⁾, dai quali risulta come ogni sfera abbia un particolare suono; c'è quindi una musica diffusa in tutto il *Paradiso*, eccettuato qualche momento, come il canto XXI, una pausa di meditazione, spezzata poco dopo dal grido degli spiriti contemplanti⁽¹²⁸⁾. Questa musica – che è armonia, suono, movimento – fa, si può dire, da sfondo, come la luce, che aumenta in intensità, bellezza, sublimità. È creata dal Poeta con la somma delle sue conoscenze della musica come *scienza* e di esempi pratici ingranditi, fusi, macroscopicamente proiettati in una dimensione sovrumana, dove il grido e il silenzio, la purezza lineare della melodia e l'impasto polifonico, sono segmenti di Dio stesso, nella cui essenza appaiono legati in un rapporto di impensabile perfezione, come in fondo tutto ciò che è sostanza e accidente, nel *nodo* che Dante stesso vedrà, nel momento più alto della sua visione⁽¹²⁹⁾.

E sarà sempre il canto, all'unisolo o polifonico, a costituirne l'elemento sostanziale in questo senso, anche se danza e vibrazione sonora possono, di tanto in tanto, apparire dominanti. Il canto, naturalmente, non può essere che celestiale, o per sua natura, indistinta e imprecisa per il lettore, o per l'elevatezza di interpretazione; tecnicamente potremmo immaginare, per quest'ultimo motivo, voci perfettamente impostate, dal timbro dolcissimo, affiate tra di loro in maniera irraggiungibile; ed anche, per la polifonia, linee magistralmente modellate in rapporto ideale di sonorità e di espressività, in un insieme armonioso che farebbe pensare ad un Josquin Des Prés. In Dante ciò è frutto di erudizione, di sensibilità, di fantasia geniale, che sono sempre le componenti della sua figura, sia che si parli di musica come di astronomia, di teologia come di arte.

⁽¹²⁵⁾ F. MANDER, *studio cit.*, p. 114.

⁽¹²⁶⁾ Cfr. A. BONAVENTURA, *op. cit.*, pp. 193-202; A. FERRERO, *op. cit.*, pp. 20-25.

⁽¹²⁷⁾ *Par.*, I, 76-78; cfr., in A. SAPEGNO, *La Divina Commedia* (vol. III-Paradiso), cit., le parole di Cicerone in *Somn. Scip.*: « *hic (dulcis sonus) est, qui intervallis coniunctis imparibus, sed tamen pro rata partium ratione "distinctis", impulsu et motu ipsorum orbium conficitur; qui acuta cum gravibus "temperans", varios aequabiliter concentus efficit* ».

⁽¹²⁸⁾ *Par.*, XXI, 139-142.

⁽¹²⁹⁾ *Par.*, XXXIII, 85-93.

Troviamo così il « *canto che tanto vince nostre muse, / nostre serene in quelle dolci tube, / quanto primo splendor quel ch'e' refuse* »⁽¹³⁰⁾; Dio, uno e trino, « *tre volte era cantato da ciascuno / di quelli spirti con tal melodia, / ch'ad ogni merto sarìa giusto muno.* »⁽¹³¹⁾; gli spiriti militanti per la fede cantano « *una melode / che mi rapiva, senza intender l'inno.* »⁽¹³²⁾; nel canto XV è la stessa « *destra del cielo* » che « *allenta e tira* » « *le sacre corde* »⁽¹³³⁾; ancora, nel XX canto, « *cominciaron canti / da mia memoria labili e caduci.* »⁽¹³⁴⁾; si giunge al « *grido di sì alto suono, / che non potrebbe qui assomigliarsi: / né io lo 'ntesi; sì mi vinse il tuono.* »⁽¹³⁵⁾; il canto, come il riso di Beatrice, ha il potere di trasmutare Dante⁽¹³⁶⁾. Il concetto è ripreso più estesamente nel canto XXIII: « *Qualunque melodia più dolce sona / qua giù e più a sè l'anima tira, / parrebbe nube che squarciata tona, / comparata al sonar di quella lira / onde si coronava il bel zaffiro / del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.* »⁽¹³⁷⁾; poi nel XXIV: « *si volse con un canto tanto divo, / che la mia fantasia nol mi ridice.* »⁽¹³⁸⁾; « *ebbrezza* » e « *ineffabile allegrezza* » nasce dal canto maestoso dell'inno: « *Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo* »⁽¹³⁹⁾; potente è l'immagine: « *Io sentiva osannar di coro*

⁽¹³⁰⁾ *Par.*, XII, 7-9; per *tube* si intendono le voci, per *muse* « *tutte le finzioni che potessero fare li poeti delle melodie del canto* », e per *sirene* « *tutte le dolcezze del canto che possano più tirare a sé lo sentimento umano* » (Buti), riportato in N. SAPEGNO, *La Divina Commedia* (III-Paradiso), cit., p. 154, nota 7.

⁽¹³¹⁾ *Par.*, XIV, 31-33.

⁽¹³²⁾ *Par.*, XIV, 122-123; il passo è preceduto dall'efficace immagine della *giga* e dell'*arpa*, già vista in altra parte dello studio, che producono dolce melodia senza che si riesca a distinguere le note che la costituiscono; così il canto degli spiriti ha il potere di rapire in estasi Dante, anche se non è possibile distinguere chiaramente le parole del testo, tranne *Resurgi* e *Vinci* (125). La musica, in altre parole, può esercitare il piacere estetico anche su colui che non conosce la sua natura e la sua formazione. (Cfr. a questo proposito. V. PATRIZI, *studio cit.*). Dalla pratica Dante evidentemente aveva imparato come fosse in genere difficile intendere le parole di un canto, sia pure all'unisono! Vedere anche, per la derivazione: S. GIOVANNI, *Apocalisse*, 14, 2, anche se qui si parla di *citarista*.

⁽¹³³⁾ *Par.*, XV, 4-6; riportiamo da N. SAPEGNO, *La Divina Commedia* (III-Paradiso), cit., p. 102, nota 6, il commento di Benvenuto: « *remittit et movet, secundum quod sibi placet, tamquam optimus citharista, qui semper bene temperat cordas, nec unquam oberrat* ».

⁽¹³⁴⁾ *Par.*, XX, 11-12.

⁽¹³⁵⁾ *Par.*, XXI, 140-142; è un grido altissimo, di una intensità sovrumana, che vince i sensi di Dante.

⁽¹³⁶⁾ *Par.*, XXII, 10-12; continua il concetto del canto precedente.

⁽¹³⁷⁾ *Par.*, XXIII, 97-102.

⁽¹³⁸⁾ *Par.*, XXIV, 23-24.

⁽¹³⁹⁾ *Par.*, XXVII, 1-9; il canto è accoppiato ad un tripudio di luce, di gioia, di beatitudine.

in coro » (140), come l'altra, già citata, degli « *angeli festanti* », nel canto XXXI (141).

Non mancano esempi di indicibile dolcezza anche nel *Purgatorio*, sia pure in misura minore: è la soavità del canto di Casella (142), quella del *Te lucis ante* (143), del *Beati pauperes spiritu* (144), della sirena (145), del *Summae Deus clementiae* (146) del *Beati mundo corde* (147), dell'*Asperges me* (148); soprattutto del canto XXXII ai versi: « *l'inno che quella gente allor cantaro, / né la nota sofferesi tutta quanta* » (149).

Spesso la musica celestiale, unita alla danza e alla luce, nel procedere armonico dell'ascesa verso Dio, crea momenti di particolare atmosfera, alla cui formazione concorrono, oltre gli elementi visti, i colori, il profumo, la natura. Nel *Paradiso* si potrebbe fissare l'attenzione un po' su tutti i passi citati nelle pagine precedenti, mentre nel *Purgatorio* non può sfuggire la particolare atmosfera, messa in rilievo anche dal Mander, dei canti VII e VIII, con la descrizione della valletta fiorita dei Principi, quando calano le tenebre della sera. È la stessa immagine iniziale del canto VIII a creare un senso indefinito di attesa, che ci conduce direttamente al *Te lucis ante*, alla interruzione improvvisa e alla scena dei due angeli e del serpente (150). Particolarmente significativo ci appare poi tutto il finale della seconda cantica, che si sviluppa nell'alternarsi continuo di canto monodico, cori divisi, danza, silenzi, voci, movimento, colore, luce e contrasti. Si è parlato, per questi canti, di un vero *con-*

(140) *Par.*, XXVIII, 94; il MANDER (*studio cit.*, p. 113) parla, per questo passo, di « *effetto contrappuntistico, e stereofonico* ».

(141) *Par.*, XXXI, 130-135.

(142) *Purg.*, II, 112-119.

(143) *Purg.*, VIII, 12-15.

(144) *Purg.*, XII, 110-111.

(145) *Purg.*, XIX, 16-18; il MANDER (*studio cit.*, p. 103) parla di « *raffinata sensualità* » e pensa a « *Debussy od a Ravel, gli unici che con l'arte loro migliore avrebbero potuto musicalmente accogliere e seguire il voluttuoso disciogliersi delle due terzine dantesche* ».

(146) *Purg.*, XXV, 121-123; sempre il MANDER (*studio cit.*, p. 103) trova qui una anticipazione della nostra sensibilità e tecnica musicale, nell'alternanza di canto e parlato, con effetto di « *musica interna* ».

(147) *Purg.*, XXVII, 8-9.

(148) *Purg.*, XXXI, 98-99.

(149) *Purg.*, XXXII, 61-63.

(150) *Purg.*, VII, VIII, passim; cfr., per l'analisi accurata dei due canti, F. MANDER, *studio cit.*, pp. 100-101.

certato ⁽¹⁵¹⁾ o anche di *cantata* ⁽¹⁵²⁾. L'uno e l'altro termine sono naturalmente anacronistici ma, con le dovute riserve, si possono sostanzialmente accettare, soprattutto per la ragione che, al tempo di Dante, non esisteva certamente una forma scenico-musicale tanto complessa. Non dimentichiamo però che la spinta prima, per questo vario e ricchissimo quadro, viene a Dante dall'*Apocalisse*, e che quindi non tutto è parto della fantasia e della intuizione dantesca ⁽¹⁵³⁾. Non mancano le atmosfere neppure nell'*Inferno*, anche se la tonalità non può essere che una: di orrore, di strida, di pianti, di rumori assordanti, sparsa ovunque ma con gradazioni sempre più crude, avvicinandoci a Lucifero ⁽¹⁵⁴⁾.

Un tema marginale, che tocchiamo quindi soltanto di passaggio prima di affrontare l'ultimo argomento del nostro studio, è quello dei riferimenti musicali tolti dalla mitologia, e soprattutto delle invocazioni di Dante, nell'intraprendere le tre cantiche. Ha notato il Bonaventura come nell'*Inferno* l'invocazione sia rivolta genericamente a tutte le Muse ⁽¹⁵⁵⁾, nel *Purgatorio* principalmente a Calliope, la madre di Orfeo, vincitrice delle Pieridi nel canto ⁽¹⁵⁶⁾, nel *Paradiso* infine, allo stesso Apollo, vincitore di Marsia nella gara musicale ⁽¹⁵⁷⁾. Questa distinzione starebbe a significare anche la maggiore importanza che la musica viene acquistando nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*.

Si trovano qua e là altre invocazioni alle Muse, nei momenti più difficili per il Poeta. Ricordiamo infine un suggestivo riferimento alla musica nelle feste bacchiche, con le quali contrasta fortemente l'inno elevato a Dio uno e trino: « *Lì si cantò non Bacco, non Peana, / ma tre persone in divina natura; / ed in una persona essa e l'umana.* » ⁽¹⁵⁸⁾;

⁽¹⁵¹⁾ *Purg.*, XXVII-XXXIII, passim; la definizione di *concertato* è dovuta a F. MANDER, *studio cit.*, pp. 104-107, che traccia, di tutti questi canti, un interessante grafico, ponendo in rilievo soprattutto le varie simmetrie.

⁽¹⁵²⁾ v. A. BONAVENTURA, *op. cit.*, p. 167, con uno studio analogo a quello del Mander.

⁽¹⁵³⁾ Cfr. S. GIOVANNI, *Apocalisse*, passim.

⁽¹⁵⁴⁾ Non citiamo i passi per la semplice ragione che non si tratta di vera musica; avremo modo di vederli semmai più avanti. Ricordiamo, a questo proposito, il giudizio del Cesareo, che vede nell'*Inferno* una prevalenza dell'elemento musicale, rispetto alle due altre cantiche; ma deve trattarsi, naturalmente, di una musicalità generica, come ha posto in rilievo A. BONAVENTURA, *op. cit.*, p. 67.

⁽¹⁵⁵⁾ *Inf.*, II, 7; cfr. anche: A. BONAVENTURA, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁽¹⁵⁶⁾ *Purg.*, I, 7-12.

⁽¹⁵⁷⁾ *Par.*, I, 13-21.

⁽¹⁵⁸⁾ *Par.*, XIII, 25-27.

quindi l'inclusione significativa di Orfeo fra gli *spiriti magni*, nel IV canto dell'*Inferno* ⁽¹⁵⁹⁾.

Giunti a questo punto dello studio, dovremmo considerare brevemente l'ultimo motivo musicale della *Commedia*, che abbiamo sopra indicato vagamente come il rapporto fra ritmo e suono da un lato, e sentimento e sensazione dall'altro. Ora questo è un po' un ridiscendere al carattere emozionale della musica in genere, a quelle facoltà genuine del suono come in Aristotele ⁽¹⁶⁰⁾; è un ritorno, dall'astratezza celestiale pitagorica delle sfere, alla vibrazione simpatica di suono e cuore umano. A ben considerare il problema, ogni passo che si riferisca alla musica, ha in sè sostanzialmente tali caratteristiche. Il lamento infernale, come il canto di preghiera o l'inno di gioia nella seconda e terza cantica, nascono, si può dire senza esclusioni, da una situazione psicologica particolare; ed hanno in sè, al tempo stesso, potere immenso di sconvolgere persino chi è stato interprete dell'espressione sonora o musicale. Si potrebbe pensare così ad una volontà divina che, come ha stabilito pene e castighi e premi, ha creato, o ha fatto nascere una musica straziante, cupa nell'*Inferno*, umanissima e dolce nel *Purgatorio*, eterea e sovrumana nel *Paradiso*. Ma è vero però che, soprattutto nelle prime due cantiche, non è toccata l'umanità e lo spirito genuino delle figure dantesche, e quindi noi così le consideriamo, realmente come sono state costruite dal Poeta.

Anche in questo senso il *Purgatorio* rimane il più ricco. Basti ricordare l'episodio, più volte citato, di Casella ⁽¹⁶¹⁾; è Dante che chiede all'amico di cantare, ma la canzone che ascoltiamo non è soltanto un ritornare indietro nostalgico: è soprattutto la rappresentazione poetica del nuovo tono della cantica, oltreché inclinazione particolare dell'animo del cantore, al quale rispondono, con rifrazione immediata, le altre anime. Un accenno autobiografico traspare con evidenza dai primi versi del canto VIII, che introducono con tonalità elegiache la preghiera *Te lucis ante*: il sentimento è indefinito come la musica, in questa scena, ma la rispondenza è perfetta ⁽¹⁶²⁾. Nell'*Inferno*, dove la sensazione fisica è più sentita che altrove, ogni pena è accompagnata da un lamento, un grido, un pianto angoscioso. « *Quando giungon davanti alla ruina, / quivi le strida, il compianto, il lamento; / bestemmian quivi la virtù*

⁽¹⁵⁹⁾ *Inf.*, IV, 140.

⁽¹⁶⁰⁾ Cfr. la nota 41 del presente studio

⁽¹⁶¹⁾ *Purg.*, II, 106-119.

⁽¹⁶²⁾ *Purg.*, VIII, 1-18.

divina. » (163): siamo nel cerchio dei lussuriosi, ma ovunque questa musica si ripete, fino alle espressioni più crudeli e disumane del « *bue cicilan* », nell'immagine che introduce la figura di Guido da Montefeltro (164), o al grido straziante di Ecuba, che « *forsennata latrò sì come un cane* », ma meno di quanto facciano Gianni Schicchi e Mirra (165). Non mancano attimi di sarcasmo feroce che nasce dall'immagine dei dannati che cantano nel limo e che Dante commenta: « *Quest'inno si gorgoglian nella strozza, / chè dir nol posson con parola integra* » (166).

Oltre al grido e al lamento umano, nell'*Inferno* esiste ancora la musica allo stato primordiale, il suono informe, il rumore; ci fanno pensare, per contrasto, al suono puro delle sfere nel *Paradiso*: è la materia bruta come poi sarà lo spirito puro. Il « *greve truono* » che rompe il sonno di Dante (167) ne è un esempio; più avanti « *su per le torbid'onde* » si sente venire « *un fracasso d'un suon* » (168); l'acqua, cadendo, produce un « *rimbombo* » che è « *simile a quel che l'arnie fanno rombo* » (169).

La musica, come abbiamo visto, ricorre spesso, sotto i diversi aspetti, nelle immagini: quelle naturali, legate a canto di uccelli o rumore di vento, hanno un legame con la poesia classica, specialmente con Virgilio, ma la loro funzione è in Dante ancora più sentita, come appare dal canto V dell'*Inferno*: « *E come i gru van cantando lor lai,* » (170); o, nel canto IX del *Purgatorio*: « *Nell'ora che comincia i tristi lai / la rondinella presso alla mattina,* » (171).

Con queste fresche immagini dei *gru* e della *rondinella* chiudiamo il nostro lavoro, in una tonalità più vaga e imprecisa di quella che spesso ha caratterizzato lo studio, per il quale si è preferito rimanere legati a dati certi e documentati, piuttosto che perdersi in una poetica, ma inconcludente analisi di sensazioni e intuizioni generiche. Si può affermare che Dante, con la sua formazione poetica e culturale, non poteva trascurare il fattore *suono-musica* nella sua opera, ma originale fu lo sfruttamento di nozioni teoriche e pratiche, di conoscenze dirette e cognizioni

(163) *Inf.*, V, 34-36.

(164) *Inf.*, XXVII, 7-15.

(165) *Inf.*, XXX, 20; si tratta dei due falsatori di persone.

(166) *Inf.*, VII, 125-126.

(167) *Inf.*, IV, 1-3.

(168) *Inf.*, IX, 64-72.

(169) *Inf.*, XVI, 1-3.

(170) *Inf.*, V, 46-47; cfr. VIRGILIO, *Aen.*, X, 264-266; STAZIO, *Theb.*, V, 13-14.

(171) *Purg.*, IX, 13-14; cfr. OVIDIO, *Met.*, VI, 412 segg.

ereditate. La pratica musicale nella giovinezza da un lato (dubbia ma non da escludere), l'importanza della musica come *scienza* (negli studi del *Quadrivio*) e la riconosciuta funzione della musica nella lirica trovadorica dall'altro, chiarirono a Dante gli orizzonti sul valore della musica per l'uomo, nella preghiera, nel dolore, nella gioia. Il canto diventa così, per il Poeta, l'espressione più intima del sentimento, accompagnando l'uomo in ogni momento dell'esistenza.

Se la musica si fa sempre più intensa e continua, più ci avviciniamo alla visione di Dio, non si deve ritenere questo fatto un semplice espediente letterario che si serva della più incorporea delle arti per raffigurare il soprannaturale. Ma la musica è per Dante, e su ciò non può esistere dubbio, spirito e tensione al Bene assoluto. Né si deve per questo pensare che forme e strumenti e canti nella *Commedia* siano tutti sublimi di per sé, ma Dante crea per essi una atmosfera più dolce e li eleva all'essenza del valore spirituale.

Il patrimonio religioso, sia gregoriano che monodico o polifonico, costituisce indubbiamente il campo più vasto per il poema, ma è da fissare l'attenzione sul fatto che Dante, ponendo più volte in risalto la caducità della musica umana, abbia intuito forse quel prodigioso evolversi dell'arte musicale nell'*Ars Nova* e nel *Rinascimento*. In tal maniera la fantasia creatrice del Poeta è al di là del suo tempo e, in un certo senso, ha anticipato forme e sviluppi delle età successive.

RIASSUNTO - L'autore del saggio considera dapprima la posizione di Dante musico, alla luce soprattutto di scritti contemporanei al Poeta, fermandosi però essenzialmente sull'*Ars Antiqua*, la tradizione trovadorica e il concetto di musica come scienza, nelle arti del *Quadrivio*. Tali aspetti, uniti al gusto per la pratica, che in Dante dovette essere rilevante, spiegano la preminenza data dal Poeta alla musica nella sua opera. Se interessanti e talora nuove appaiono le trattazioni in tal senso nel *De Vulgari* e nel *Convivio*, solo nella *Commedia* il fattore musicale acquista una stragrande importanza che si può ricondurre a tre fattori: erudizione per la musica viva del tempo, strutturazione armonica e carattere emozionale della musica. Per Dante il patrimonio più ricco è quello religioso, gregoriano e polifonico, ma ci sono ancora in lui intuizioni geniali che riescono ad anticipare forme e sviluppi successivi.

SUMMARY – The author of this essay examines at first the position of Dante as a musician, specially through works contemporary to the poet, but particularly insisting on Ars Antiqua, the troubadour tradition and the medieval conception of music as a science. These aspects, jointly with Dante's practical taste, do explain the pre-eminence given to music by the poet. In De Vulgari Eloquentia and in the Convivio, the treatment of such subjects is interesting and sometimes new, but only in the Commedia, musical elements reach a very great importance, through three factors: the knowledge of the living music of the time, harmony and its structure, and the emotional character of music. Dante believes that the richest inheritance is to be found in church music, gregorian chant and polyphony; but he has also some genial intuition which anticipates future forms and developments.

ZUSAMMENFASSUNG – Der Autor dieses Essays, um Dante als Musiker zu verstehen, examinierte vor allem zuerst die zeitgenössischen Werke des Dichters; er konzentrierte sich auf die Ars Antiqua, die troubadoursche Tradition und das mittelalterliche Konzept der Musik als Wissenschaft. Diese Aspekte, zusammen mit seinem Gefallen an der Praxis, die für Dante sehr wichtig war, erklären die Vorherrschaft, die Dante der Musik in seinen Werken gibt. Diese seine interessanten und teilweise neuen Ideen, erschienen schon in seinen beide Werken De Vulgari Eloquentia und im Convivio, werden jedoch überaus wichtig in seiner Commedia durch folgende drei Faktoren: das Gebildetsein in Bezug auf die lebende Musik seiner Zeit, die Harmonische Struktur und der emotionelle Charakter der Musik. Das reichste geistige Erbe gemäss Dante ist jenes religiöse, gregorianische und polyphonische; es existierten jedoch in ihm geniale Eingebungen, denen es gelang Formen und folgende Entwicklungen vorauszusehen.

