

«Lo sonar de le parole» dell'invidia: l'organicità progressiva della liturgia musicale del *Purgatorio*

Chiara CAPPUCCIO

Universidad Complutense de Madrid

chiaraca@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0003-2872-3596>

PRELIMINARI: *PURGATORIO*, MONODIA E LITURGIA

Nella rappresentazione dell'oltremondo dantesco, fin dai canti d'esordio, il *Purgatorio* si configura come il regno della monodia liturgica per eccellenza¹. Al suo interno le anime, sorprese dallo sguardo indagatore del protagonista, intonano sempre un versetto appartenente al repertorio salmodico o innodico che conferma –nel contenuto letterario del brano citato e nelle modalità dell'intonazione descritte dall'autore– la cornice morale dei singoli luoghi (Ardissino 2020: 55-79). Le intonazioni liturgiche, usate in funzione di contrappasso, non costituiscono, però, l'unica espressione musicale del secondo regno². L'organizzazione, crediamo, sia invece più complessa: la musica partecipa della creazione architettonica dei diversi spazi purgatoriali e li dispone e relaziona tra loro in una prospettiva progressiva e ascensionale³. L'edificazione sonora del regno che «'l mal amor de l'anime disusa» si sorregge sui seguenti elementi: il rapporto di continuità e alternanza tra le diverse voci che risuonano nei luoghi attraversati dal protagonista, le altezze sonore, i loro timbri, le modalità espressive che le caratterizzano, il carattere dei

* Este trabajo se adscribe al Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid: «Poéticas de la modernidad: de la Edad Media a José Ángel Valente, antecedentes y continuidades» (Ref: 970821). Agradezco al Prof. Aurelio Vargas Díaz-Toledo el apoyo y sus sugerencias.

¹ Gli studi di Ardissino (2009), Malvina (2018), Ledda (2015) e Ciabattoni (2010) hanno il merito di aver reimpostato l'interpretazione musicologica relativa all'uso dei brani musicali del *Purgatorio* proponendo la funzione della liturgia come centrale all'interno dell'organizzazione sonora del poema dantesco e, segnatamente, della cantica di mezzo. Inoltre, va sottolineato come tali contributi abbiano finalmente spostato l'attenzione musicologica dal singolo brano citato all'uso organico di un repertorio.

² Il *Purgatorio* viene considerato il luogo dantesco musicale per eccellenza a partire dalle storiche *Lecturae Dantis* di studiosi del calibro di Marti (1967) e Russo (1969). Sull'idea di un contrappasso di tipo musicale mi permetto di segnalare un mio precedente contributo in cui vengono specificate le motivazioni legate all'uso di tale concetto: (Cappuccio 2006), mentre sulla presenza del contrappasso nel poema dantesco e sulle sue declinazioni allegoriche si veda il lavoro di Affatato (2017).

³ La struttura musicale del *Purgatorio* viene spiegata in Cappuccio (2021).

testi veicolati dalle intonazioni, le variazioni melodiche e la dislocazione spazio-temporale delle fonti emissive. La sequenza delle intonazioni, inoltre, dà vita ad una progressione sonora che non solo caratterizza paesaggi acustici sempre differenti ma struttura in modo musicalmente unitario il percorso di espiazione delle anime penitenti. Nelle seguenti pagine cercheremo di dimostrare come tale percorso non sia costruito unicamente dalla giustapposizione dei distinti paesaggi melodici – sempre diversi e sempre in armonia col processo di purificazione– ma si delinei come percorso liturgico musicalmente organico ed ascensionale.

PURGATORIO E ANTIPURGATORIO A CONFRONTO: CONNOTAZIONI SONORE E TECNICHE DI RAPPRESENTAZIONE MUSICALE

Per descrivere la parte centrale del «monte che salendo altrui dismala» Dante sperimenta una tecnica di rappresentazione nuova rispetto a quella usata per gli spazi antipurgatori⁴. La tripartizione della montagna più alta dell'universo non condiziona solo la sua organizzazione geografica e morale ma anche quella musicale⁵. Nell'Antipurgatorio la musica entra nella narrazione e ne segna una svolta definitiva. Fin dall'episodio incipitario l'espressione musicale partecipa della descrizione dei luoghi, delle pene e dei personaggi, indicando il raggiungimento non solo di un nuovo regno ultraterreno ma anche di una nuova dimensione del racconto. Per la prima volta il protagonista sperimenta percezioni sonore compiutamente musicali che gli offrono, nella loro immediatezza, informazioni importanti per la comprensione degli eventi. In uno spazio completamente diverso rispetto a quello appena visitato dal *viator* –ma molto simile a quello lasciato sulla terra– al linguaggio musicale è affidata la trasmissione di significati necessari per la comprensione della struttura interna del nuovo territorio da esplorare. Nel regno ultraterreno meno definito dei tre sia nella riflessione teologica che nella rappresentazione letteraria ed iconografica– il linguaggio musicale assume caratteristiche di definizione spaziale e morale indispensabili per un fruitore con scarse pezze d'appoggio a sua disposizione (Treherne 2013: 11-30). Il linguaggio liturgico e quello melodico si fondono nella costruzione di un luogo diverso da quelli finora conosciuti dal protagonista e dai lettori della *Commedia*, in cui la distinzione sonora allude, nell'originalità dell'invenzione dantesca, alle diverse caratteristiche degli spazi ultraterreni⁶.

⁴ Sulla diversificazione spaziale e l'importanza dei paesaggi del *Purgatorio* si rimanda al fondamentale lavoro monografico di Pegoretti (2007).

⁵ Sulla genesi dell'idea medievale del Purgatorio restano fondamentali gli studi di Le Goff (1981; 1985), ed il più recente lavoro di Carpi (2013).

⁶ L'attacco musicale della seconda cantica rappresenta uno degli esempi più eloquenti al riguardo (*Pg.* II 43-48). L'autore affida al linguaggio musicale il compito di veicolare contenuti

Per descrivere le sette cornici espiatorie, l'autore della *Commedia* ricorre ad un tipo di rappresentazione sonora più complessa ed articolata rispetto all'Antipurgatorio. L'organizzazione dei suoni e delle melodie che connotano i nuovi paesaggi non è più unicamente incentrata sui noti riferimenti musicali del canto gregoriano. Oltre a veicolare i contenuti taciuti, o solo accennati, dal linguaggio verbale, la rappresentazione musicale viene investita di possibilità narrative ed allegoriche altre rispetto a quelle già sperimentate. La parte centrale della montagna è costruita sulla giustapposizione di spazi sonori diversi che oltre a non esaurirsi nella singola esecuzione salmodica o innodica sono, anche musicalmente, in comunicazione tra loro. Tale cammino sonoro si struttura in una sequenza di brani che collegano le distinte cornici, creando una progressione musicale interna al viaggio ascensionale. L'idea di un Purgatorio come spazio dinamico è tra quelle più originali e fondative della struttura dell'aldilà dantesco ed il linguaggio musicale contribuisce a sorreggere tale invenzione. Non esiste solo una corrispondenza tra l'episodio morale ed il rispettivo paesaggio sonoro (che già di per sé costituisce un'invenzione senza precedenti nelle narrazioni medievali); l'intera parte centrale della montagna è organizzata come uno spazio acustico unico e progressivo. Le cornici si risolvono musicalmente le une nelle altre ricreando, a livello melodico, il legame psico-etico fra i diversi peccati, disposti tra loro in maniera scalare. La purificazione non è solo costituita dal processo di superamento delle colpe terrene che parte dalla porta di san Pietro per giungere alla barriera del Paradiso terrestre. I peccati sono tra loro concatenati: l'uno contiene e conduce all'altro e tale principio viene reso esplicito grazie ad un itinerario melodico organicamente tracciato all'interno della liturgia musicale cristiana⁷. Le sette cornici, in sintesi, si differenziano musicalmente dai luoghi anti-

essenziali per comprendere la disposizione della nuova scena drammatica in allestimento. Contenuti sui quali il linguaggio poetico può permettersi di sorvolare o posticiparne la spiegazione perché il tipo di musica scelto e le modalità con cui ne viene descritta l'esecuzione comunicano al lettore medievale le informazioni necessarie per l'interpretazione della lettura. Nel II canto del *Purgatorio* l'ambiente che il testo musicale descrive è di estrema solennità e gravità liturgica (Pg. II 45-48); il lettore "ascolta" uno dei brani musicalmente più severi del repertorio sacro: «In exitu Israel de Aegypto». Le modalità esecutive descritte confermano la memoria uditiva dei fruitori: assoluta omofonia, lunghezza del canto, assenza di qualsiasi alternanza nell'esecuzione. Inoltre, l'uso gregoriano di tale brano e le sue funzioni all'interno del calendario liturgico, comunicano ai lettori trecenteschi un tipo di informazioni non ancora specificate dal testo letterario.

⁷ È per tale motivo che qualsiasi scoria, qualsiasi residuo dei peccati viene annullato, bruciato, lavato via, prima attraverso il percorso tra le sette cornici e poi grazie alla ritualità ignica ed equorea del Paradiso terrestre. Un peccato può condurre all'altro ed il cammino di redenzione rischia in qualsiasi momento di vanificarsi se il processo di liberazione dalle inclinazioni peccaminose non è giunto al termine. L'idea di una struttura psico-etica alla base del sistema infernale, che nel nostro contributo si applica all'interpretazione del *Purgatorio*, nasce dall'analisi delle *Questiones* sulle passioni e sulle virtù umane appartenenti alle due sezioni che compongono la seconda parte della *Summa Theologiae* di Tommaso (*Prima secundae* e *Secunda secundae*) ed è propria della metodologia analitica dell'*Asociación Complutense de Dantología*; la si trova spiegata in: López Cortezo (2022) e in Varela-Porta de Orduña (2001).

purgatori per il fatto di non essere costruite solo intorno alla centralità di un'unica esecuzione musicale tratta dal repertorio sacro ma di contenere incursioni musicali di tipo diverso, tra loro in equilibrio e dotate di una sequenzialità propria.

Il ritmo musicale del racconto, melodicamente unitario e progressivo, riflette quello del cammino di purificazione. Ci riferiamo ad un tipo di esecuzioni alle quali la critica musicale ha tradizionalmente concesso ben poca importanza, considerandole prive di un portato espressivo di qualche interesse musicale. Crediamo, invece, che possano essere considerate come la base dell'architettura sonora del *Purgatorio*, dell'edificazione dei diversi paesaggi rivolti ad una costruzione musicalmente organica.

Ogni cornice è acusticamente organizzata come campo sonoro in base alla presenza di tre elementi: la salmodia penitenziale o l'innodia liturgica di riferimento, gli *exempla* ascoltati a inizio e fine dell'esplorazione delle singole cinghie espiatorie e le beatitudini evangeliche che segnano il confine musicale tra le sette balze⁸. Il rapporto tra le distinte componenti sonore si articola, dunque, su due livelli:

Ogni cornice viene strutturata come singolo spazio sonoro caratterizzato dalla giustapposizione e dalla convergenza dei diversi materiali melodici, dalla dislocazione delle fonti di produzione e di emissione sonora, dal rapporto tra elementi musicali continui e discontinui.

L'intero *Purgatorio* viene rappresentato come spazio musicale organico, strutturato sul rapporto di sequenzialità melodica tra le diverse fasce che solcano i bordi della montagna. Esse sono relazionate fra loro in modo ascensionale non solo relativamente alla gerarchia morale e teologica di ascendenza tomista ma anche in base ad un principio di progressione musicale e liturgica⁹.

A motivare quanto appena accennato proponiamo l'analisi di una delle balze tra le meno indagate dalla critica musicologica: la seconda, dedicata alle inclinazioni peccaminose provocate dall'invidia.

LA CORNICE DELL'INVIDIA E LA NOVITÀ DELL'INVENZIONE MUSICALE DANTESCA

La cornice dell'invidia rappresenta, come si accennava, un luogo decisamente poco studiato relativamente alla costruzione di uno specifico paesaggio sonoro, normalmente tralasciata dagli studi musicologici in quanto non vi appare al suo interno un salmo o inno caratterizzati da una certa notorietà o da una qualche melodia articolata e immediatamente

⁸ Per l'uso del concetto di campo sonoro nella letteratura medievale si veda: Fritz (2011 e 2000). L'idea di paesaggio sonoro viene formulata la prima volta in termini teorico-musicali da Murray Schafer (2013).

⁹ Sul concetto di peccato nel *Purgatorio* si veda: Ledda (2014). Sull'idea di ordinamento morale nel Medioevo rimando al lavoro di Casagrande/Vecchio (2008) e a Sergiacomo (2008).

riconoscibile¹⁰. Ciò accade contrariamente a quanto il personaggio ha appena sperimentato nei luoghi che conformano l'articolata geografia dell'Antipurgatorio, risuonante di canti fortemente identitari per la comunità cristiana, come «In exitu» (II 46), il «Miserere» (V 24), «Te lucis ante» (VIII 13) o il «Te Deum» (IX 140)¹¹.

Per concludere il discorso sul rapporto tra le prime cornici e l'Antipurgatorio possiamo ipotizzare che la diversità tra l'allestimento musicale della base della montagna e quello delle prime cornici purgatoriali rifletta la differenza tra le successive fasi del racconto: le anime che transitano dalla spiaggia dell'«isoletta» alla «valletta fiorita» non si trovano ancora in una dimensione di purificazione specifica ma nel luogo che costituisce la preparazione necessaria allo svolgimento di tale processo, al quale verranno sottoposte una volta passate al Purgatorio propriamente detto (Sasso 2019 11-49). Nell'Antipurgatorio, quindi, Dante non può creare dei paesaggi musicali che tengano in conto il singolo peccato da espiare –come per esempio nella cornice degli avari, dei golosi o dei lussuriosi, in cui la musica prende parte del singolo processo purificatore– ma raffigura lo stato e l'attività di queste anime nel loro passaggio antipurgatorio: mentre vengono traghettate («In exitu» *Pg.* II 46), quando si dispongono ad aspettare il calar della notte («Te lucis ante» *Pg.* VIII 13), ecc. Non credo risulti superfluo sottolineare come nel giro di pochi canti si verifichino tanti cambiamenti nella narrazione sonora della *Commedia*: prima il passaggio dall'antimusicalità infernale alla musica antipurgatoriale e poi la sua diversificazione in paesaggi sempre nuovi –costruiti in base a scelte distinte– ma tra loro liturgicamente e musicalmente, come vedremo, comunicanti¹².

La dimensione musicale delle prime cornici differisce sia da quella antipurgatoriale che da quella che caratterizza le cornici più alte, orchestrate intorno a brani liturgici non solo ampiamente conosciuti ed immediatamente riconoscibili ma anche scelti in base ad una stretta adesione tra la musica e le caratteristiche dei diversi peccati. Le prime cornici sono, invece, molto meno studiate dal punto di vista musicologico, in quanto considerate di minore importanza rispetto allo sviluppo del discorso musicale sia precedente (Antipurgatorio) che successivo (ultime tre cornici). Può risultare, invece, utile riportare l'attenzione proprio su di esse, ed in particolar modo sulla seconda, perché è proprio qui che

¹⁰ Sull'episodio dantesco ambientato nella cornice dell'invidia si vedano Volpi (2014: 367-399) e Tateo (2001: 137-151).

¹¹ I testi in questione possono leggersi nell'antologia di Spitzmüller (1971).

¹² Gli spazi sonori delle sette cornici sono allestiti in base all'alternanza tra gli *exempla* positivi e quelli negativi, che in qualche caso Dante specifica che si alternano in base al momento della giornata, cioè giorno/notte e che quindi il protagonista non sempre può ascoltare perché attraversa la cornice in momenti diversi; in questi casi gli vengono raccontati, come per esempio accade nella cornice dell'avarizia, nella quale gli vengono spiegati da Ugo Capeto (*Pg.* XX 97-123).

Dante sperimenta la costruzione di un paesaggio musicale nuovo, diverso rispetto a quello antipurgatorio ed anche rispetto a quello che distinguerà il Paradiso terrestre. Un paesaggio organizzato non più intorno ad un'unica espressione musicale rappresentativa del luogo ma sulla relazione tra materiali melodici diversi provenienti da fonti sonore alternate e talora sovrapposte.

Nella cornice dei superbi gli esempi affini e opposti alla prima delle colpe da espiare vengono rappresentati dai bassorilievi, attraverso il «visibile parlare» che produce le «immagini di tante umiltadi» (*Pg.* X 95-98); quindi senza esecuzioni musicali. Alla cornice dell'invidia è affidata una funzione musicalmente incipitaria: l'allestimento di un paesaggio sonoro –complesso e plurivocale– definito dall'alternanza tra canti diversi. Le incursioni melodiche definiscono un paesaggio sonoro in grado di riflettere sia la singolarità di ciascuno spazio che la struttura progressiva nella quale esso si inserisce¹³.

Dal punto di vista delle intonazioni che accompagnano le anime nel loro processo di purificazione e che fanno parte del contrappasso (perché riflettono nel testo scelto o nelle modalità intonative una relazione con la colpa commessa) possiamo notare un'incipitaria regressione relativamente ai contenuti melodici dei primi canti. A brani pilastro della cristianità, come il salmo 50 –«Miserere»– o il 113 –«In Exitu»– si sostituisce l'intonazione salmodiata di preghiere o litanie connotate da un valore musicale più generico, ripetitivo, formulaico. La natura musicale delle prime cornici si declina in ambienti caratterizzati da una stratificazione sonora e da un livello melodico di bassa intensità. Per creare i nuovi paesaggi sonori –costruiti con materiali melodici estremamente poco elaborati– l'autore sperimenta strategie diverse e innovative rispetto alla narrazione precedente. L'attenzione si sposta sulle caratteristiche delle fonti emmissive e sul rapporto che si instaura tra loro all'interno dell'allestimento di un nuovo tipo di paesaggio sonoro.

Al centro musicale degli episodi purgatoriali si colloca il canto delle anime che accompagnano il proprio cammino espiatorio con i brani della liturgia penitenziale. In questo caso si tratta di una litania salmodiata che invoca i santi Michele e Pietro e che comincia con un'invocazione mariana, una pratica musicalmente costruita sulla ripetizione costante di formule sillabiche monotematiche.

¹³ Di paesaggi complessi o plurivocali, infatti, ne abbiamo già incontrati nella lettura della *Commedia*, basti pensare alla complessità sonora descritta durante l'apertura della porta di S. Pietro (in cui il protagonista ascolta le note cantate del «Te Deum» frammiste al ruggito prodotto dai cardini metallici che girano nei pistoni a sostegno della porta che si apre) o all'episodio dell'ascolto del «Salve regina», in cui l'ambiente viene definito da volumi sonori e voci collocate a distanze diverse dal momento che Dante vede e sente le anime da una prospettiva rialzata rispetto alla valletta mentre Sordello gli sta enumerando i loro nomi. La complessità musicologica dell'interpretazione del «Te Deum» purgatorio è ben spiegata da Ciabattoni (2015: 65-86).

E poi che fummo un poco più avanti,
 udia gridar: 'Maria, òra per noi':
 gridar 'Michele' e 'Pietro' e 'Tutti santi'.
 (Pg. XIII 49-51)¹⁴

Il genere è antichissimo, la sua presenza nella liturgia delle origini è testimoniata dalla persistenza repertoriale del *Kyrie*. Nel Medioevo si assiste ad una sua straordinaria fioritura; tale ricchezza produttiva motivò la necessità di una rigida regolazione del genere da parte della Chiesa. Le più in voga furono le litanie processionali, tra cui quelle più famose, le Lauretane –definitivamente approvate dal papa Sisto V nel 1587– ebbero tale successo da essere nei secoli a venire musicate anche da compositori come Palestrina e Mozart (Federhofer-Könings 1967).

Si tratta di un canto improntato ad una rigorosa semplicità melodica, costruito su formule simili a quelle usate nell'epica, nelle *chansons de geste*. Nel Medioevo si divisero in due gruppi: quelle che entrarono a far parte dei libri liturgici maggiori –che cominciano con il *Kyrie*, invocano la Vergine Maria, poi i santi e terminante con l'*Agnus Dei*– e quelle più semplici, di uso devozionale, dal carattere meno strutturato. La tipologia dell'intonazione riflette la rappresentazione dei protagonisti della cornice dell'invidia, ritratti in una condizione di estrema umilia: mendicanti ciechi che si sorreggono gli uni con gli altri come nell'atto di chiedere l'elemosina, coperti solo da un pungente cilicio e con la schiena curva (Pg. XIII 52-72). La rappresentazione si staglia all'interno di uno scenario livido, roccioso ed inospito, tra i più duri dell'invenzione purgatoriale, in cui il freddo grigiore della roccia pervade tutto l'ambiente, riflettendo il senso poco umano di questo peccato, basato sul desiderio del male altrui e dell'altrui rovina e morte (Pg. XIII 109-123). I versi 65-66 rappresentano il centro tematico di un episodio organizzato sulla predominanza lessicale del campo semantico della vista ma la cui forza scaturisce dall'incontro sinestetico tra percezione sonora e visiva.

non pur per lo sonar de le parole,
 ma per la vista che non meno agogna.
 (Pg. XIII 65-66)

In una zona in cui i protagonisti sperimentano continui problemi di visione, l'autore crea un paesaggio fatto di voci –che intonano materiali melodici sovrapposti– strategicamente dislocate in modo tale da organizzare l'ambiente su piani diversi. Si va gradualmente definendo un paesaggio musicale etereo, difficile da connotare ed individuare, in cui

¹⁴ Il testo della *Commedia* di Dante utilizzato è quello dell'edizione critica stabilita da Petrocchi (1966-67).

Dante e Virgilio vengono costantemente sorvolati dalle voci impalpabili dei penitenti.

e verso noi volar furon sentiti,
non però visti, spiriti parlando
a la mensa d'amor cortesi inviti.

La prima voce che passò volando
'Vinum non habent'altamente disse,
e dietro a noi l'andò reïterando.

E prima che del tutto non si udisse
per allungarsi, un'altra 'I' sono Oreste'
passò gridando, e anco non s'affisse.

«Oh!», diss'io, «padre, che voci son queste?».

E com'io domandai, ecco la terza
dicendo: 'Amate da cui male aveste'.

(Pg. XIII 25-36)

Il centro musicale dell'episodio è occupato dall'assoluta ed austera semplicità omofonica delle formule di ripetizione melodica della litania che ben si addice a descrivere i penitenti nella nuova condizione di povertà purgatoriale¹⁵. La percezione visiva è incompleta ed ingannevole, mentre la presenza di una complessa stratificazione vocale permette di veicolare una pluralità di contenuti negati alla vista ed, al tempo stesso, di creare un paesaggio sonoro differente da quelli appena attraversati.

La litania viene cantata su tonalità acute e con forza nell'emissione sonora; Dante la descrive impiegando il termine «grido», usato più volte nella *Commedia* associato a queste caratteristiche¹⁶. Le anime, di cui si ascolta la litania, vengono percepite a fatica dallo sguardo del protagonista, difficili da individuare all'interno di una massa confusa. L'uso litanico descrive alla perfezione la nuova dimensione sonora: un'indistinzione canora che rappresenta la moltitudine dei suoi protagonisti. Vi troviamo quattordici riferimenti, spesso negativi, agli occhi e alla vista e quattordici –invece positivi– all'udito ed al suono. All'inizio dell'episodio il protagonista distingue unicamente il «livido color de la petraia»

¹⁵ Gran parte delle figurazioni tipologico-allegoriche delle litanie (che provengono dalle interpretazioni patristiche e sono dirette al culto mariano coltivato fin dai primi anni della cristianità) vengono rappresentate nella *Biblia pauperum*. Alla povertà degli invidiosi/mendicanti viene associato un genere rappresentato in un testo non destinato all'ambiente colto ed abbiente (Peinado Guzmán 2012: 169; Réau 2000: 231).

¹⁶ È interessante notare come l'atteggiamento dei penitenti, addossati lungo la parete della montagna, con la schiena curva e piegati verso il suolo, non lascerebbe supporre la potenza dell'emissione sonora. L'uso più noto del termine grido associato nel poema all'invocazione musicale la ritroviamo nella descrizione del canto del *Gloria* (Pg. XX 136).

(Pg. XIII 9) ma non ne distingue con lo sguardo i suoi abitanti (Pg. XIII 26); riesce, però, a percepirli con l'udito (Pg. XIII 25) e Virgilio lo sprona ad «aguzzare» lo sguardo (Pg. XIII 43). In seguito alla percezione sonora, ed all'esortazione virgiliana, il protagonista scorge gli abitanti della cornice che sta attraversando, ammassati sul lato della montagna con la postura china e in atteggiamento di sofferenza fisica.

Non credo che per terra vada ancoi
omo sì duro, che non fosse punto
per compassion di quel ch'i' vidi poi;

ché, quando fui sì presso di lor giunto,
che li atti loro a me venivan certi,
per li occhi fui di grave dolor munto.

Di vil ciliccio mi parean coperti,
e l'un sofferia l'altro con la spalla,
e tutti da la ripa eran sofferti.

Così li ciechi a cui la roba falla,
stanno a' perdoni a chieder lor bisogna,
e l'uno il capo sopra l'altro avvala,
(Pg. XIII 52-60)

L'organo sensoriale della vista, negato agli abitanti della seconda cornice, diventa il grande protagonista del racconto, in senso privativo. Il *viator* vi giunge, dopo aver visitato i luoghi abitati dai superbi, senza scorgervi nessuno («Ombra non li è né segno che si paia» Pg. XIII 7); segue pronunciando un'invocazione al sole per vedere meglio («O dolce lume a cui fidanza i' entro...» Pg. XIII 16) e solo dopo –e a stento, avendo «ficcato gli occhi por l'aere ben fiso» (Pg. XIII 16)– avvista gli abitanti stipati a ridosso della parete.

Ma ficca li occhi per l'aere ben fiso,
e vedrai gente innanzi a noi sedersi,
e ciascun è lungo la grotta assiso».

Allora più che prima li occhi apersi;
guarda'mi innanzi, e vidi ombre con manti
al color de la pietra non diversi.
(Pg. XIII 43-48)

Prima si ascoltano le voci aeree (Pg. XIII 28-36), poi si intravede la schiera delle anime (Pg. XIII 47-48) ed in seguito il racconto rallenta sulla descrizione della loro cecità (Pg. XIII 61-72). Tra la moltitudine dei penitenti, il protagonista riconosce l'anima che gli aveva appena

rivolto la parola, Sapia, («Tra l'altre vidi un'ombra ch'aspettava» Pg. XIII 100) della quale aveva, dunque, già ascoltato la voce (Pg. XIII 94-96). Nel dialogo tra i due il termine relativo all'organo sensoriale della vista ritorna in primo piano, identificando la sede etimologica (*invidere*) dell'invidia:

Ma tu chi se', che nostre condizioni
vai dimandando, e porti li occhi sciolti,
sì com' io credo, e spirando ragioni?».
«Li occhi», diss' io, «mi fieno ancor qui tolti,
ma picciol tempo, ché poca è l'offesa
fatta per esser con invidia vòlti.

(Pg. XIII 130-135)

Anche il protagonista sperimenta, così come i penitenti, una carenza visiva ed il suono, della musica e delle parole, gli arriva prima che la vista riesca ad elaborare completamente l'immagine, fornendogli i significati necessari per completarla.

Analizziamo la sequenza delle componenti sonore che formano l'episodio. Il protagonista, prima di aver visto alcunché, sente delle voci che cantano tre esempi di carità (Pg. XIII 25-33), la virtù opposta all'invidia, colpa che porta a desiderare la disgrazia altrui al posto del bene e che quindi trova nella virtù evangelica per eccellenza il suo opposto. Si tratta di uno dei peccati moralmente peggiori nella gerarchia cristiana in quanto si oppone in maniera diretta al valore centrale del nuovo testamento, l'amore¹⁷. Gli *exempla* –due tratti dalle scritture e uno dai miti antichi– vengono vocalizzati in modo nuovo rispetto ai canti finora incontrati. Si tratta di intonazioni acute e leggere che sorvolano l'ambiente, come se fossero parole alate. Le voci si rincorrono e sovrappongono tra loro, creando un effetto di riverberazione: prolungano la propria durata nel tempo e ne ampliano la diffusione nello spazio. Entrano l'una nell'altra, creando un *continuum* melodico che ricorda gli esempi di canone primitivo.

Dante costruisce un paesaggio sonoro che segna un nuovo inizio musicale; definisce un ambiente attraverso una plurivocalità organizzata in modo nuovo rispetto agli spazi precedentemente visitati, mediante la sperimentazione di nuovi effetti di riverberazione e sovrapposizione tonale in cui alcune voci spiccano per la loro estemporanea acutezza e forza all'interno di un amalgama sonoro non sempre distinto con chiarezza.

L'allestimento di questo nuovo paesaggio prevede che alle intonazioni condotte sugli esempi di carità si susseguano, senza quasi interruzione narrativa, la descrizione della litania dei santi, condotta anch'essa sui

¹⁷ Come specificato nella *Summa Theologiae* «Invidia, secundum rationem sui obiecti, contrariatur caritati» (Tommaso, *Summa Theologiae* II IIae qu. 36 a. 3 co.).

toni elevati e timbri forti. Prima, però, Virgilio spiega che cosa il protagonista stia ascoltando, fornendo un'importante indicazione sull'organizzazione dello spazio di questa cornice,

Lo fren vuol esser del contrario suono;
credo che l'udirai, per mio avviso,
prima che giunghi al passo del perdono.
(Pg. XIII 40-42)

Virgilio invita Dante a guardare più in profondità.

Ma ficca li occhi per l'aere ben fiso,
e vedrai gente innanzi a noi sedersi,
(Pg. XIII 43-44)

Continua la descrizione del luogo come spazio sonoro:

E poi che fummo un poco più avanti,
udia gridar: 'Maria òra per noi':
gridar 'Michele' e 'Pietro' e 'Tutti santi'.
(Pg. XIII 49-51)

Dante usa il termine «grido» in entrambe le sequenze melodiche, quattro volte, due per sequenza.

Nel canto successivo, il XIV, che ospita il lungo discorso di Guido del Duca, si approfondisce la tematica politica –già introdotta dal discorso dell'aristocratica senese– che si conferma come nucleo concettuale dell'intero episodio. Finora il paesaggio musicale è costruito su 2 livelli: nel primo risuonano le voci improvvisamente alte e riverberanti in un moto sonoro continuo (Pg. XIII 28-39); voci che, scivolando costantemente le une nelle altre, creano una dimensione sonora aerea che porta il protagonista ad alzare lo sguardo senza individuarne, però, visivamente le fonti di emissione (Pg. XIII 25-26). Il secondo, invece, è costituito dalla litania dei santi cantilenata in modo continuo e ripetitivo dal gruppo di anime addossate alla parete rocciosa (Pg. XIII 49-51). Le prime sonorità sembrano sorvolare dall'alto ad animare un paesaggio che appare desertico e inospito; le seconde, invece, vengono prodotte dal basso, dal fondale pietroso sul quale si appoggiano curve le anime. Non è un caso che il personaggio di Sapia venga costruito attraverso un racconto autobiografico all'interno del quale si avverte la presenza della stessa dicotomia (alto/basso): da viva, per disprezzare i suoi concittadini, gli rivolgeva lo sguardo livido di odio ed invidia dall'alto del suo castello («tanto ch'io volsi in sù l'ardita faccia» Pg. XIII 121) mentre nel Purgatorio, da penitente, alza lo sguardo per rivolgersi a Dante («lo mento a guisa d'orbo in sù levava» Pg. XIII 101). Vi è una dialettica tra altezze sonore che esprime

bene l'allegoria degli sguardi dall'alto verso il basso e dal basso verso l'alto, esemplata nell'anziana nobildonna. L'invidia trapela dallo sguardo mal orientato di Sapia che, gonfio di invidia e superbia, si rivolge sfidante verso i suoi concittadini ed, addirittura, verso Dio, del quale, nel suo odio delirante, arriva a sentirsi superiore.

Il paesaggio musicale è in costruzione; finora viene connotato dall'altezza e dal volume delle voci, dagli effetti di prolungamento di una frase musicale nell'altra, dalla forza dell'emissione e dal principio di ripetizione formulaico della melodia e del testo.

TUONI E FULMINI

In seguito alla brusca interruzione del discorso di Guido del Duca («Ma va via, Tosco, omai» Pg. XIV 124) Dante descrive un momento di silenzio, sottolineandone la funzione guida nel cammino (Pg. XIV 127-129). È in questo nuovo scenario –simile a quello iniziale, senza più anime né voci o suoni– che i viandanti vengono sorpresi da un'altra presenza musicale, questa volta, come già annunciato da Virgilio, di tutt'altro segno («Lo fren suol esser di contrario suono» Pg. XIII 40). Si tratta di due esempi di invidia punita –come i precedenti: uno biblico ed uno classico– intonati in modo completamente diverso rispetto agli *exempla* di carità. Per descriverli Dante ricorre alla comparazione con due fenomeni atmosferici tra loro concatenati: il fulmine ed il tuono. Il tuono sottolinea il carattere di esplosione sonora improvvisa, indica la potenza, la velocità e soprattutto i toni gravi sui quali viene condotta l'intonazione. Il tuono è, infatti, un suono dotato di una gamma acustica che può giungere ad una gravità estrema, al punto che alcune sue vibrazioni non sono percepibili all'udito umano. Anche in questo caso Dante non individua la fonte dell'emissione sonora attraverso l'organo visivo. Si tratta, ancora una volta, di una musica aerea e la metafora meteorologica ne esplicita tale carattere. Segue la descrizione incentrata sul processo di ritorno alla condizione ambientale precedente all'ultima esplosione.

Poi fummo fatti soli procedendo,
folgore parve quando l'aere fende,
voce che giunse di contra dicendo:

'Anciderammi qualunque m'apprende';
e fuggì come tuon che si dilegua,
se subito la nuvola scoscende.

Come da lei l'udir nostro ebbe triegua,
ed ecco l'altra con sì gran fracasso,
che somigliò tonar che tosto segua:

«Io sono Aglauro che divenni sasso»;
 e allor, per ristrignermi al poeta,
 in destro feci, e non innanzi, il passo.

Già era l'aura d'ogne parte queta;
 ed el mi disse: «Quel fu 'l duro camo
 che dovria l'uom tener dentro a sua meta.

(Pg. XV 130-144)

La comparazione con la folgore indica il carattere improvviso della nuova percezione visiva mentre quella col tuono è rivolta a rendere l'intensità e la durata del fenomeno sonoro. Attraverso l'uso di tali elementi si definisce un paesaggio costruito su un'evidente opposizione musicale tra gli *exempla* iniziali e quelli finali ed al centro del quale si sviluppa la cantilena litanica. Il suono, inoltre, serve a misurare spazi e tempi dell'azione: l'entrata della cornice viene indicata dalle storie di carità (Pg. XIII 28-30); Virgilio spiega che l'uscita dalla cornice è caratterizzata dalla presenza di sonorità opposte (Pg. XIII 40) e nel mezzo del percorso si trovano i penitenti, individuati grazie al loro canto salmodiante (Pg. XIII 49-51).

La parte iniziale ed il successivo sviluppo della rappresentazione della cornice dell'invidia –che corrispondono all'entrata ed alla sua parte centrale– ricevono un trattamento musicalmente omogeneo: melodie semplici intonate su toni acuti la cui caratteristica strutturale risiede nella ripetitività del suono e nella sua capacità di riverberazione e fusione tra le voci. All'uscita dalla cornice il registro diventa grave e differenzia in modo musicalmente radicale questa zona. Non vi sono più frasi che scivolano melodicamente le une nelle altre creando una risonanza perpetua, ma esplosioni sonore improvvise. Si può riscontrare, dunque, un'affinità tra la prima intonazione descritta nel canto XIII, quella condotta sulle storie caritatevoli, e la litania salmodiata che riflette il percorso di purificazione delle anime. Il superamento della colpa dell'invidia viene musicalmente rappresentato dalle voci acute che si elevano al di sopra del peccato, di cui vengono intonati gli esempi opposti, e lo trascendono. Si noterà, inoltre, la presenza di un forte contrasto tra queste intonazioni ed il suono prodotto dai canti degli esempi finali di invidia punita. Le intonazioni condotte sulle storie di Caino ed Aglauro scendono acusticamente nelle viscere del peccato, stravolgendo l'armonia delle prime melodie impalpabili ed eteree, come un tuono che squarcia l'aria e la sconfigge.

La dialettica musicale alto/basso si trasforma durante la narrazione in allegoria del peccato e del suo superamento, come esplicitato dai vv. 148-151.

Chiamavi 'l cielo e 'ntorno vi si gira
Mostrandovi le sue bellezze eterne
E l'occhio vostro pur a terra mira

Onde vi batte chi tutto discerne.

La risoluzione musicale dell'episodio avviene nel canto successivo, tradizionalmente interpretato –come molti altri della *Commedia*– come canto di passaggio in quanto descrive il transito dalla cornice dell'invidia a quella dell'ira. Come in tutti i passaggi tra le sette cornici sarà il canto angelico di una beatitudine dei Vangeli a comunicarci che ci troviamo già nel luogo di confine tra le due balze. La quinta beatitudine di Matteo propone la misericordia, accanto alla carità, come virtù opposta all'invidia: «Beati Misericordes» viene cantata dall'angelo che custodisce il passaggio in questione. Il canto viene percepito di spalle dai due viandanti, mentre sono già in cammino verso la nuova cornice. L'angelo, invece, resta in quella precedente, richiamando l'idea musicale con la quale si era aperto l'episodio: le voci che si rincorrono e che sono solo ascoltate ma non identificate visivamente. In questo caso la musica definisce il confine tra la cornice dell'invidia e quella dell'ira indicando le sonorità del superamento della dialettica tra invidia e carità.

TRA PECCATI CONTIGUI: L'INVIDIA E L'IRA

Credo non sia mai stata finora sottolineata la coerenza melodico-liturgica di ciò che accade quando il protagonista giunge nella terza cornice. Viene immediatamente colpito dai nuovi problemi di visione offerti da questa zona («Buio d'inferno e notte privata d'ogne pianeta» Pg. XVI 1), che ricordano la centralità dell'organo visivo e della sua privazione sperimentata nei canti precedenti. A continuazione, i nuovi penitenti vengono percepiti dal *viator* attraverso l'ascolto di un canto liturgico del quale –mediante l'uso di una precisa terminologia musicale– si specificano le modalità intonative.

Io sentia voci, e ciascuna pareva
pregar per pace e per misericordia
l'Agnel di Dio che le peccata leva.

Pur '*Agnus Dei*' eran le loro essordia;
una parola in tutte era e un modo,
sì che pareva tra esse ogne concordia.

«Quei sono spirti, maestro, ch'i' odo?»,
diss' io. Ed elli a me: «Tu vero apprendi,
e d'iracundia van solvendo il nodo».

(Pg. XVI 16-24)

Di questo canto la critica ha spesso sottolineato l'importanza della descrizione dei penitenti nell'atto musicale, ritratti in un'immagine di concordia e armonia come a stabilire un contrappunto sonoro al processo di purificazione dall'ira («solviendo il nodo» XVI 24). L'adesione del testo musicale al testo narrativo consisterebbe nella rappresentazione di tale superamento garantita dall'eufonica unità che i penitenti raggiungono nell'atto di cantare. All'interpretazione musicologica tradizionale vorremo, però, aggiungere un'altra tessera. I libri liturgici maggiori del rito romano indicano che l'*Agnus Dei* si intonava a conclusione delle litanie dei santi, simili a quelle cantate dagli invidiosi. La coerenza melodico-liturgica dell'ampia sequenza narrativa appena analizzata si irrobustisce con l'aggiunta di un nuovo tassello e si delinea come un elemento organico della narrazione¹⁸. L'*Agnus* conclude la precedente litania, a conferma della struttura non solo unitaria ma anche dinamica e progressiva delle sette cornici, in cui le anime si purificano dai singoli peccati attraversando ognuna di esse. I brani liturgici intonati dai penitenti fanno parte di un processo di purificazione ascensionale e la scelta della loro disposizione all'interno del viaggio ultraterreno rappresentato nel poema conferma come essi costituiscano le parti di un unico rito.

L'inizio del percorso musicale delle cornici purgatoriali può essere suddiviso in tre sequenze:

- comincia, nella sua prima cornice, con la preghiera del *Padre nostro* cantilenato in forma di orazione dalle anime in processione sotto i pesi che trasportano per espiare le colpe della superbia;
- continua con una litania, cantata da un'altra moltitudine indistinta di anime e resa famosa dall'uso processionale che ne caratterizzò l'estrema diffusione e popolarità;
- si conclude, nella sua prima parte, nella terza cornice, con l'intonazione dell'*Agnus*, che di tale sequenza melodica rappresentava la conclusione liturgica ufficiale¹⁹.

¹⁸ Anche l'*Agnus* si sviluppa, così come le litanie, su una struttura di ripetizione tripartita del testo, ma il tipo di formula melodica in questione (a+x; a+x; a+y) non venne probabilmente mai usato. Il brano nasce da un'antica acclamazione di origine ebraica con un carattere invocativo simile alla litania dei santi; la sua collocazione nell'*ordinarium missae* darà vita ad una varia stratificazione melodica sul testo lirico, ricca di fioriture e melismi. Dante, però, sembrerebbe riferirsi, così come le litanie dei santi, all'uso devozionale del testo musicale, omofonico e semplice nello sviluppo del fraseggio modale, cioè quello che chiude le litanie. L'*Ordo Romanus IV* del principio del IX sec. lo situa come conclusione delle litanie del Sabato Santo e lo lega allo sviluppo della Litania Maior, indicando in tre il numero delle ripetizioni: «Et Agnus Dei omnia ter repetentes» (Andrieu 1948: II, 137-179 y III, 249). Come parte della Messa il suo uso si sviluppa in relazione al rito della comunione, momento in cui il numero delle ripetizioni viene ridotto, anche in questo caso, a tre (Atkinson 1975: 70-72 y 1977: 11).

¹⁹ L'ortodossia musicale avrebbe previsto l'intonazione del *Kyrie* (triplice acclamazione cristiana come richiesta della misericordia divina) al posto del *Pater noster*; modificazione che Dante propone nella sequenza liturgica.

L'introduzione del passaggio biblico «Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi» (Io 2:29) nella liturgia musicale gregoriana si declina all'interno di tre tipi di canto sacro: il *Gloria*, la litania dei santi e l'*Agnus Dei*. La prima testimonianza dell'*Agnus* come parte della liturgia cristiana la si ritrova, infatti, come parte del *Gloria* nel Codice Alessandrino (London, British Library, MS Royal 1. D. VII. Blume 1907: 43-62; Tello 2013: 116). La fenomenologia interpretativa e la cronologia di questi tre testi è intimamente legata all'interno della ritualità musicale cristiana, così come lo è nell'identificare il percorso attraverso la parte centrale della montagna del Purgatorio²⁰.

CONCLUSIONI

Potrebbe, in conclusione, risultare interessante ritornare sulla similitudine atmosferica presente nella definizione degli *exempla* di invidia punita per proporre qualche riflessione sul rapporto tra l'uso del lessico musicale e la costruzione degli spazi del *Purgatorio*. Il termine «tuono», nella sua accezione sonora, si ritrova più volte nel poema; in quanto fenomeno naturale, caratterizzato da connotazioni meteoriche proprie, può aiutare a comprendere meglio i parametri della costruzione dei differenti paesaggi sonori del *Purgatorio*. Il «tuono» è presente in tutti e tre i regni ma è nel secondo che Dante ne esplora e potenzia l'uso del valore acustico, crediamo per la singolare importanza affidata alla rappresentazione sonora nella costruzione dei paesaggi della cantica di mezzo²¹. Oltre alla comparazione con gli *exempla* di invidia punita, il tuono compare in due sedi d'eccellenza della cantica, connotato da un valore di forza e gravità sonora. La prima volta è costituita dalla similitudine che descrive l'accesso al Purgatorio (*Pg.* IX 139) e l'altra riguarda la descrizione del carro nella processione simbolica del Paradiso terrestre (*Pg.* XXIX 152)²². Per descrivere il suono della porta di san Pietro mischiato con quello del *Te Deum*, Dante ricorre alla comparazione col «primo tuono».

E quando fuor ne' cardini distorti
li spigoli di quella regge sacra,
che di metallo son sonanti e forti,

²⁰ L'*Agnus* e le litanie dei Santi derivano dalla fonte testuale comune del *Gloria*, che entra nella liturgia occidentale già dal v sec., mentre per l'*Agnus*, come parte della Messa, si dovrà aspettare la fine dell'VIII sec. Nel *Liber pontificalis I*, papa Sergio I stabilisce la seguente formula per l'uso romano: «Hic statuit ut tempore confectionis dominici corporis *Agnus* dei qui tollis peccata mundi miserere nobis a clero et a populo decantetur» (Duchesne 1886-92/1955-57, I: 374).

²¹ Famosa è l'etimologia isidoriana: «Tonitruum dictum quod sonus eius terreat; nam tonus sonus» (Isidoro *Etym.* XIII VIII 1).

²² Di entrambi gli episodi ci siamo occupati in altre sedi, i cui riferimenti bibliografici è possibile ritrovare nei contributi già citati in quest'articolo.

non ruggiò sì né si mostrò sì acra
 Tarpea, come tolto le fu il buono
 Metello, per che poi rimase macra.

Io mi rivolsi attento al primo tuono,
 e «*Te Deum laudamus*» mi pareva
 udire in voce mista al dolce suono.

Tale imagine a punto mi rendea
 ciò ch'io udiva, qual prender si suole
 quando a cantar con organi si stea;

ch'or sì or no s'intendon le parole.
 (Pg. IX 133-145)

Il fenomeno si trasforma in oggetto di rappresentazione intrinsecamente sinestetica in quanto, con esso, ci si riferisce sia al suono prodotto sia all'effetto dello sconquassare dell'aria dovuto alla rapida uscita dei vapori secchi dalle nubi. Si tratta di un evento che, nelle scienze medievali, viene considerato come il risultato una fitta sequenza di eventi meteorici, generato dalla mescolanza tra vapori secchi e caldi esalanti dalla terra e quelli freddi e umidi dei vapori delle nubi. Alberto Magno, nel *De Meteoris* (III III 4) riprendendo l'interpretazione aristotelica, considera tale fenomeno come la versione aerea del terrestre terremoto e ne distingue il suono in 4 tipi: *percutientis*, *terribilis*, *maximum* e *crepitantium* (Alberto Magno 1488:48). Non è un caso che sia proprio il termine «grido» –usato in accezione sonora nel *Purgatorio*– a descrivere il suono del terremoto legato al canto del «Gloria» (Pg. XX 136). Sia il «tuono», che il «grido» rimandano ai suoni di due fenomeni delle scienze naturali e come tali vengono usati da Dante. Si tratta di un boato colto nel suo processo di formazione strutturale, nato dallo scontro fra vapori secchi ed equorei. La folgore descrive il carattere improvviso della percezione mentre il tuono rimanda all'intensità e alla durata della stessa. L'elaborazione sonora di questo specifico fenomeno naturale comincia dall'inizio dell'*Inferno*. Il suono del tuono segue al suono della tromba d'aria cui Dante compara –in una delle similitudini più note della *Commedia*– l'impasto acustico da lui percepito durante il passaggio della porta dell'*Inferno*. I due passaggi attraverso le porte che danno accesso all'*Inferno* ed al *Purgatorio* vengono caratterizzati da un suono dalle connotazioni naturali e atmosferiche.

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

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

facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell' aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.
(*If.* III 22-30)

Finito questo, la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna.

La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento;

e caddi come l'uom cui sonno piglia.
(*If.* III 130-136)

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta;
(*If.* IV 1-3)

Si tratta di due suoni gravi e di elevata potenza sonora. Il tuono diventa una metonimia sinestetica per rappresentare l'Inferno nel suo complesso.

Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.
(*Inf.* IV 7-9)

Al suono della tromba d'aria si succede quello del «tuono» così come lo stesso suono segue alla folgore della cornice dell'invidia. In tutti questi casi il «tuono» possiede delle caratteristiche di forza, potenza emissiva, di gravità tonale, di improvvisa produzione sonora e produce degli effetti normalmente legati allo stupore ed alla meraviglia²³.

Il tuono si configura all'interno di un'immagine sonora dotata di un uso linguistico di tipo musicale che pervade –così come l'uso musicale termine «grido»– con la sua presenza le tre macrozone di cui si costituisce il Purgatorio. Si tratta di termini che compaiono in tutto il poema

²³ Il tuono possedeva nella tradizione classica capacità divinatorie ed a volte Dante ne recupera il concetto di *vox Domini* nel suo uso, come specifica nella disamina del linguaggio naturale del *De vulgari eloquentia* (I IV 6). È presente anche nella canzone «Montanina» (*Rime* CXVI 57) e nell'epistola a Moroello (§§ 2-3).

ma vorremmo concludere sottolineando come sia proprio nella seconda cantica –legata, più delle altre, all'esplorazione di un tipo di musicalità liturgica colto nella sua genesi espressiva terrena– che Dante ne esplora le caratteristiche sonore. Tali termini entrano a far parte del lessico musicale della *Commedia* –inesistente, in quanto linguaggio specifico ed in volgare ai tempi del suo autore– e definiscono le rappresentazioni musicali del viaggio attraverso i peccati veniali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AFFATATO, Rosa (2017), «Contrappasso e mentalità allegorica nei Commenti alla *Commedia* del Trecento e Quattrocento», in Bruno Germano (ed.), *Atti delle Rencontres de l'Archet, Pubblicazioni della fondazione Centro Studi storico-letterari Natalino Sapegno*. Torino: Morgex, pp. 106-113.
- ALBAROSA, Nino e TURCO, Alberto (edd.) (1991), *Benevento, Biblioteca capitolare 40: graduale, Codici Gregoriani 1*. Padova: La Linea Editrice.
- ANDRIEU, Michel (1948), *Les ordines romani du Haut Moyen Âge. Spicilegium Sacrum Lovaniense: Études et Documents*, fasc. 11. Leuven: Peeters Leuve.
- ARDISSINO, Erminia (2009), *Tempo liturgico e tempo storico nella *Commedia* di Dante*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- ARDISSINO, Erminia (2020), «Riti e inni tra *Inferno* e *Purgatorio*», *Chroniques Italiennes*, 39, pp. 50-79.
- ATKINSONS, Charles Mercer (1975), «The earliest settings of the *Agnus Dei* and its tropes», *Journal of the American Musicological Society*, 30, pp. 1-19.
- BLUME, Friedrich (1907), «Der Engelhymnus *Gloria in excelsis deo*», *Stimmen aus Maria-Laach*, 73, pp. 43-62.
- CAPPUCCIO, Chiara (2006), «Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del *Purgatorio*», *Tenzone*, 6, pp. 35-80.
- CAPPUCCIO, Chiara (2015), «“Seguitando il mio canto con quel suono”. La natura musicale dell'Antipurgatorio». *Italianistica*, pp. 137-155.
- CARPI, Umberto (2013), *L'Inferno dei guelfi e i principi del "Purgatorio"*. Milano: Franco Angeli Editore.
- CASAGRANDE, Carla e VECCHIO, Silvana (2008), *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*. Torino: Einaudi.
- CIABATTONI, Francesco (2010), «“Purgatorio”: musical liturgy as “pharmakon”», in Francesco Ciabattoni, *Dante's journey to polyphony*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 92-153.
- CIABATTONI, Francesco (2015), «Il dolce ruggito del tuono: per un'interpretazione di *Purgatorio* IX 144 e *Paradiso* XVII 44», in *Dante e l'arte*, 2, pp. 65-86.
- DE ROBERTIS, Domenico (ed.) (2005), *Rime*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- DUCHESNE, Louis Marie Olivier e VOGEL, Cyrille (1886-92/1955-57), *Le Liber pontificalis*. Paris: Bocard.

- FEDERHOFER-KÖNINGS, Renate (1967), «Mozarts Laurentianische Litaneien KV 109 (74e) und 195 (186d)», *Mozart-Jahrbuch*, pp. 111-120.
- FRITZ, Jean-Marie (2000), *Paysages sonores du Moyen Âge*. Paris: Champion.
- FRITZ, Jean-Marie (2011), «Concezione e rappresentazione del suono nel Medioevo: dall'udito al paesaggio sonoro», in Vera Minazzi e Francesco Alberto Gallo (edd.), *Atlante storico della musica nel Medioevo*. Milano: Jaka Book, pp. 142-145.
- IVERSEN, Gunilla (ed.) (1980), «Tropes de l'Agnus Dei», *Studia Latina Stockholmiensi*, 57, pp. 50-85.
- LE GOFF, Jacques (1981), *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard.
- LE GOFF, Jacques (1985), *L'imaginaire médiéval*. Paris: Gallimard.
- LEDDA, Giuseppe (ed.) (2013), *Preghiera e liturgia nella Commedia di Dante, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Centro Dantesco dei frati minori conventuali*, Quaderni della Sezione Studi e Ricerche. Ravenna: Pubblicazioni del Centro Dantesco dei frati minori conventuali.
- LEDDA GIUSEPPE (2014), «Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una lettura di Purgatorio IX», *Lettere italiane*, 56, pp. 3-36.
- LEDDA, Giuseppe (2015), «La danza e il canto dell' "umile salmista": David nella "Commedia" di Dante», in E. Boillet, S. Cavicchioli, P.A. Mellet (edd.), *Les Figures de David à la Renaissance*. Genève: Droz, pp. 224-246.
- LÓPEZ CORTEZO, Carlos (2022), *La estructura moral del "Infierno" de Dante*. Madrid: Akal.
- MAGNO, Alberto (1488), *De Meteoris (editio princeps)*. Venetiis: Renaldum de Novimagio.
- MALVINA, Nicolò (2018), «Dante lettore del Salterio. Riflessioni sull'interpretazione dantesca del libro dei salmi», *L'Alighieri*, 59, pp. 9-36.
- MARTI, Mario (1967), «Il II canto del Purgatorio», *Lectura Dantis Scaligera*. Firenze: Le Monnier, pp. 45-73.
- MGG: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (1949-86), Friedrich Blume (ed.), 17 vols. Kassel: Bärenreiter.
- MURRAY SCHAFER, Raymond (2013), *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio Editores.
- OROZ RETA, José e MARCOS CASQUERO, Manuel-A. (edd. e tradd.) (2004), *Isidoro de Sevilla, Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- PEGORETTI, Anna (2007), *Dal «lito deserto» al giardino*. Bologna: Bologna University Press.
- PEINADO GUZMÁN, José A. (2012), «Simbología inmaculista, letanías lauretanas e iconografía», *Archivo Teológico Granadino*, 75, pp. 167-190.
- PETROCCHI, Giorgio (ed.) (1966-1967), *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Milano: Mondadori.
- PINTO, Raffaele (ed. e trad.) (2018), *Dante, De vulgari eloquentia*, ed. bilingue. Madrid: Catedra.
- RÉAU, Louis (2000), *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- RUSSO, Vittorio (1969), «Il II canto del Purgatorio», *Nuove letture dantesche*, Firenze: Le Monnier, pp. 229-265.
- SASSO, Gennaro (2019), *Purgatorio e Antipurgatorio. Un'indagine dantesca*, Roma: Viella.
- SERGIACOMO, Lucilla (2008), «Dante e il peccato: sull'itinerario morale della *Commedia*», *Mediaevalia*, 29/2, pp. 117-123.
- SPITZMÜLLER, Henry (1971), *Poésie latine chrétienne du Moyen Âge*. Paris/Bruges: Desclée de Brouwer.
- TATEO, Francesco (2001), «Topografia e casistica dell'Invidia (Pg. XIII)», in *Simmetrie Dantesche*. Bari: Palomar, pp. 137-151.
- TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo (2006), *Transferencias del canto medieval: los tropos del Ordinarium Missae en los manuscritos españoles*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- TOMÁS DE AQUINO (2000-2019), *Suma teológica*. En línea: <<https://hjj.com.ar/sumat/b/index.html#c71>> [consulta: 3/11/2022]
- TREHERNE, Matthew (2013), «La *Commedia* di Dante e l'immaginario liturgico», in Giuseppe Ledda (ed.), *Preghiera e liturgia nella Commedia*. Ravenna: Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, pp. 11-30.
- VARELA-PORTA DE ORDUÑA, Juan (2001), «Avari e prodighi nella struttura dinamica dell'Inferno, (Inferno VII 1-66)», *Revista de Filología Románica*, 38, pp. 27-36.
- VOLPI, Mirko (2014), «Purgatorio, Canto XIII», in Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (edd.), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per caeto anni*. Roma: Salerno Editrice, pp. 367-399.

Recibido: 20/12/2022

Aceptado: 04/03/2023



«LO SONAR DE LE PAROLE» DELL'INVIDIA: L'ORGANICITÀ
PROGRESSIVA DELLA LITURGIA MUSICALE DEL *PURGATORIO*

RIASSUNTO: Tra i diversi linguaggi scientifici utilizzati da Dante per la composizione della *Commedia* quello musicale si configura, fin dall'inizio del *Purgatorio*, come un elemento in costante evoluzione, chiamato ad assolvere specifiche ed innovative funzioni di rappresentazione letteraria ed intermediale. In questo contributo presentiamo l'analisi musicale di una cornice purgatoriale normalmente trascurata dagli studi musicologici, la seconda, per dimostrare, invece, come in essa l'uso di tale linguaggio sia finalizzato ad una costruzione melodico-liturgica che supera i confini dell'intero episodio dedicato all'esplorazione della colpa dell'invidia per entrare in comunicazione le cornici adiacenti. Evidenziamo la presenza di uno sviluppo sonoro che racchiude in un'unica ritualità musicale le balze della superbia, dell'invidia e dell'ira che costituiscono il territorio più basso all'interno della zona della montagna purgatoriale abitata dalle anime in processo di espiazione. Tale luogo ultraterreno viene individuato da sonorità proprie che distinguono la parte della montagna dedicata alle colpe più gravi tra i peccati veniali.

PAROLE CHIAVE: Invidia. Cornici purgatoriali. Tuono. Suono. Lessico musicale.

«LO SONAR DE LE PAROLE» OF ENVY: THE PROGRESSIVE
ORGANICITY OF THE MUSICAL LITURGY OF *PURGATORY*

ABSTRACT: Among the various scientific languages used by Dante for the composition of the *Commedia*, the musical one is configured, from the very beginning of *Purgatorio*, as an element in constant evolution, called upon to perform specific and innovative functions of literary and intermedial representation. In this contribution, we present the musical analysis of the second purgatorial terrace, normally neglected by musicological studies, in order to demonstrate how in it the use of such language is aimed at a melodic-liturgical construction that goes beyond the confines of the entire episode dedicated to the exploration of the fault of envy and enters into communication with the subsequent terraces. We emphasise the presence of a sound development that encompasses in a single musical ritual the terraces of pride, envy and wrath, which constitute the lowest territory within the area of the purgatorial mountain that houses souls in the process of expiation. This otherworldly place is identified by its own sounds that distinguish from the others the part of the mountain dedicated to the most serious of venial sins.

KEYWORDS: Envy. Purgatorial terraces. Thunder. Sound. Musical lexicon.