

Canto sacro e canto profano nel *Purgatorio* dantesco¹

Francesco Ciabattoni

Georgetown University
(fc237@georgetown.edu)

Abstract

The essay proposes an interpretation of the soundscape of Dante's *Purgatorio*, taking into account the penitential and expiatory function of songs and Robert Hollander's valuable lesson on the use of psalms in the *Commedia*. In the second canticle, which mediates between the divine and the human, cleansing the latter of the dross of evil, music plays an important role in the process of spiritual reparation. Dante evokes music, both sacred and otherwise, throughout the ascent of purgatory.

Parole chiave

Divina Commedia, Purgatorio, Musica

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/621>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

¹ Le citazioni dalle opere di Dante sono tratte da <http://dantelab.dartmouth.edu/>, sito creato e curato da R. Hollander, e così pure i riferimenti ai commenti danteschi sono presi dallo stesso sito web.

Nel percorso musicale della *Commedia*, che si muove dalla cacofonia ctonia della prima cantica, cui segue l'evoluzione verso la monodia purificatrice nel *Purgatorio*, e giunge alla gloriosa polifonia del *Paradiso*, l'evocazione del dato musicale porta con sé di volta in volta un significato che va interpretato nel contesto storico-musicologico e letterario della *Commedia*. Il passaggio dalla cacofonia ai salmi e agli inni eseguiti coralmemente in unisono e poi all'armonia celestiale corrisponde ad una strategia autoriale che rispecchia nella musica un sistema etico-retributivo: una specie di pena acustica pervade l'inferno, mentre il purgatorio è caratterizzato dall'itinerario riparatore dell'individuo verso la coralità, per approdare in paradiso con la conciliazione del molteplice umano nell'unità divina, seguendo un principio boeziano che "est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia"¹.

Proprio la *consonantia*, e cioè quella affinità basata sulla esecuzione collettiva della *musica humana*, è centrale per la rieducazione musicale e spirituale dei purganti: lo sforzo canoro è unanime, quasi un addestramento all'unisono che distingue i penitenti che cantano "tutti insieme ad una voce" (*Purgatorio*, II, 47) da "quel cattivo coro / de li angeli che non furon ribelli / né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro" (*Inferno*, III, 37-39). Come ha osservato Alessandro Vettori, il risarcimento spirituale attraverso la preghiera cantata deve avvenire in una dimensione corale e collettiva: "The choral quality of *Purgatorio*, which is structured on the communion and togetherness of souls, is established from the initial cantos, especially by means of prayerful songs recited by groups of penitents, such as Psalm 113 and Psalm 50, but also numerous prayers of intercession"².

1. Canti e amori fuorvianti

Nel regno dell'espiazione dal peccato, il paesaggio sonoro svolge un ruolo terapeutico per lo spirito grazie all'esecuzione corale dei penitenti. A questa norma fanno eccezione due episodi musicali: il canto di Casella (*Purgatorio*, II, 112) e il canto della sirena (*Purgatorio*, XIX, 19). Per quanto riguarda l'esecuzione di Casella, come già notavano John Freccero³ e Robert Hollander⁴, essa è probabilmente da intendersi come un inopportuno intrattenimento musicale che distoglie dal percorso medicinale dell'anima. È noto che già all'altezza del *Convivio* Dante attribuiva alla musica il potere di monopolizzare l'attenzione di chi ascolta distogliendolo dal resto: "La Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono 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 allo spirito sensibile che riceve lo suono" (*Convivio*, II, xiii, 24). Il secondo canto del *Purgatorio*, con la sua ricchezza musicale, giustappone due canzoni di natura diversissima: il salmo 113

¹ Boezio, *De institutione musica*, I, iii, in G. Friedlein (a c. di), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii*, Leipzig, Teubner, 1867.

² A. Vettori, *Dante's Prayerful Pilgrimage: Typologies of Prayer in the "Comedy"*, Leiden — Boston, Brill, 2019, p. 128.

³ J. Freccero, "Casella's Song (*Purgatorio*, II, 112)", *Dante Studies*, 91, 1973, pp. 74-75 (ristampa in *Dante: The Poetics of Conversion*, a cura di R. Jacoff, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986, pp. 186-194).

⁴ R. Hollander, "Purgatorio II: Cato's Rebuke and Dante's scoglio", *Italica*, 52.3, 1975, pp. 350-351.

della *Vulgata*, “In exitu Israel de Aegypto”, intonato dalle anime appena giunte in antipurgatorio, e la canzone dello stesso Dante “Amor che nella mente mi ragiona”. La prossimità di queste due performance e la struttura tripartita sia di *Purgatorio II* sia del salmo⁵ suggeriscono che la canzone del *Convivio* venga qui presentata come lo scoglio concettuale, ma anche musicale e testuale, da superare a favore del canto sacro. Dobbiamo, sosteneva Hollander⁶, liberarci del pregiudizio che “Amor che nella mente mi ragiona” non possa rappresentare in qualche modo un veleno musicale solo perché Dante ne è l’autore. Questa proposta interpretativa ha avuto risposte molto diverse, è stata accettata, ridimensionata, o controbattuta, ma anche se il *Convivio* non circolò⁷, poiché “Amor che nella mente mi ragiona” è citata anche in *De vulgari eloquentia*, II, vi, 6 come esempio di eccellentissima costruzione, Dante dovette aspettarsi che i suoi lettori almeno la riconoscessero come la canzone in cui si cantano le lodi della nuova donna, in funzione anti-beatriciana. E nel *Convivio*, le cui posizioni sono più volte rivedute e corrette nella *Commedia*, questo motivo anti-beatriciano emerge con chiarezza:

Sarà bello terminare lo parlare di quella viva Beatrice beata, della quale più parlare in questo libro non intendo per proponimento. (*Convivio*, II, viii, 7)

E così, in fine di questo secondo trattato, dico e affermo che la donna di cu’ io innamorai appresso lo primo amore fu la bellissima e onestissima figlia dello Imperadore dell’universo, alla quale Pittagora puose nome Filosofia. (*Convivio*, II, xv, 12)

È quindi probabile che l’esecuzione da parte di Casella di “Amor che nella mente mi ragiona”, interrotta dalla censura di Catone, si contrapponga, anche nella drammatizzazione del canto II, alla completa performance del canto davidico (“con quanto di quel salmo è poscia scripto”) per sottolineare il fallimento di un approccio razionalista e filosofico avvicinato nel trattato filosofico, e che “*Purgatorio II* is a vernacular refraction of psalm 113”⁸.

Poiché l’oggetto della palinodia sono tanto l’esecuzione quanto il contenuto e il contesto originale della canzone dantesca, qualcuno potrebbe obiettare che la musica è dunque ininfluenza in questo episodio, e che “Amor che nella mente mi ragiona” viene

⁵ Così R. Hollander (“Purgatorio II: The New Song and the Old”, *Lectura Dantis*, 6, 1990, p. 36) suddivide *Purgatorio*, II, vv. 13-51: the completion of this “Exodus”; vv. 52-117: Casella's song; vv. 118-133: Cato's rebuke and the pilgrims' departure for the ascent. Mentre a p. 35 così suddivide il salmo: *Miracula Dei, Israël ex Aegypto educens; Vana gentium idola; Deus verus omnium piorum praesidium.*

⁶ *Ivi*, pp. 35-36.

⁷ Sulla tradizione e circolazione del trattato filosofico di Dante si vedano: A. Pézard *Le “Convivio” de Dante. Sa lettre, son esprit*, Paris, Les Belles Lettres, 1940, pp.121-129; G. Gorni “Appunti sulla tradizione del *Convivio* (a proposito dell’archetipo e dell’originale dell’opera)”, *Studi di filologia italiana*, 55, 1997, pp. 5-22 (ristampa in *Dante prima della “Commedia”*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 239-251); L. Azzetta, “Nota sulla tradizione del *Convivio* nella Firenze di Coluccio Salutati”, *Italia medioevale e umanistica*, 58, 2017, pp. 293-303.

⁸ R. Hollander, *op. cit.*, 1990, pp. 35-36.

cassata essenzialmente per essere la celebrazione di un nuovo amore nel *Convivio*, che poi viene ricusato nella *Commedia*. Ma allora non ci sarebbe stato alcun bisogno di due performance musicali a stretto giro, e Casella—o un altro personaggio meno musicale—avrebbe potuto semplicemente citare la canzone, come d'altronde fa Bonagiunta in *Purgatorio* XXIV. Invece, è proprio il fatto che Casella canti la canzone, e dopo che le anime appena sbarcate hanno intonato il salmo, che rende la musica portatrice di significato, un significato, nel caso della canzone dantesca, che potrà dirsi affine al canto della sirena. Sempre Hollander, infatti, ci ricorda che “no matter how essentially beautiful it [the musical episode in Dante’s *Commedia*] was for its maker and is for its readers, Dante composed it with the intent to censure a merely aesthetic appreciation of the text”⁹.

L’altro caso di tentazione musicale nel *Purgatorio* è rappresentato dal canto della sirena, seduzione di tipo sensuale ma con risvolti intellettuali e conoscitivi¹⁰, che appare in sogno al pellegrino:

“Io son” cantava “io son dolce serena
che marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!
Io volsi Ulisse del suo cammin vago
Al canto mio; e qual meco s’ausa
rado sen parte; sì tutto l’appago.”
(*Purgatorio*, XIX, 19–24)

È un canto inebriante, la cui sensuale ingannevolezza è resa ancora più evidente dall’associazione con il “folle volo” di Ulisse, del quale il viaggio oltremondano di Dante si costituisce, come ormai concordano i più, la versione positiva. Il canto della sirena è l’esempio più chiaro della pericolosità deviante della musica, un potere acquietante (“sì tutto l’appago”) contro il quale Agostino aveva messo in guardia. Nelle *Confessioni*, infatti, l’ipponate si esprime con ardore sui pericoli e sui benefici delle esecuzioni musicali:

Voluptates aurium tenacius me implicaverant et subiugaverant, sed resolvisti et liberasti me. Nunc in sonis quos animant eloquia tua, cum suavi et artificiosa voce cantantur, fateor, aliquantulum acquiesco; non quidem ut haeream, sed ut surgam cum volo [...] Aliquando enim plus mihi videor honoris eis tribuere quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur; et omnes affectus spiritus nostri pro

⁹ *Ivi*, p. 28.

¹⁰ Lo sostiene persuasivamente Teodolinda Barolini nel Commento baroliniano, disponibile su <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/purgatorio/purgatorio-19/>, dove si parla di “epistemological or intellectual incontinence”. Il Commento baroliniano rimanda a T. Barolini *Detheologizing Dante. The Undivine Comedy*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992, p.108; Lino Pertile offre poi un’interessante lettura fonico allitterativa delle parole pronunciate dalla sirena: l’uso delle labiali, sibilanti e bilabiali indicherebbe una seduzione operata con la bocca, quindi fortemente sensuale, in Id. “Il cigno e la sirena. Lettura del canto XIX del *Purgatorio*”, in B. Quadrio (a c. di), *Esperimenti Danteschi: Purgatorio*, Genova, Marietti, 2010, pp. 175-196.

sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur [...] Verum tamen cum reminiscor lacrimas meas, quas fudi ad cantus ecclesiae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipsum cum moveor non cantu, sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti huius utilitatem rursus agnosco. Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis magisque adducor, non quidem irretractabilem sententiam proferens, cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia; ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat. Tamen, cum mihi accidit ut me amplius cantus, quam res quae canitur, moveat; poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem. (*Confessioni*, X, xxxiii, 49-50, pp. 72-74)¹¹

Nel *De musica* Agostino avvertiva contro gli eccessi dell'interpretazione nella pratica del canto, individuando il pericolo nell'esecuzione più che negli intervalli o nel tempo ("in sonis et a nimium sonantibus abhorremus, et quasi susurrantia non amamus. Quod non in temporum intervallis est, sed in ipso sono"; *De Musica*, VI, xiii, 38), segno del costante pericolo estetico che la fruizione musicale porta con sé, secondo un pensiero che pervade tutto il medioevo.

2. Ferite spirituali e rimedi musicali

Ma oltre a rappresentare un pericolo, la musica, e in particolare l'esecuzione vocale, ha anche un potere terapeutico. Nel *De natura et gratia*¹² (13, 34, 53-54) Agostino stabilisce un esplicito legame tra peccato e malattia, definendo il peccato una ferita spirituale, sulla scorta delle parole che Gesù rivolge ai Farisei in *Mt.* 9:12-13 ("Non est opus valentibus medicus, sed male habentibus"). In ciò, Cristo diviene il medico dell'anima che "iam medico indiget quia sana non est" (*De natura et gratia*, 3). Nei *Sermones ad populum*¹³, poi,

¹¹ Nella traduzione di G. Chiarini: "I piaceri dell'ascolto mi avevano imbrigliato e soggiogato più tenacemente, ma tu mi hai sciolto e liberato. Oggi, le melodie animate dalle tue parole è una voce soave e addestrata, le ascolto, lo confesso, con piacere, ma non fino a esserne incatenato: me ne libero quando voglio [...] A volte infatti mi sembra di tributare loro più rispetto del dovuto, quando avverto che, così cantate, le parole sante muovono il nostro animo a un più devoto e ardente ardore di pietà che se non fossero cantate, e che tutti i sentimenti del nostro animo, pure nella loro infinita varietà, trovano nella voce e nel canto la nota giusta per ciascuno, lo stimolo di non so qual misteriosa affinità [...] Quando però ripenso alle lacrime che versai ai canti della tua Chiesa nei primordi della mia fede ritrovata, e alla commozione che ancor oggi mi suscita non il canto, ma il testo del canto, se è cantato con la voce limpida e la modulazione più appropriata, riconosco la grande utilità di questa pratica. Ondeggio così tra il rischio del piacere e l'esperienza del bene che ne deriva e, pure senza voler dare un giudizio definitivo, inclino ad approvare l'uso del canto in chiesa, affinché il piacere dell'udito sollevi anche l'anima più fragile a una trepida devozione. Quando però succede che il canto mi tocca più del testo cantato, confesso il mio peccato degno di pena, e preferirei allora di non sentir cantare." In Agostino, *Confessioni*, X, xxxiii, 49-50, a cura di M. Simonetti, G. Chiarini, M. Cristiani, A. Solignac, Milano, Mondadori, 1996, pp. 72-74.

¹² Agostino, *De natura et gratia*, in A. Trapé (a c. di), *Opere di sant'Agostino, Natura e grazia*, vol. XVII/1, Roma, Nuova Biblioteca Agostiniana, 1981 (ristampa 2015), pp. 380-487.

¹³ Agostino, *Sermones ad populum, classis prima: Sermo XX. I (PL, XXXVIII, col. 137)*, in J. E. Rotelle (a c. di), E. Hill (trad. ingl.), *The Works of Saint Augustine, A translation for the 21st Century*, New York, New City Press, 1990-2003.

Agostino equipara il peccatore al malato, il quale deve richiedere la medicina attraverso la preghiera sonora: “Voce consona, corde concordi, pro ipso corde nostro Dominum deprecantes [...] Ut autem sanetur, medicum quaerimus” (*Sermones ad populum*, XX, 1). E altrove (*De natura et gratia*, 34 e 53) il santo invoca, per compiere il processo di guarigione spirituale, una “gratia medicinalis” che aiuta i penitenti a compiere l’espiazione. Da tutto ciò, si comprende meglio il macrocontesto culturale in cui Dante presenta il canto purgatoriale come una “cura” (*Purgatorio*, XXV, 138). I penitenti del purgatorio dantesco spesso cantano il loro salmo fra lacrime e sospiri, come nel caso degli avari (“Adhaesit pavimento anima mea’ / sentia dir lor con sì alti sospiri, / che la parola a pena s’intendea”; *Purgatorio*, XIX, 73–5) o dei golosi (“Ed ecco piangere e cantar s’udie / ‘Labia mēa, Domine’, per modo / tal, che diletto e doglia parturìe”; *Purgatorio*, XXIII, 10–12), o, ancora, come probabilmente si dovrà intendere il “Summae Deus clementiae” (*Purgatorio*, XXV, 121–123) che i lussuriosi cantano mentre sono divorati alle fiamme. A questi ultimi, e alla paradossale loro serenità, si doveva riferire Virgilio additando, all’inizio del poema, a “color che son contenti / nel foco, perché speran di venire / quando che sia a le beate genti” (*Inferno*, I, 118–120), e il pellegrino stesso dovrà spingere fuori dai denti una dolorosa ammissione di fronte a Beatrice che lo incalza: “sì scoppia’ io sottesso grave carico, / fuori sgorgando lagrime e sospiri, / e la voce allentò per lo suo varco” (*Purgatorio*, XXXI, 19–21).

È piuttosto logico, come per prima osservò Denise Heilbronn¹⁴ a proposito del “suono”/“tuono” dei cardini in *Purgatorio*, IX, 139–141, che il meccanismo retributivo del *Purgatorio* passi per il dolore, anche per ciò che riguarda la musica, e che quindi il *soundscape* della seconda cantica sia pervaso di sospiri, lacrime e canti a singhiozzo. È “lo dolce assenzio de’ martiri” (*Purgatorio*, XXIII, 87) distillate in musica che guarisce: “con tal cura conviene e con tai pasti / che la piaga da sezzo si ruscia” (*Purgatorio*, XXV, 138–139), conclude il poeta dopo la canto dei lussuriosi tra le fiamme.

Che nei tempi di Dante il canto avesse tale funzione di purificazione spirituale è confermato anche da una bolla papale del 1324, *Docta sanctorum patrum*, la cui importanza per la pratica compositiva ed esecutiva di Francia e Italia è sottolineata da Marco Gozzi¹⁵. In questo documento, nel quale Giovanni XXII ammonisce contro i moderni abbellimenti al canto operati dai seguaci delle nuove tendenze, è aitata proprio la funzione medicinale dell’esecuzione musicale:

[...] nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis

¹⁴ D. Heilbronn, “Concentus Musicus: The Creaking Hinges of Dante’s Gate of Purgatory”, *Rivista di studi italiani*, 2.1, 1984, p. 3.

¹⁵ Gozzi M., “Italy to 1300”, in M. Everist (a c. di), *The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 126. Tuttavia per un diverso parere sull’influenza della *Docta sanctorum partum* si veda M. Klaper “Liturgia e polifonia all’inizio del Trecento. Appunti sulla genesi, trasmissione e ricezione della *Constitutio Docta sanctorum* di Papa Giovanni XXII”, in Ernesto Sergio Mainoldi e Stefania Vitale (a c. di), “Deo è lo scrivano ch’el canto a insegnato”. Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone, Atti del Convegno internazionale (Collazzone, 7–8 luglio 2006), Pavia, Università di Pavia, 2010, pp. 135–148.

vulgaribus nonnumquam inculcant. Ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum adscensiones pudicae, descensionesque temperatae, planicantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscentur. Currunt enim et non quiescunt, aures inebriant et non medentur. (*Docta Sanctorum Patrum*)¹⁶

Il papa caorsino denunciava, nella bolla, lo stile pieno di minime e semibrevis, di *hoquetus* e di mottetti a tre voci, che impediscono la funzione curativa del canto. La monodia del *Purgatorio*, dunque, deve produrre un salvifico unisono nei salmi e negli inni eseguiti. La terribile cacofonia infernale che chiudeva *l'Inferno* con l'epifania di Satana parodiava il celebre inno di Venanzio Fortunato: "Vexilla prodeunt inferni" (*Inferno*, XXXIV, 1), e all'inizio della nuova cantica, sulle sponde dell'isola "dove l'umano spirito si purga" (*Purgatorio*, I, 4), la novità della poesia, del canto, del suono, del *Purgatorio* sono annunciati nell'invocazione incipitaria alle muse:

Ma qui la morta poesi resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliope alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.
(*Purgatorio*, I, 7-12)

Sorge il sospetto che il verbo 'seguitare' (v. 10) sia qui usato nel senso tecnico di 'accompagnare musicalmente', come d'altronde accade in altri due luoghi: dalle anime dei principi negligenti che seguono l'officiante nel canto "e l'altre poi dolcemente e devote / seguitar lei per tutto l'inno intero, / avendo li occhi a le superne rote" (*Purgatorio*, VII, 16-18) e per l'esecuzione polivocale (almeno nel senso delle varie voci che parlano e cantano insieme) dell'occhio dell'aquila nel cielo di Giove: "E come a buon cantor buon citarista / fa seguitar lo guizzo de la corda, / in che più di piacer lo canto acquista" (*Paradiso*, XX, 142-4).

¹⁶ Pubblicato in 1324-25 e citato in J. Fellerer "La *Constitutio docta sanctorum patrum* di Giovanni XXII e la musica nuova del suo tempo", in F. Alberto Gallo (a c. di), *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. III, Certaldo, 1970, pp. 9-17: "[...] alcuni discepoli di una nuova scuola, mentre si preoccupavano della misurazione dei tempi, si applicano a creare con nuove note melodie di loro invenzione, anziché cantare quelle antiche; eseguono i canti ecclesiastici con semibrevis e minime e ripercuotono le notine: infatti, spezzano le melodie con singhiozzi (*hoquetus*), le impiastriano con discanti, talvolta le infarciscono di tripli e mottetti in volgare fino a disprezzare i fondamenti dell'antifonario e del graduale e a non sapere più su che cosa costruiscono; ignorano i toni e non riescono a distinguerli, anzi li confondono, dal momento che per il gran numero di quelle note rimangono vicendevolmente oscurate le sobrie salite e le controllate discese del canto fermo, grazie alle quali è possibile distinguere i toni stessi. Pertanto corrono e non si fermano; inebriano le orecchie e non recano guarigione."

Per cantare il regno della purificazione, dopo le cacofoniche discordie infernali e la *musica diaboli*¹⁷, una nuova poesia di rigenerazione è dunque necessaria, e il richiamo al mito ovidiano delle tricotanti figlie di Piero, le Piche, che sfidarono le Muse nell'arte del canto pone in evidenza il ruolo di Calliope, musa della poesia epica, la più insigne fra le nove dive, quella il cui nome dice "dalla bella voce", che generò Orfeo. Una tale colonna sonora si presenta, com'è naturale, in opposizione alle perversioni musicali dell'*Inferno*, dove il linguaggio musicale è lungi dall'essere "a limited amount of musical imagery"¹⁸ e si configura invece come una potente anti-sinfonia infernale. Se quest'ultima si presentava nelle sue numerose manifestazioni come perversamente cacofonica¹⁹, apparirà chiaro proprio dalle cantiche successive che la *musica diaboli* è in effetti una partitura parodica delle salvifiche performance eseguite dai penitenti e dai beati. I canti del *Purgatorio* sono invece essenzialmente canti sacri.

3. Beatitudini e salmi nel *Purgatorio*

Tutta la seconda cantica è permeata dai canti dei penitenti e dalle beatitudini intonate dagli angeli al passaggio da una cornice all'altra. Queste ultime sono esecuzioni melodiose che Dante contrappone distintamente agli atroci suoni dell'*Inferno* ("Ahi quanto son diverse quelle foci / da l'infernali! ché quivi per canti / s'entra, e là giù per lamenti feroci"; *Purgatorio*, XII, 110-114), accortamente selezionate dal vangelo di Matteo per commentare tematicamente il peccato di cui concludono il percorso purgativo: "Beati pauperes in spiritu" per i superbi (*Purgatorio*, XII, 111), "Beati pacifici" (*Purgatorio*, XVII, 68-69) per gli iracondi, "Beati mundo corde" per i lussuriosi (*Purgatorio*, XXVII, 8). I canti dei penitenti, vero centro tonale della seconda cantica, sono anch'essi accuratamente scelti in modo tematicamente conforme al peccato che debbono contribuire a purificare: "Labia mēa, Domine" (*Purgatorio*, XXIII, 10-12) per i golosi, "Agnus Dei" (*Purgatorio*, XVI, 19-21) per gli iracondi, "Adhaesit pavimento anima mea" (*Purgatorio*, XIX, 73-75) per i superbi, e per i lussuriosi "Summae Deus clementiae", che invoca il castigo divino sui 'lombi' (con cui si indicano i genitali: "Lumbos iecurque morbidum / Flammis adure congruis"), organo del peccato carnale (*Purgatorio*, XXV, 121-123).

Il profondo legame tematico e spirituale—tanto delle beatitudini quanto di inni e salmi penitenziali—con la natura del peccato specifico ad ogni cornice, ne suggerisce una possibile lettura come forma di introspezione musicale: i salmi e gli inni dei penitenti vengono spesso cantati con sforzo o patimento, il che è necessario per l'espiazione. Esecuzioni così sofferte assolvono una funzione catartica—si pensi ad esempio all'appropriato versetto del salmo 50 (*Miserere*) per i golosi: "Ed ecco piangere e cantar s'udie / 'Labia mēa, Domine', per modo / tal, che diletto e doglia parturìe" (*Purgatorio*,

¹⁷ Per il concetto di *musica diaboli* come metafisicamente opposta alla *musica Dei* si veda G. R. Sarolli, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 363-80. Sulla cacofonia infernale si veda F. Ciabattoni, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 43-91.

¹⁸ M. A. Roglieri, "Music", *The Dante Encyclopedia*, London & New York, Routledge, 2010, p. 631. *Sacra Bibbia*, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, 2 voll., Roma, Ed. Pastoralis Italiane, 1974. <https://www.bibbiaedu.it/CEI1974/>.

¹⁹ F. Ciabattoni, *Dante's Journey to Polyphony*, cit., pp. 66-84.

XXIII, 10-12). Per contro, le beatitudini, intonate dagli angeli con voci di bellezza celestiale all'uscita di ogni cornice, conferiscono come il sigillo della purificazione dallo specifico peccato con la coincidente rimozione, da parte dell'angelo, di una delle sette 'P' dalla fronte del pellegrino. Questo legame fra peccato ed esecuzione musicale fa della performance, nel senso boeziano della *musica humana*, il luogo simbolico in cui viene sanato il guasto legame fra le diverse parti dell'anima, fra il razionale e l'irrazionale, fra il corpo (aereo per i penitenti, come chiarito in *Purgatorio*, XXV, 94-96) e lo spirito. Per dirla con Boezio:

Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est aliud quod ipsius inter se partes animae coniungat, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est?²⁰ (*De institutione musica*, I, ii)

Quella dei penitenti è, insomma, una musica medicinale²¹, che esprime nel canto corale un'ampia gamma di emozioni: dolcezza, tristezza, compunzione, e che funge da esercizio spirituale. I canti del *Purgatorio* sono spesso descritti con dovizia di particolari, a cominciare dal primo episodio, già ricordato, nel quale le anime appena sbarcate intonano il salmo 113: "In exitu Israël de Aegypto' / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto" (*Purgatorio*, II, 46-48). Dobbiamo qui immaginarci una performance unisonale ("tutti insieme ad una voce") come nello stile del gregoriano, che al tempo di Dante, malgrado le novità polifoniche, ancora rappresentava la tradizione musicale più antica e profondamente sentita, quotidianamente praticata dal clero. Il salmo, citato anche in *Convivio* II, i, 6 e nella celebre *Epistola* XIII a Cangrande (che sia attribuibile a Dante oppure no) si dispiega dunque in una esecuzione di una certa lunghezza, poiché viene eseguito l'intero salmo, nel quale le anime dei nuovi arrivati trovano una sorta di concordia, prima di iniziare il percorso penitenziale. Erminia Ardissino²² ha messo in evidenza la relazione di questo salmo con la tipologia figurale dell'Esodo, e il suo ruolo nel rito battesimale, nonché certe corrispondenze con l'episodio dantesco. Varrà la pena di soffermarsi a leggerne le parole per intero, poiché questo è quanto accade nel canto II:

In exitu Israël de Aegypto domus Iacob de populo barbaro
facta est Iudaea sanctificatio eius Israël potestas eius

²⁰ Boezio, *De institutione musica*, in G. Friedlein (a c. di), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii*, Leipzig, Teubner, 1867. "Che cosa sia la musica umana ognuno può capirlo esaminando se stesso. Che cosa infatti unisce al corpo l'incorporea vivacità della mente, se non un mutuo, ordinato rapporto (coaptatio), come se si trattasse di una giusta combinazione di suoni gravi e acuti per produrre un'unica consonanza? Inoltre che cosa può associare tra loro le parti dell'anima, la quale—secondo la dottrina di Aristotele—risulta dalla fusione dell'irrazionale con il razionale?" Trad. it. G. Cattin *La monodia nel medioevo*, Torino, EDT, 1979 (ristampa 1991).

²¹ F. Ciabattini, *Dante's Journey to Polyphony*, cit., pp. 109-136.

²² E. Ardissino, "I canti liturgici nel Purgatorio dantesco", *Dante Studies*, 108, 1990, pp. 44-45.

mare vidit, et fugit Iordanis conversus est retrorsum
montes exultaverunt ut arietes colles sicut agni ovium
quid est tibi mare quod fugisti? et tu Iordanis quia conversus es retrorsum?
montes exultastis sicut arietes? et colles sicut agni ovium?
A facie Domini mota est terra a facie Dei Iacob
qui convertit petram in stagna aquarum et rupem in fontes aquarum.
Non nobis Domine non nobis sed nomini tuo da gloriam
super misericordia tua et veritate tua nequando dicant gentes ubi est Deus
eorum?
Deus autem noster in caelo omnia quaecumque voluit fecit
simulacra gentium argentum et aurum opera manuum hominum.
Os habent et non loquentur oculos habent et non videbunt
aures habent et non audient nares habent et non odorabuntur
manus habent et non palpabunt pedes habent et non ambulabunt; non
clamabunt in gutture suo.
Similes illis fiant qui faciunt ea et omnes qui confidunt in eis.
Domus Israël *speravit* in Domino adiutor eorum et protector eorum est
domus Aaron *speravit* in Domino; adiutor eorum et protector eorum est
qui timent Dominum *speraverunt* in Domino adiutor eorum et protector
eorum est.
Dominus memor fuit nostri et benedixit nobis benedixit domui Israël
benedixit domui Aaron.
Benedixit omnibus qui timent Dominum pusillis cum maioribus
adiciat Dominus super vos super vos et super filios vestros.
Benedicti vos a Domino qui fecit caelum et terram
caelum caeli. Domino terram autem dedit filiis hominum.
Non mortui laudabunt te Domine neque omnes qui descendunt in infernum
sed nos qui vivimus benedicimus Domino ex hoc nunc et usque in saeculum.²³

²³ "Quando Israele uscì dall'Egitto, la casa di Giacobbe da un popolo barbaro, / Giuda divenne il suo santuario, Israele il suo dominio / Il mare vide e si ritrasse, il Giordano si volse indietro, / i monti saltellarono come arieti, le colline come agnelli di un gregge. / Che hai tu, mare, per fuggire, e tu, Giordano, perché torni indietro? / Perché voi monti saltellate come arieti e voi colline come agnelli di un gregge? / Trema, o terra, davanti al Signore, davanti al Dio di Giacobbe, / che muta la rupe in un lago, la roccia in sorgenti d'acqua. / Non a noi, Signore, non a noi, ma al tuo nome dà gloria, per la tua fedeltà, per la tua grazia. Ma al tuo nome dà gloria, per la tua fedeltà, per la tua grazia. / "Dov'è il loro Dio?". / Il nostro Dio è nei cieli, egli opera tutto ciò che vuole. / Gli idoli delle genti sono argento e oro, opera delle mani dell'uomo. / Hanno bocca e non parlano, hanno occhi e non vedono, / hanno orecchi e non odono, hanno narici e non odorano. / Hanno mani e non palpano, hanno piedi e non camminano; dalla gola non emettono suoni. / Sia come loro chi li fabbrica e chiunque in essi confida. / Israele confida nel Signore: egli è loro aiuto e loro scudo. / Confida nel Signore la casa di Aronne: egli è loro aiuto e loro scudo. / Confida nel Signore, chiunque lo teme: egli è loro aiuto e loro scudo. / Il Signore si ricorda di noi, ci benedice: benedice la casa d'Israele, benedice la casa di Aronne. / Il Signore benedice quelli che lo temono, benedice i piccoli e i grandi / Vi renda fecondi il Signore, voi e i vostri figli. / Siate benedetti dal Signore che ha fatto cielo e terra. / I cieli sono i cieli del Signore, ma ha dato la terra ai figli dell'uomo / Non i morti lodano il Signore, nè quanti scendono nella tomba. / Ma noi, i viventi, benediciamo il Signore ora e per sempre.» Il testo latino dei salmi è preso dalla *Biblia Vulgata* (1899), disponibile anche su <http://www.drbo.org/lvb/chapter/21113.htm>; la traduzione italiana è della CEI (*Sacra Bibbia* 1974), consultabile qui <https://www.bibbiaedu.it/CEI1974/at/Sal/113/>.

Il lettore contemporaneo di Dante avrebbe ripercorso subito con la memoria il testo e la melodia di questo salmo—che nel repertorio gregoriano era intonato come *tonus peregrinus*, perché aveva due diverse note per il *tenor* dei due emistichi, muovendo così il fulcro melodico ‘avanti e indietro’ come un pellegrino in viaggio—che insiste sul concetto di speranza (si potrà qui ricordare il bel titolo di John Smith Carrol: *Prisoners of Hope: An Exposition of Dante’s Purgatorio*²⁴, tratto da Zaccaria 9:12). Inoltre, il salmo sottolinea che a cantare le lodi al Signore saranno non già i morti, quelli lasciati nell’inferno insieme alla “morta poesi”, ma “*nos qui vivimus*”: queste parole cantate da chi è appena giunto nell’aldilà mettono l’accento sulla prospettiva teleologica del canto e invitano il pellegrino a identificarsi con nuovi arrivati—ormai salvi e veramente vivi—ridefiniscono la vera vita come quella cantata nel mondo degli ormai salvi. In questo salmo, Gianfranco Ravasi vede addirittura il simbolo dell’intero *Purgatorio*: esso diventa “il soggetto del canto di coloro che sono in marcia verso la purificazione e la liberazione”²⁵.

Se nel salmo 113 si osserva dunque una coralità esecutiva, il *Miserere* che di lì a poco si udirà nell’antipurgatorio, intonato con sorpresa dalle anime di coloro che morirono una morte violenta:

E ’ntanto per la costa di traverso
venivan genti innanzi a noi un poco,
cantando “Miserere” a verso a verso.
Quando s’accorser ch’i’ non dava loco
per lo mio corpo al trapassar d’i raggi
mutar lor canto in un “Oh!” lungo e roco [...]
(*Purgatorio*, V, 22-27)

Il canto, interrotto dall’espressione di sorpresa unisona, è probabilmente unisono anch’esso, se “verso a verso” indica, come suggeriva Francesco da Buti, una pratica responsiva “come cantano li chierici in coro”. Sarebbe quindi una salmodia antifonale, nella quale due gruppi di anime cantano responsorialmente un verso ciascuno. Tuttavia, nel suo commento, Hollander ha ritenuto opportuno recuperare le osservazioni di Siro Chimenz, che pur riconoscendo l’unisonalità di tutte gli altri canti del *Purgatorio*, osserva che il testo di *Purgatorio* V non contiene alcuna indicazione specifica riguardo allo stile antifonale, e che quando le anime pronunciano il loro stupito “Oh!”, l’intero gruppo stava apparentemente cantando all’unisono. Antifonale o no, mi pare inevitabile concludere che questo *Miserere* è qui intonato in maniera monodica e unisonale: l’osservazione di Chimenz che *tutti gli altri canti* sono unisonali è corretta, ma il fatto non impedisce che sia unisonale pure questo.

Analogamente il canto penitenziale degli iracondi, tratto da Giovanni 1:29, pone l’accento sulla virtù opposta al loro peccato, ma non senza indicazioni specifiche sull’esecuzione “Pur ‘Agnus Dei’ eran le loro essordia; / una parola in tutte era e un

²⁴ J. S. Carrol, *Prisoners of Hope: An Exposition of Dante’s Purgatorio*, London, Hodder & Stoughton, 1906.

²⁵ G. Ravasi, *I salmi nella Divina Commedia*, Roma, Salerno, 2013, p. 25.

modo, / sì che pareva tra esse ogni concordia” (*Purgatorio*, XVI, 19-21). Se Dante volle specificare che “una parola in tutte era e un modo”, a significare la ritrovata concordia di chi in vita si lasciò possedere dall’ira, dev’essere perché proprio la modalità corale del canto, il procedere omoritmicamente, funge da elemento spiritualmente purificante, un *training* musicale verso la mitezza e la tolleranza che si può raggiungere attraverso il canto.

Quando si giunge infine alle rarefatte atmosfere musicali del paradiso terrestre, il naturalismo musicale della foresta santa suggerisce una primordiale molteplicità di suoni attraverso il canto degli uccelli sul *tenor* delle foglie che stormiscono:

[...] li augelletti per le cime
 lasciasser d’operare ogni arte;
 ma con piena letizia l’ore prime,
 cantando, ricevono intra le foglie,
 che tenevan bordone a le sue rime
 (*Purgatorio*, XXVIII, 7-18)

Il bordone, che consiste in una nota bassa e tenuta su cui si sviluppa una melodia, ci prepara all’avvento della polifonia—che inizierà col “cantar di quei che notan sempre / dietro a le note de li eterni giri” (*Purgatorio*, XXX, 91-93) e proseguirà nella terza cantica—e di Beatrice. Qualcosa di profondo sta cambiando nel percorso di purificazione del pellegrino e questa polifonia bucolica segna l’inizio di una diversa sezione del *purgatorio*. Le scene rituali che seguono celebrano una liturgia la cui componente musicale si integra con quella testuale, visiva e gestuale. L’apparizione in sogno di Lia (*Purgatorio*, XXVII, 97-102) che canta e coglie fiori per intrecciarli, rappresenta la meraviglia musicale e estatica che Dante sperimenta oniricamente a questo punto del suo viaggio. Per la prima volta i suoi occhi non vedono dolori o punizioni, non hanno paura né fretta. Nel canto successivo, Matelda—che verrà nominata solo in *Purgatorio*, XXXIII, 120—giunge a rappresentare la felicità terrena e il suo canto gioioso pervade l’intera atmosfera. La donna “maravigliando tienvi alcun sospetto; / ma luce rende il salmo *Delectasti* / che puote disnebbiar vostro intelletto” (*Purgatorio*, XXVIII, 79-81). Il salmo citato—e probabilmente cantato—da Matelda è il 91²⁶, ai versi 5-6 infatti si legge: “*Delectasti me, Domine, in factura tua: et in operibus manuum tuarum exultabo: Quam magnificata sunt opera tua, Domine*” e come ci mostrò Singleton²⁷, era già stato associato da Abelardo con l’amore, la bellezza della creazione nel paradiso terrestre²⁸.

²⁶ Sull’identificazione del salmo citato qui da Matelda si vedano C. Ossola, “Ma luce rende il salmo ‘Dilatasti’. Una lectio meno facilior per *Purgatorio*, XXVIII, 80”, *Lettere italiane*, 60, 2008, pp. 309-322, e A. Casadei, “‘Dilatasti’ o ‘Delectasti’? (*Purgatorio* XXVIII 80)”, in *Dante. Altri accertamenti e punti critici*, Milano, Franco Angeli, 2019, pp. 212-216.

²⁷ C. S. Singleton, *La poesia della Divina commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 361-364.

²⁸ Petrus Abelardus, *Expositio in Hexaameron*, PL 178 Col. 762 C-D: “Possent et delectationem nonnullam homini afferre secundum sensuum diversitatem, [Col.0762D] cum ex cantu auditum mulcerent vel ex pulchritudine formae visum oblectarent, vel odoris suavitate olfactum reficerent, vel quibuscunque modis diversae ipsorum naturae diligenter cognitae in amorem et laudem Creatoris nos amplius excitarent, juxta quod ad eum Psalmista dicit: Delectasti me, Domine, in factura tua, et in operibus manuum tuarum exultabo”.

Se l'episodio di Matelda riecheggia la pastorella cavalcantiana, come osservò per primo Contini²⁹, il suo canto "Beati quorum tecta sunt peccata!" (*Purgatorio*, XXIX, 3) viene dal Salmo 31:1 ("Beati quorum remissae sunt iniquitates, et quorum tecta sunt peccata"). È l'ultima delle beatitudini, che annuncia la definitiva purificazione del pellegrino grazie all'immersione nel fiume sacro. Poco dopo, la processione dei ventiquattro "seniori", che prelude al ritorno di Beatrice nel fatidico canto trentesimo, intona un "Osanna" (*Purgatorio*, XXIX, 51) che funge da collegamento musicale con l'"Osanna" cantato dagli angeli della *Vita nuova* alla morte della gentilissima: "A me pareva che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareva udire che fossero queste: Osanna in excelsis" (*Vita nuova*, XXIII, 7).

Così, nelle "tempre", cioè accordi musicali³⁰, "di quei che notan sempre / dietro a le note de li eterni giri" (*Purgatorio*, XXX, 91-93), le voci degli ieratici vecchi della processione annunciano il ritorno di Beatrice, accennando già a un ambiente musicale mistico e polifonico che diverrà significativo nella terza cantica. La lunga processione con i sette candelabri, che allegorizzano i doni dello Spirito Santo, con i ventiquattro seniori che rappresentano ciascuno un libro dell'Antico e del Nuovo Testamento—un chiaro riferimento ad Apocalisse 4:4—, così come il carro della Chiesa trainato dal Cristogrifone e le sette donne che incarnano le virtù cardinali e teologali allo stato naturale, costituiscono un corteo glorioso che risuona di "Osanna", versetti dal *Cantico dei cantici* e altre preghiere solenni. L'intero canto XXIX così è una preparazione musicale e coreografica ai motivi mistici che si fondono nella complessa liturgia dei canti successivi. È a questo punto che troviamo uno dei passi musicali più enigmatici del poema: non appena Beatrice inizia a rimproverare Dante per aver acceduto all'Eden senza la purezza e la felicità necessarie, i ventiquattro seniori eseguono il salmo 30, "In te Domine speravi", fermandosi però prima del versetto 9: "Ella si tacque; e li angeli cantaro / di subito 'In te, Domine, speravi'; / ma oltre 'pedes meos' non passaro" (*Purgatorio*, XXX, 82-84).

È stato Robert Hollander³¹ a intuire che Dante non poteva far proseguire il canto del salmo 30 oltre "pedes meos" perché le parole seguenti sarebbero state "miserere mei Domine", che costituisce il tema principale di un altro, assai famoso salmo, il 50, che Dante cita in tre diverse istanze: *Inferno*, I, 65; *Purgatorio*, V, 24; e *Paradiso*, XXXII, 12. Nel canto XXX del *Purgatorio*, Dante non volle ripetere quella formula, e sarà particolarmente edificante in questa sede leggere il perché direttamente dalle parole di Hollander:

It is precisely at the moment in the poem at which Dante must prepare to make his final amends for his backsliding, in *Purgatorio* XXX and XXXI, that the *Miserere* re-enters the work, offstage, as it were. Here it is both inappropriate and, in another sense, precisely appropriate. The angels (throughout the two cantos they take the part of Dante against the harsh reproaches of Beatrice) celebrate only hope rewarded, and thus will not continue to the words "Miserere mei Domine, quoniam tribulor". For here

²⁹ G. Contini, *Poeti del Duecento*, vol. II, Milano, Ricciardi, 1960, p. 555.

³⁰ F. Ciabattini, *Dante's Journey to Polyphony*, cit., p. 150.

³¹ R. Hollander, "Dante's Use of the Fiftieth Psalm (A Note on *Purgatorio*, XXX, 84)", *Dante Studies*, 91, 1973, p.146.

Dante should not be troubled, should not, since he is rewarded for his hope, require mercy. And yet, until he has made good his fault before Judge Beatrice and until Lethe and Eunoè have completed his purgatorial baptism, initiated under Cato's guidance in Canto I, that fault must remain in him and in his consciousness [...].³²

Il motivo di gioia è dato sia dall'ormai prossimo completamento del rito espiatorio, sia dal ritorno di Beatrice, con una coincidenza di eventi che rimanda anche al Vangelo di Marco: "et qui praeibant et qui sequebantur clamabant dicentes osanna benedictus qui venit in nomine Domini / benedictum quod venit regnum patris nostri David osanna in excelsis". (Marco 11:9-10). Il silenzio di Beatrice, riempito dal canto solidale degli angeli, permette al pellegrino di sciogliere il gelo del senso di colpa, e ciò avviene proprio in virtù della qualità celestiale del canto angelico, che segue e riecheggia gli accordi ("tempre") del paradiso ("etterni giri"):

così fui senza lagrime e sospiri
anzi 'l cantar di quei che notan sempre
dietro a le note de li eterni giri;
ma poi che 'ntesi ne le dolci tempre
lor compartire a me, par che se detto
avesser: "Donna, perché sì lo stembre?"
lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
de la bocca e de li occhi uscì del petto.
(*Purgatorio*, XXX, 91-99)

A proposito di questo passo, Helena Phillips-Robins³³ ha osservato che una lezione alternativa del v. 95, presente in alcuni manoscritti, legge "compatire", non "compartire", e se questa fosse la lezione corretta, il significato di solidarietà e collettività del salmo ne verrebbe accresciuto.

In *Purgatorio* XXX lo sforzo penitenziale ha il suo culmine, e anche se un nuovo, estremo momento di contrizione attende il pellegrino ("Alto fato di Dio sarebbe rotto, / se Letè si passasse e tal vivanda / fosse gustata senza alcuno scotto / di pentimento che lagrime spanda"; vv. 142-145), secondo il rimprovero di Beatrice, qui, al ritorno stesso di colei che era morta nella *Vita nuova*, è il momento della gioia, per cui la singolare specificazione del poeta che il salmo 30 non viene recitato per intero, si spiega con lo sviluppo 'a scatti' del processo di purificazione; gli angeli celebrano solo la speranza ricompensata e quindi non proseguono. Qui Dante non dovrebbe essere turbato perché viene invece ricompensato per la sua speranza.

La gioia e l'unicità dell'occasione richiedono anche un'esecuzione musicale grandiosa, e come ci accorgiamo poche righe dopo la citazione del salmo, questo brano

³² Ivi, pp. 147-148.

³³ H. Phillips-Robins H., "Singing for Dante in *Purgatorio* 30-31", *Bibliotheca dantesca*, 1, 2018, p. 128 e Id., *Liturgical Song and Practice in Dante's "Commedia"*, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 2021, p. 120.

è eseguito polifonicamente, infatti gli anziani/angeli cantano dolci armonie seguendo il moto rotatorio dei cieli e l'armonia delle sfere:

Così fui senza lagrime e sospiri
anzi 'l cantar di quei che notan sempre
dietro alle note delli eterni giri;
ma poi che 'ntesi nelle dolci tempore
(*Purgatorio*, XXX, 91-94)

La polifonia era spesso usata per sottolineare i momenti solenni e celebrativi della liturgia, e ben si attaglia dunque a questo snodo del percorso spirituale e musicale del poema. Aveva dunque ragione Matelda, che il salmo 91, "Delectasti", avrebbe potuto far luce sulla *Stimmung* di questa zona liminale fra terra e cielo, fra peccato e redenzione, ricca di canti che inducono alla gioia e alla solennità. E con questo siamo tornati come all'inizio del percorso: Alessandro Vettori³⁴ nota infatti che il salmo 91, che Dante cita in modo abbreviato, funge, insieme a "In exitu Israel de Aegypto", da limite musicale, chiudendo il percorso di preghiera e musicale della seconda cantica:

Two crucial psalms mark the beginning and the end of this liberating process: Psalm 113, *In Exitu Israël de Aegypto*, sealing the departure from slavery in Egypt and the beginning of a long, purging journey across the desert, and Psalm 91, *Psalmus Cantici, in die Sabbati*, which Dante calls *Delectasti*, as marking the conclusive liberation by evoking the Babylonian captivity³⁵.

Una meravigliosa coreografia liturgica tutta al femminile celebra poi l'avvenuta purificazione del pellegrino dopo il battesimo nel Lete, mentre "Asperges me" (*Purgatorio*, XXXI, 98) si ode cantato forse dagli angeli (oppure da Matelda?) e mentre la "danza delle quattro belle" (v. 104) virtù cardinali, anch'esse cantanti (v. 112). Quindi al loro "angelico caribo"³⁶ (v. 132) si aggiungono le tre virtù teologali. Il versetto "Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor" è tratto dal salmo penitenziale "Miserere" (Salmo 50:9), e si usava recitarlo nella liturgia della penitenza, dopo la *confessio oris*, quando il sacerdote cospargeva di acqua benedetta il capo del peccatore. "L'azione liturgica è certamente presente a Dante in questa scena, come tutto il suo svolgimento dimostra"³⁷.

4. Salmi e giustizia divina

L'ultima performance musicale della seconda cantica, è, quasi sorprendentemente, "Deus venerunt gentes" (*Purgatorio*, XXXIII, 1), il versetto iniziale del salmo 78, che lamenta la profanazione del tempio di Gerusalemme da parte dei babilonesi ed è citato

³⁴ A. Vettori, *Dante's Prayerful Pilgrimage: Typologies of Prayer in the "Comedy"*, Leiden — Boston, Brill, 2019.

³⁵ *Ivi*, p. 83.

³⁶ Il termine "caribo", dal provenzale *garip* ma di probabile origine araba, indica una canzone a ballo di musica e parole accompagnata dalla danza. È attestato in Giacomino Pugliese e Meo dei Tolomei. Si veda L. Spitzer, "Parole di Dante. Caribo", *Lingua Nostra*, XV.3, 1954, pp. 65-66.

³⁷ A. M. Chiavacci Leonardi, (a cura di), *Commedia di Dante Alighieri*, Milano, Mondadori, 1991-1997 si veda commento a *Purgatorio*, XXXI, 98.

in apertura dell'ultimo canto³⁸ del *Purgatorio* per commentare la flagellazione del carro della Chiesa militante da parte del gigante (*Purgatorio*, XXXII, 155-160):

Deus, venerunt gentes, alternando
 or tre or quattro dolce salmodia,
 le donne incominciario, e lagrimando;
 e Bëatrice, sospirosa e pia,
 quelle ascoltava sì fatta, che poco
 più a la croce si cambiò Maria.
 (*Purgatorio*, XXXIII, 1-6)

Potrebbe sorprendere che a questo punto Dante abbia voluto includere questo salmo perché esso contiene un inquietante appello al castigo di Dio, il che potrebbe suonare stonato nel paradiso terrestre, a un passo dalla terza cantica e dall'ascesa al cielo della Luna. Si può dedurre, dai vv.1-2, che l'esecuzione di questo salmo da parte delle virtù teologali e cardinali in alternanza, sia nella forma responsoriale come il "Miserere" di *Purgatorio*, V, 24, come già disse l'Ottimo commento: "'I diceano a verso a verso, però che le tre diceano l'uno verso, e le IIIJ diceano l'altro verso con pianto e con canto". Se, come nota Ardissino³⁹, il salmo 78 è anche una preghiera per invocare l'aiuto divino e una preghiera di liberazione, **il** invoca fortemente anche la vendetta di Dio ("Effunde iram tuam in gentes quae te non noverunt, et in regna quae nomen tuum non invocaverunt"; Ps. 78:6), d'altronde esplicitamente menzionata da Beatrice al v. 39 ("vendetta di Dio non teme suppe"). Le parole di Beatrice seguenti alla citazione di "Deus venerunt gentes" citano il discorso di Gesù nell'ultima cena ("Modicum, et non videbitis me; / et iterum', sorelle mie dilette, / 'modicum, et vos videbitis me'" (*Purgatorio*, XXXIII, 10-13, tratto da Gv. 16:16) sono una promessa del ritorno di Cristo, di Beatrice e della Giustizia di Dio sulla terra (*Purgatorio*, XXXIII, 71). Con tale minacciosa promessa di una imminente retribuzione ("et redde vicinis nostris septuplum in sinu eorum; improperium ipsorum quod exprobraverunt tibi, Domine"; Ps. 78:12). La speranza che connota fortemente tutto il *Purgatorio*, quindi, non è solo speranza di salvezza individuale, ma la fiducia nel certissimo intervento punitivo del messo di Dio, con la celebre profezia del DXV:

Sappi che 'l vaso che 'l serpente ruppe,
 fu e non è; ma chi n'ha colpa, creda
 che vendetta di Dio non teme suppe.
 Non sarà tutto tempo senza reda
 l'aguglia che lasciò le penne al carro,
 per che divenne mostro e poscia preda;
 ch'io veggio certamente, e però il narro,
 a darne tempo già stelle propinque,
 secure d'ogn' intoppo e d'ogne sbarro,

³⁸ Hollander (nel Commento a *Purgatorio* XXXIII.1) ci ricorda che anche l'ultimo canto dell'*Inferno* e l'ultimo del *Paradiso* cominciano con parole che non sono di Dante, e precisamente con la citazione modificata dell'inno di Venanzio Fortunato ("Vexilla regis prodeunt inferni") e con la preghiera di San Bernardo alla Vergine ("Vergine Madre, figlia del tuo figlio").

³⁹ E. Ardissino, "I canti liturgici nel *Purgatorio* dantesco", cit., p. 61.

nel quale un cinquecento diece e cinque,
messo di Dio, anciderà la fuia
con quel gigante che con lei delinque.
(*Purgatorio*, XXXIII, 37-48)

Speranza e Giustizia retributiva coincidono, quindi, in questo passaggio dal purgatorio al paradiso, sebbene il sentimento si stemperi nella terza cantica (ma non nelle parole di San Pietro in *Paradiso*, XXVII, 22-27) si stemperi, tanto che la *Commedia* nel suo insieme è stata definita “un canto alla giustizia assoluta, al Dio giusto e misericordioso, non al Dio vendicativo, ma a quello della proporzione e dell'ordine, dell'amore, che si realizza perfettamente nel regno dei giusti, in paradiso”⁴⁰. Il percorso musicale della *Commedia*, e in particolare quello del *Purgatorio*, sono legati alla dimensione liturgica e drammatica che si svolge lungo la seconda cantica, che arricchisce l'aspetto anagogico del poema, unendo l'ascesa del pellegrino al percorso della storia universale. Come infatti ha mirabilmente chiarito Erminia Ardissino, “l'atto liturgico implica una rilettura della vita individuale nel disegno dell'incarnazione [...] Il dramma individuale viene riorganizzato all'interno del dramma della passione e resurrezione, che dà senso alla storia. Il viaggio di Dante è anche il viaggio dell'umanità scandito da tappe rituali e sacramentali”⁴¹.

⁴⁰ E. Ardissino, *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2009, p. 7.

⁴¹ *Ivi*, p. 26.