

# Il dolce ruggito del tuono: per un'interpretazione di *Purgatorio* IX 144 e *Paradiso* XVII 44

Francesco Ciabattoni

Georgetown University

[fc237@georgetown.edu](mailto:fc237@georgetown.edu)



## Riassunto

In questo saggio si esplora il contesto storico-musicologico dell'organo inteso sia come strumento musicale sia come composizione polifonica, al fine di offrire un'interpretazione dei passi della *Commedia* in cui appare il lemma "organi"/"organo" (*Pg.* IX 144 e *Pd.* XVII 44). Il saggio dimostra che nel primo caso, alle porte del purgatorio che si aprono, il poeta fa riferimento alle descrizioni formulaiche dei grandi organi medievali che producevano un suono potente e non privo di asperità dissonanti. Attingendo a fonti trattatistiche e monastiche, si documenta il contesto storico di *Purgatorio* IX e *Paradiso* XVII leggendo il primo come strumento musicale a canne e il secondo come musica polifonica.

**Parole chiave:** Dante, *Commedia*, musica, polifonia, *Purgatorio*, canto 9, canto IX, Organo, organum, organa, profezia, Cacciaguida.

## Abstract

This essay explores the historico-musicological context of *organum*, both as musical instrument and polyphonic song. The essay thus proposes an interpretation of two passages of the *Commedia* in which the term "organi"/"organo" appears (*Pg.* IX 144 and *Pd.* XVII 44). The essay shows that Dante, in the Purgatorial passage, refers to formulaic descriptions of great church organs, which produced a powerful and disconcerting sound. Drawing from medieval treatises and monastic sources, the article interprets "organi" in *Purgatorio* IX as the pipe instrument and "organo" in *Paradiso* XVII as vocal polyphony.

**Keywords:** Dante, Comedy, music, polyphony, Purgatory, canto 9, canto IX, Organ, organum, organa, prophecy, Cacciaguida.

Certi luoghi danteschi continuano a porre questioni ermeneutiche di ardua soluzione. In questo saggio se ne esamineranno due che hanno stimolato la riflessione critica dei commentatori per secoli, e si proporrà una soluzione basata sul confronto intertestuale con fonti monastiche e trattatistiche. Nel complesso panorama musicale della *Commedia*, che dalla cacofonia infernale progredisce alla monofonia del purgatorio e alla polifonia del paradiso, Dante fa uso di diversi termini per descrivere le modalità esecutive dei canti e dei suoni, e non per insufficiente competenza o interesse nei confronti della musica, come vorrebbe Drusi (2013: 27), ma perché, come provano documenti manoscritti coevi, “nel Duecento in Italia non era nota una denominazione univoca e comune a tutti per indicare l'esecuzione a più voci” (Cattin 1995: 44).

Per dare dunque un esempio della varietà linguistica usata da Dante nel descrivere tali fenomeni, si noterà che il lemma “tempra” (Cappuccio 2008: 159) è ripetutamente impiegato (*Pd.* X 146; *Pd.* XIV 118; *Pd.* XXIV 13) per designare il *mélange* polifonico delle voci dei beati, mentre espressioni come “ad una voce” (*Pg.* II 47) e “un modo” (*Pg.* XVI 20) rimandano ad uno stile unisonale vicino a quello del canto gregoriano, il tutto in una gamma espressiva che non rimane limitata entro una nomenclatura tecnica, ma spazia, invece, per evocare associazioni e connotazioni acustiche e visive.

Se dunque Dante non professa un linguaggio specialistico nel descrivere monodia e polifonia, come si dovranno intendere le due occorrenze del termine tecnico “organi”/“organo” di *Pg.* IX 144 e *Pd.* XVII 44?<sup>1</sup> Si tratta dello strumento a canne oppure della polifonia vocale definita *organum* in latino? Termini tecnici, *organum* e *organa*, si diceva. Infatti proprio il XIII secolo aveva visto l'affermarsi della pratica dell'*organum* polifonico, e la creazione del *Magnus liber organi*, la straordinaria raccolta di composizioni polifoniche dei maestri di Notre-Dame, Leonino e Perotino. Già il *Micrologus* di Guido d'Arezzo (XI sec.) e l'anonimo trattato *Musica enchiriadis* (IX sec.) usano il termine *organum* per definire questo stile di canto polifonico, di cui si trovano esempi nel celebre tropario di Winchester (Oxford Bodley 775 e Cambridge, Corpus Christi College, 473, entrambi datati all'XI sec.) e nei trovari di San Marziale di Limoges (Parigi, Bibliothèque Nationale, fond Latin 1139, 3719 e 3549; Londra, British Library, Add. 36881, datati XI-XIII sec.). Tuttavia è la scuola di Notre-Dame quella che si può considerare il punto d'arrivo e

1. Sono queste le sole due occorrenze del termine con accezione musicale, se si eccettua in parte e con le dovute riserve il passo di *Pd.* II 121-123: “Questi organi del mondo così vanno / come tu vedi omai di grado in grado / che di su prendono e di sotto fanno.” Le possibili risonanze musicali di *Pd.* II 121 sono state studiate da Thomas Connolly, ma il termine “organi” vi mantiene il significato di ‘parte di un tutto’, dunque strutturale più che specificamente musicale. In questa sede ci si soffermerà dunque sulle occorrenze del lemma in *Pg.* IX 144 e *Pd.* XVII 44, che descrivono episodi musicali affatto diversi.

di maggiore fama della pratica organale, della quale Dante fu probabilmente a conoscenza, come si vedrà sotto. Il poeta conobbe certamente le forme elementari e improvvisatorie di polifonia, in uso a Firenze già dall'inizio del XIII secolo nella liturgia di Santa Reparata, forme che venivano denominate "cum organo" nel *Liber ordinalis* della cattedrale fiorentina (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 3005; vedi Cattin 1998: 32) e vi sono indizi che potesse avere familiarità anche con i mottetti e i conductus della scuola parigina.

I. "QUANDO A CANTAR CON ORGANI SI STEA" (Pg. IX 44):  
LA COSTRUZIONE DEGLI ORGANI DA CHIESA

L'episodio liminale che conclude il nono canto del *Purgatorio* ha ricevuto l'attenzione critica di molti commentatori, specialmente quelli che si sono soffermati sugli aspetti musicali del poema. Il pellegrino e la sua guida si accingono ad attraversare la soglia che divide l'antipurgatorio dal luogo di vera e propria purificazione spirituale, dopo aver ottenuto il permesso di accesso dall'angelo che ne custodisce l'entrata. La situazione, strutturalmente speculare a quella del nono dell'*Inferno*, in cui pure un angelo era dovuto intervenire contro i diavoli di Dite per permettere a Dante e Virgilio di penetrare nella città dannata, non è priva di reminiscenze e suggestioni ctonie: la cacofonia infernale riecheggia sinistramente nello stridore dei cardini che aprono la via alla purificazione:

E quando fuor ne' *cardini* distorti  
li spigoli di quella regge sacra,  
che di *metallo* son sonanti e forti,  
non *ruggiò* sì né si mostrò sì acra  
Tarpèa, come tolto le fu il buono  
Metello, perché poi rimase macra.  
Io mi rivolsi attento al primo *tuono*,  
e "Te Deum laudamus" mi pareo  
udire in voce mista al *dolce* suono.  
Tale imagine a punto mi rendea  
ciò ch'io udiva, qual parer si sole  
quando a *cantar con organi* si stea;  
ch'or sì or no s'intendon le parole.  
(Pg. IX 133-145, corsivo mio)

Mentre Giuseppe Giacalone suggerisce che "organi" qui valga 'strumenti musicali in genere', altri moderni (Anna Maria Chiavacci Leonardi, Giovanni Fallani e Raffaele Casimiri), riprendendo un'interpretazione diffusa fra gli antichi (Ottimo, Buti), leggono invece negli "organi" del verso 144 un canto polifonico, escludendo decisamente che Dante vi volesse evocare il suono dello strumento musicale, perché "sino al Cinquecento l'organo non fu mai

strumento per accompagnare le voci” (Fallani 1965, commento *ad loc.*). Bosco-Reggio propone invece una lettura “organologica”, in cui il canto del *Tē Deum* si sovrappone al suono dello strumento, ipotesi che qui si condivide, approfondendola e sostenendola con evidenze musicologiche e prove intertestuali che dimostrano come Dante seguisse proprio il linguaggio con cui la trattatistica musicale presentava la tecnica di costruzione dei grandi organi da chiesa. La critica si è divisa soprattutto sull’interpretazione dei vv. 138-144, con particolare riferimento al significato di ‘primo tuono’, ‘dolce suono’ e ‘cantar con organi’. La difficoltà ermeneutica a questo riguardo fu già parzialmente risolta da Denise Heilbronn (1983: 5), che suggeriva che il fragore del tuono e lo stridore dei cardini non fossero, nel medioevo, incompatibili con il concetto di dolcezza, e andassero quindi intesi come due opposti aspetti di uno stesso fenomeno acustico, cioè il suono portentoso delle porte del purgatorio che si schiudono per l’entrata del pellegrino. A sostegno di questa lettura, Heilbronn nota che proprio il rumore dei cardini è descritto, da Isidoro di Siviglia come uno stridore (“*stridor valvarum*”, *Etym.* III xxii 13), la stessa parola che usa anche Lucano nel *Pharsalia* per descrivere proprio la rupe Tarpea che si apre: “*Protinus abducto patuerunt templa Metello. / Tunc rupes Tarpeia sonat magnoque reclusas / testatur stridore fores*” (*Phars.* III 153-155). Tuttavia “stridore” non è fra i vocaboli utilizzati da Dante nel passo, e quindi più cogenti elementi intertestuali andranno cercati altrove.

L’uso dei termini che ho evidenziato in corsivo nella citazione sopra ricorre in molti testi che descrivono il suono degli imponenti organi da chiesa di costruzione medievale: il rumore metallico, il tuono, il ruggito e il riferimento ai cardini si trovano regolarmente in queste descrizioni, spesso in congiunzione con la dolcezza che ossimoricamente si sovrappone al tonante fragore delle canne. La chiave di interpretazione di tutto il passo, dunque, e soprattutto di “cantar con organi”, andrà cercata nel raffronto dei termini che ho posto in corsivo con il linguaggio delle fonti trattatistiche e monastiche.

Se si esamina in dettaglio l’evoluzione delle descrizioni dell’organo pneumatico nei trattati musicali dall’epoca di sant’Agostino in poi, per i primi autori cristiani il termine *organum* designava qualunque strumento atto a fare musica, dalla lira al salterio alla cetra e alla voce umana, e si constata che all’origine di questa definizione sono proprio le agostiniane *Enarrationes in psalmos* (56, 16), secondo cui “*organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur, quod grande est, et inflatur follibus; sed quidquid aptatur ad cantilenam, et corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, organum dicitur.*” Già l’Ipponate, dunque, si preoccupava di distinguere tra gli strumenti, e in particolare i grandi seppure rudimentali organi pneumatici del suo tempo, dall’organo fonatorio dei cantanti, insomma, la voce umana, perché il termine latino “*organum*” può significare entrambe le cose.

Gli fanno eco in molti, riproponendo *verbatim* le formule degli autori precedenti, secondo l'uso trattatistico del tempo: Isidoro di Siviglia ("*Organum, vocabulum est generale vasorum omnium musicorum*", *Etym.* III xxi 2), Beda ("generaliter omnia musicorum vasa organa possunt dici", *De orthographia, PL* 90, 140C) e, come si legge in Du Cange (*ad vocem*) e in Markovits (2003: 274), due importanti testi anonimi dell'XI secolo: l'*Elementarium doctrinae rudimentum* di Papias Vocabulista e l'anonimo *Vocabularium musicum* di Santa Maria dell'Albaneta a Monte Cassino (Santosuosso 2007: 70). I commentatori dei salmi si preoccupavano soprattutto di spiegare il verso dell'ultimo salmo ("Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo", *Salmi* 150, 4), che esorta alla lode del Signore con ogni sorta di strumento musicale, una pratica lungamente dibattuta e potenzialmente problematica per il cristianesimo medievale, che raccomandava sobrietà nelle funzioni religiose. L'ambiguità che il termine latino consentiva parve sufficiente a molti scrittori cristiani dei primi secoli per cassare l'uso di strumenti chiassosi durante le funzioni religiose, interpretando "in chordis" in senso metaforico e attribuendo a "et organo" un significato vocale.

Gli autori più favorevoli all'uso dell'organo a canne nelle funzioni religiose si preoccupano al contrario di specificare che in greco esiste un vocabolo diverso con cui designare tale strumento – ὄργανον, che come avverte Markovits si riferiva non solamente agli organi idraulici ma anche a quelli ad aria – mentre in latino no, e quindi il latino finisce per utilizzare la stessa parola, organum, appunto, per tutti i tipi di strumento musicale. Tali autori sostengono che a fronte della polisemia di questo termine, con organa si dovrà piuttosto designare lo strumento a canne: è il caso di Amalario di Metz (IX sec.), che dopo aver ripetuto la formula agostiniana, chiarisce che poiché il latino non ha, a differenza del greco, un termine per distinguere l'organo dagli altri strumenti, "organa proprie dicantur ea quae inflantur follibus" (Uffici Ecclesiastici III 3 in PL 105, 1107), cioè gli organa sono propriamente gli strumenti ad aria, con mantici, e non più qualunque tipo di strumento musicale.

Ma qualcosa inizia a cambiare già con Cassiodoro, che avrà séguito nei trattatisti di cui parlerò sotto: è l'insistenza sulle dimensioni dell'organo e sulla natura ossimorica del suo suono, al contempo sconcertante e soave che ce lo fa percepire affine al passo del *Purgatorio* dantesco:

Organum itaque est *quasi turris* diversis fistulis fabricata, quibus flatu folium *vox copiosissima* destinatur, et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiliter Magistrorum digiti reprimentes *grandisonam* efficiunt et *suavissimam cantilenam* (*Expositio in Psalterium* 150, 9 in PL 70, 1052D-1053A, corsivo mio).

A differenza di Isidoro e altri, Cassiodoro non prende neppure in considerazione che con *organum* possa intendersi la voce umana o altro strumento: egli

lo descrive senza ambiguità come un torreggiante macchinario ad aria (*flatu*) i cui mantici (*follium*) e tasti (*linguis*) richiedono diversi suonatori professionisti (*magistrorum*) per produrre una musica potente e al contempo dolcissima. Una descrizione simile esisteva già in lingua greca – un idioma che tuttavia Cassiodoro probabilmente non conosceva bene (Cardini 2007: 149) – a firma dell'imperatore Giuliano (carne 304):

Vedo un'insolita specie di canne. Forse sbucano a gran velocità da un campo di ferro, selvatiche. Non sono agitate dai nostri venti, ma un soffio che spinge su da una cavità di pelle taurina, dal basso, fin dalle radici, percorre le canne ben forate. E un uomo altero, con le agili dita della mano, sta lì, pigiando i tasti che si accordano alle canne. E quelli, lievemente sobbalzando, fan venir fuori la melodia (Henderson 1923: 157, traduzione mia).

Anche nell'Europa di lingua latina tali macchine gigantesche non tardarono a impressionare la fantasia degli scrittori per la mole imponente e il suono assordante. Il monaco inglese Wulstan, morto nel 963, ne parla in tono quasi favolistico nell'introduzione alla sua vita di san Swithuno, attribuendo all'organo di Winchester quaranta canne e ventisei mantici, che richiedevano ben settanta uomini robusti:

Talia et auxistis hic Organa, qualia nusquam  
 Cernuntur, gemino constabilita sono.  
 Bisseni supra sociantur ordine folles,  
 Inferiusque jacent quatuor atque decem,  
 Quas agitant validi septuaginta viri;  
 Brachia versantes, multo et sudore madentes  
 Certatimque suos suisque movet socios  
 Viribus ut totis impellant flamina sursum,  
 Et rugiat plena capsula referta sinu  
 Sola quadrigenta quae sustinet ordine Musas  
 Quas manus organici temperat ingenii...  
 Inque modum tonitrus vox ferrea verberat aures  
 Preter ut hunc solum nil capiant sonitum,  
 Concrepat in tantum sonus hinc illincque resultans,  
 Quisque manu patulas claudat ut auriculas,  
 Haudquaquam sufferre valens propiando rugitum,  
 Quem reddunt varii concrepitando soni,  
 Musarumque melos auditur ubique per urbem,  
 Et peragat totam fama volans patriam.  
 (Coussemaker 1841: 208; PL 137, 110C-111A, corsivo mio)

Vi si riscontrano, oltre alla voce metallica e fortissima, le metafore del ruggito e del tuono, elementi ricorrenti nella formula che si fissa intorno al IX-X secolo e che rimarrà nei secoli successivi confluendo pure nel passo di *Pg.* IX. Fra i trattatisti che affrontano la questione, il benedettino Rabano Mauro poteva così descrivere nel suo *De universo* (IX sec.) la costruzione e l'effetto sonoro

dell'organo, paragonandolo a quello in Gerusalemme che gli ebrei sentirono dal Monte degli Ulivi:

Primo omnium ad organi (eo quod majus esse his omnibus generibus *in sonitu et fortitudine nimia* computatur) clamores veniam, quod de duabus elephantorum pellibus concavum conjungitur, et per duodecim fabrorum sufflatoria compulsatum per duodecim *cicutas aereas in sonitum nimium*, quem in modum *tonitru*i concitat: ita ut per mille passus sine dubio sensibilibiter seu utique amplius audiatur: sicut Hebraeorum *de organis*, quae ab Jerusalem usque ad montem Oliveti, et amplius sonanter audiuntur (*De universo* XVIII iv; *PL* II, 496, corsivo mio).

Rabano, che qui deroga da Isidoro di Siviglia, le cui etimologie costituiscono altrimenti il punto di riferimento costante del *De universo*, segue invece *verbatim* la Lettera a Dardano, di dubbia attribuzione a san Girolamo (*PL* 30, 213 B) e insiste sull'aspetto del volume e del tonante effetto delle canne di rame ancora una volta rimarcando la somiglianza con il tuono (*in modum tonitru*i).

Baldrico, vescovo della diocesi bretone di Dol, riferisce di aver veduto e sentito in una chiesa di Fécamp (Fiscannum), nel XII secolo, un maestoso organo, che descrisse nella sua *Epistula ad Fiscannenses* con alcuni elementi pure affini a quelli che ritroviamo in Dante (le canne di rame, la dolcezza del suono e la similitudine con il canto sacro), ma tralasciando le sonorità più terribili, e sottolineandone invece la gamma tonale e la capacità armonica (*symphoniae sonoritatem*):

instrumentum vidi musicum, *fistulis aeneis compactum*, quod follibus excitum fabrilibus *suavem reddebat melodiam*, et per continuam diapason, et per symphoniae sonoritatem, graves, et medias, et acutas voces uniebat, ut quidam *concinquentium chorus putaretur clericorum*, in quo pueri, senes, juvenes, jubilantes convenirent et continerentur: organa illud vocabant, certisque temporibus excitabant (*PL* 166, 1177D, corsivo mio).

Baldrico, nei paragrafi seguenti, prende posizione a favore dell'uso dell'organo nelle chiese, e pertanto ne passa sotto silenzio il suono tonante, che potrebbe risultare spiacevole ai lettori, mettendone invece in risalto gli aspetti melodiosi e addirittura la capacità di imitare un coro di voci miste.

Di sentimento contrario, l'inglese Aelredo di Rievaulx (XII sec.) usa nello *Speculum charitatis* (II xxiii, in *PL* 195, 571) la metafora del tuono in una domanda retorica per squalificare il suono di quello che non doveva sembrargli uno strumento conforme alla sacralità della liturgia:

Unde, quaeso, cessantibus iam typis et figuris, unde in Ecclesia tot organa, tot cymbala? Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus, *tonitru*i potius *fragorem*, quam vocis exprimens *suavitatem* (*Speculum caritatis* II, 23, corsivo mio).

Si noti che Aelredo mette in risalto il fragore del tuono minizzando invece la dolcezza del suono, ma pure l'esplicito riferimento alla dolcezza non può

essere casuale. Esso si iscrive, invece, in un dibattito tra i trattatisti, nel quale Aelredo prende posizione, al contrario di Baldrico, contro l'uso degli strumenti nella liturgia. Nelle righe successive il monaco inglese si scaglia anche contro lo stile canoro dei chierici che, difettando dell'opportuna sobrietà, cantano con voci ora effeminate ora simili a nitriti equini, scotendo il corpo in modo più consono a un istrionico spettacolo di teatro che a una funzione sacra<sup>2</sup>. Ciò che più conta ai nostri fini è che Aelredo sentisse la necessità di negare dignità e *suavitas* al suono dell'organo perché tale dolcezza era ormai divenuta un attributo normativo nella trattatistica organologica.

Somiglianze notevoli di *Pg.* IX, tali da far supporre una conoscenza diretta del testo da parte del poeta, si riscontrano con un testo di Notker Balbulus (c. 840-887), il monaco di San Gallo che nel *De gestis Caroli Magni imperatoris* (II x) riferisce di uno strumento imponente, quasi meraviglioso, donato all'imperatore franco-tedesco dai bizantini:

Organum praestantissimum, quod doliis ex aere conflatis follibusque taurinis per *fistulas aereas* mire perflantibus *rugitum* quidem *tonitru*i boatu, garrulitatem vero lyrae, vel cymbali *dulcedine*[m] coaequabat (Bouquet, Delisle 1869: 124, corsivo mio).

Nelle parole di Notker, così efficaci nell'evocare il suono sconvolgente del grande macchinario, non solo ritroviamo gli stessi termini usati da Dante per descrivere l'assordante stridore delle porte che si aprono: il ruggito, il tuono, l'eco metallica delle canne, ma la dolcezza del suono delle campane e della lira si riflette nel "dolce suono" di *Pg.* IX, riproducendo una miscela di dolce e acre che è convenzionale nelle descrizioni organologiche medioevali e che serve al poeta della *Commedia* per esprimere l'ossimoro teologico del piacere misto al dolore che costituisce il significato più profondo della poetica del *Purgatorio*.

La corrispondenza dei termini danteschi (*fistulas aereas* / "cardini ... metallo", *rugitum* / "ruggiò", *tonitru*i / "tuono") è soprattutto evidente con i testi di Notker e Wulstan (in quest'ultimo compare anche il verbo *reddunt*, che sembra lasciare traccia nel "rende" di *Pg.* IX 142), e lascia intravedere la filigrana della formula sulla quale l'autore della *Commedia* ha modellato il passo con specifici riferimenti al linguaggio della letteratura organologica. Il maestoso strumento descritto dal monaco sangallese era un dono che una delegazione bizantina portò ad Aquisgrana per Carlo Magno nell'812 e certamente dovette costituire qualcosa di unico nel suo genere, degno di essere

2. "Nunc vos stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquando, quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur; aliquando virili vigore deposita, in femineae vocis gracilitates acuitur, nonnunquam artificiosa quadam circumvolutione torquetur et retorquetur. Videas aliquando hominem aperto ore quasi intercluso halitu exspirare, non cantare, ac ridiculosa quadam vocis interceptione quasi minitari silentium; nunc agones morientium, vel exstasim patientium imitari. Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitur, torquentur labia, rotant, ludunt humeri" (*PL* 195, 571).



registrato e tramandato con enfasi, un' enfasi che pure serve assai efficacemente per sottolineare lo schiudersi delle porte purgatoriali.

Quanto alla conoscenza diretta che Dante poté avere degli organi da chiesa, il primo organo fisso da chiesa fu installato a Firenze nella basilica della Santissima Annunziata nel 1299 (Moretti 1973: 51-52; Vicentini 1931: 35) e nel corso del XIV secolo abbondano le notizie di grandi organi da chiesa a Siena, Padova, Venezia. Tra questi, se ne avevano alcuni di statura eccezionalmente maestosa, con canne in metallo, costruiti con uno scopo di grandiosità tanto visiva quanto acustica. Kimberly Marshall (2000: 414-415) riporta due trattati "De diversis artibus" dell'XI secolo – attribuiti a un anonimo bernese e a un monaco di nome Teofilo – secondo i quali le canne dell'organo erano fatte di rame battuto in fogli sottili poi avvolti attorno a tubi cavi di ferro che venivano saldati l'uno all'altro. Ad illustrare le caratteristiche fisiche di questi grossi strumenti ad aria risultano particolarmente utili fonti iconografiche in manoscritti miniati come la Bibbia di Harding (Dijon, Bibliothèque Municipale, 14, vol. 3, f. 13v, datato 1109), il salterio di Cambridge (St. John College, B18(40), f. 1r) e il Salterio di Santa Elisabetta (ms. CXXXVII del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli, primi anni del XIII sec., f. 295r; Marshall 2000: 415). Altri grandi organi, ma idraulici, sono raffigurati nel salterio di Utrecht (Utrecht, University Library, Script. eccl. 484, f. 83r) e nel salterio di Eadwine (Cambridge, Trinity College, R. 17. 1, f. 261v, metà XII sec.).

Ma che Dante avesse o meno familiarità diretta con strumenti tanto imponenti, appare ragionevole che egli si ispirasse alla letteratura specificamente dedicata a questo genere tecnico per sottolineare un momento così topico: l'organo che sentiamo risuonare grandiosamente alle porte del purgatorio deve incutere una certa misura di timore nel pellegrino e nei lettori. La convenzione letteraria di ritrarre gli organi in modo grandioso dovette sopravvivere e sovrapporsi alla più frequente realtà dei piccoli organi portativi utilizzati nella liturgia, dando vita a quella che divenne una categoria letteraria, se spesso "the portrayal of numerous and varied instruments was founded upon psychological, not practical, considerations" (Bowles 1957: 44).

Sebbene le risonanze terribili della porta del purgatorio richiamino la spaventosa e simmetrica scena del fallimento di Virgilio in *If. IX* di fronte ai diavoli che bloccano l'accesso a Dite, il suono potente e sconcertante che garantisce accesso al purgatorio non significa tuttavia il ritorno della musica infernale: prima di tutto si dovrà infatti capire che tipo di combinazione sonora si cela in questi versi. Un punto che può sollevare dubbi è se il *Te Deum* sia da udire, o immaginarsi, in sovrapposizione e separatamente dal rumore dei cardini che si aprono oppure se lo stesso suono dei cardini sia simile a un *Te Deum* intonato da un potente *mélange* vocale, un vero "miracolo purgatorio" – come lo ha definito Peter Armour (1983: 117) – che aggiunge sugge-

stivo mistero al momento cruciale dell'entrata nel purgatorio vero e proprio. Chiara Cappuccio (2007: 56) ha argomentato con ricchezza di particolari e con il sostegno dei testi (in particolare i commenti di Benvenuto da Imola e Jacopo della Lana) che quella che il pellegrino immagina di sentire all'entrata del regno della purificazione è un'esecuzione corale e monodica del *Te Deum* accompagnata da un organo, nella quale la ricezione delle parole è difettosa per via della sovrapposizione di molti suoni. Anche Nino Pirrotta (1968: 248 n. 11) e Denise Heilbronn (1984: 10) concordano che "organi" sia qui da intendersi come strumento musicale, anziché come polifonia vocale. Non pare necessario tuttavia porre in alternativa l'ipotesi che il "dolce suono" equivalga o al rumore della porta oppure al suono dell'organo: il rumore della porta è assomigliato al suono sconcertante di un gigantesco organo che risuona nella "regge sacra" – ovvero una chiesa – del purgatorio, e quindi il dolce suono è al contempo sia lo spaventoso fragore della porta che gira sui cardini sia, per similitudine, l'organo a canne delle descrizioni monastiche.

Ma come può un "tuono" essere al contempo un "dolce suono"? Bisognerà intendere il canto del *Te Deum* e la metafora del suono dell'organo come suoni sovrapposti e dissonanti e andrà quindi esclusa l'ipotesi proposta da Landino che "che tale himno si cantassi l'un verso con la voce, l'altro co gl'organi" perché essa è contraddetta dalla lettera del testo, che vuole la "voce *mista* al dolce suono". Già Michele Barbi (1893-1918: 223 e 247-248) aveva avanzato l'ipotesi che "il primo tuono" e "il dolce suono" fossero entrambi riferiti al rumore della porta che si apre. Se è così, l'assordante ruggito della porta che suona tanto "acra", contiene paradossalmente in sé un germe di dolcezza, quella dolcezza musicale che, come nota Cappuccio, torna a più riprese nel *Purgatorio* proprio a designare la qualità lenitiva, terapeutica del canto. Inoltre, che il ruggito e il boato tonante non fossero estranei alla gamma di suoni musicali lo mostrò già Denise Heilbronn (1984: 8), sulla base di Isidoro di Siviglia, di Cassiodoro e del *Somnium Scipionis* di Cicerone, né si dimentichi Dante stesso, che nel descrivere lo sdegno della corte celeste di fronte alla corrotta opulenza dei prelati attraverso le parole di Pier Damiani, fa intonare ai beati – così ripristinando l'interrotta "sinfonia di Paradiso" – un grido così forte da assomigliare a un tuono, certo non privo di qualità musicali:

Dintorno a questa vennero e fermarsi,  
e fero un grido di sì alto suono,  
che non potrebbe qui assomigliarsi;  
né io lo 'ntesi, sì mi vinse il tuono  
(Pd. XXI 139-142)

Non solo, dunque, il forte volume e la veemenza non escludevano necessariamente una intonazione o qualità musicale del suono, ma l'acredine e la

dolcezza appaiono elementi strettamente pertinenti alla particolare situazione di *Pg.* IX, in cui alla prospettiva di dare inizio alla purgazione dei peccati si associa quella della pena necessaria, cui l'anima accetta volontariamente di sottoporsi per accedere alla gloria eterna, e non è a caso il paragone anche con la riserva aurea del Campidoglio (che sorge sulla rupe Tarpea, da cui la metonimia) che spiana la strada a Cesare: la violenza dell'entrata e il sacrificio del buon Metello erano pure passi dolorosamente necessari per la fondazione dell'impero sotto il quale Cristo si sarebbe incarnato. L'ossimoro della catarsi attraverso il dolore, quindi della conquista della dolcezza attraverso l'esperienza dell'acredine, è emblematico dell'esperienza purgatoriale, al punto che per Forese è "dolce [l']assenzio de' martiri" (*Pg.* XXIII 87) perché esso gli guadagnerà il paradiso; egli accoglie il dolore con gioia ("io dico pena e dovria dir sollazzo", *Pg.* XXIII 72), abbracciando il suo temporaneo destino di sofferenza per un maggiore e più duraturo godimento in cielo. Si tratta della stessa promessa, riferita con freddo distacco scientifico, da Virgilio all'inizio del viaggio ultraterreno del pellegrino:

E vederai color che son contenti  
 nel foco, perché speran di venire,  
 quando che sia, alle beate genti.  
 (*If.* I 118-120)

Se le anime del purgatorio accettano di buon grado la loro punizione, non appare inconcepibile che un suono forte e acre sia percepito come paradossalmente dolce: lo stridore dei cardini apre la via sia alla sofferenza che alla speranza, come pure annuncia il testo del *Te Deum*: "aperuisti credentibus regna caelorum". I commenti di Bosco-Reggio e di Fosca menzionano a questo proposito l'antico uso cristiano di concludere i drammi liturgici proprio con questo canto, che rappresentava l'iniziazione di un nuovo accolito nella chiesa. Francesco Buti nota che il *Te Deum* accompagnava le cerimonie di ordinazione dei sacerdoti: "si suole cantare dai chierici quando uno omo esce dal mondo e va alla religione", in osservanza alla tradizione, oggi non più accolta ma in auge nel medioevo, che il *Te Deum* fosse stato composto in modo spontaneo ed eseguito *alternatim* da sant'Ambrogio e sant'Agostino durante la cerimonia battesimale di quest'ultimo. Robert Hollander (1969: 165), sulla scorta di John Freccero, suggerisce che Dante qui instauri un paragone tra la sua entrata nel regno della salvezza e quella di Agostino, in quanto entrambi si stanno liberando dalle pastoie della lussuria e dell'eterodossia (il neoplatonismo per Agostino e la poetica cavalcantiana per Dante).

Malgrado le attestazioni di una primitiva pratica polifonica del *Te Deum* siano antichissime (Planchart 2000: 26), da far risalire al trattato anonimo *Musica enchiriadis* (IX sec.), che "organi" (v. 144) indichi una esecuzione vo-

cale, *cum organo*, dell'inno non pare davvero plausibile alla luce del confronto intertestuale mostrato sopra, che prova invece che "organi" è da intendere come lo strumento. Come sarà allora da intendere il *Te Deum*? La possibilità di un'alternanza di voci e di organo, secondo la diffusa pratica dell'*alternatim*, è messa fuori gioco dalla lettera del testo stesso che – se si accetta l'identificazione di "dolce suono" con il rumore della porta – sovrappone la "voce mista al dolce suono". Pertanto ci pare di dover leggere, con Benvenuto da Imola, che il canto sia eseguito "simul cum sono organi", cioè allo stesso tempo e in coincidenza con il suono dell'organo, e d'altronde non mancano testimonianze di una pratica esecutiva in cui la voce si sovrappone all'organo anche negli anni di Dante. Basti pensare al passo sopra riportato in cui Aelredo biasima la pratica di cantare sopra al suono di "organa et cymbala". Cantare inni, nella fattispecie "Hosanna" con l'accompagnamento dell'organo era un pratica diffusa a Siena, autorizzata proprio dai salmi citati sopra, come si legge nell'*Ordo officiorum Ecclesiae Senensis* del 1215:

et nota quod in hoc angelorum concentu, quandoque Organis, et Musicis utimur instrumentis, quod David instituit, scilicet Hymnos in Dei Sacrificiis cum Organis, et instrumentis Musicis jubens concrepari, omnis etas, omnis ordo, omnis sexus, et conditio Hosanna Regi Altissimo, voce, et corde clamet inexcelsis (Trombelli, Fonseca de Evora 1766: 466).

Di questa pratica Edmund A. Bowles (1957: 50) e Gotthold Frotscher (1935: 48) forniscono ulteriore abbondante dimostrazione: l'ufficio pasquale alla basilica di San Salvatore di Torino (abbattuta nel 1490 per fare posto alla nuova cattedrale di San Giovanni), il *Roman de Brut* di Wace del 1155 ("Moult oissies orgues sonner / Et clerks chanter et orguener", verso 1115) e un documento del 1365 in cui si attesta che nell'abbazia di Santo Stefano a Vienna la liturgia delle ore nei giorni festivi era da eseguirsi con accompagnamento dell'organo. Nel 1377 ad un ricevimento in onore dell'imperatore Carlo IV si cantò proprio il *Te Deum* con accompagnamento dell'organo. Bowles addirittura afferma che "even when the organ was substituted for the voices, the text was recited *sotto voce*", il che certamente rendeva difficile comprendere le parole del canto, discernibili solamente "or sì, or no". E infine, come osserva Giacalone, Dante stesso nel *De vulgari eloquentia* (II viii 5-6) ammette la possibilità di cantare sulla base di un organo: "Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni".

Il contenuto dell'inno che Dante sceglie di associare a questo sconcertante accompagnamento d'organo è particolarmente adatto, per il suo significato e per la sua storia, alla situazione di transizione nel regno della purificazione. Il *Te Deum*, tradizionalmente eseguito per celebrare la santificazione di un membro della chiesa o l'ordinazione di un sacerdote, menziona in modo esplicito proprio la soglia alla quale il pellegrino viene a trovarsi alla fine del canto

nono: “aperuisti credentibus regna caelorum”. Anna Maria Chiavacci Leonardi suggerisce che, come il “Gloria in excelsis Deo” di *Pg.* XX 136 è intonato da tutte le anime del purgatorio quando un’anima compie la propria penitenza, così anche il *Te Deum* viene eseguito da tutte le anime del regno della purificazione. Significativamente, lo stesso inno, sebbene citato in italiano anziché in latino, riapparirà nel cielo delle stelle fisse ad approvazione delle corrette risposte che Dante fornisce alle domande di san Pietro sulla fede. Ma qui il poeta specifica la diversa e divina natura della musica che l’alta corte intona (“risonò per le spere un ‘Dio laudamo’ / ne la melode che là su si canta”, *Pd.* XXIV 113-114).

## 2. CONTATTI DI DANTE CON LA POLIFONIA

Preliminarmente alla discussione di *Pd.* XVII 144 converrà soffermarsi sull’esposizione del poeta della *Commedia* alle diverse forme di polifonia circolanti in Europa tra la fine del Duecento e l’inizio del Trecento. La scarsità di manoscritti italiani testimoniando notazione polifonica prima del 1330 ha spesso indotto gli studiosi a riserve e astensioni nel valutare la diffusione della pratica polifonica negli ambienti vicini a Dante. Tuttavia scarsità non significa, come vedremo, totale assenza.

Ricerche recenti hanno portato alla luce le forme non scritte e improvvisatorie di polifonia, frequenti nella liturgia di molte diocesi italiane fra la fine del tredicesimo e l’inizio del XIV secolo. Ciò risulta dai libri ordinali di Firenze (Biblioteca Riccardiana, 3005), Pistoia (Biblioteca Capitolare, C114 e C102; vedi Cattin 1995), Siena (Biblioteca Comunale, G.V.8; vedi Fischer 1961), Lucca (Biblioteca Capitolare Feliniana, 608; vedi Ziino 1975a) e Padova (Biblioteca Capitolare, E57; vedi Ciabattoni 2010: 30-36), che recano testimonianza del canto a più voci, sebbene usando espressioni varie per riferirvisi (*succinere, secundare, duplare, organizzare, cum organo*; Cattin 1995: 47-48 e 74-76). Fra queste fonti manoscritte particolare importanza riveste il già citato libro ordinale di Santa Reparata (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 3005, *Ritus in ecclesia servandi*; vedi Tubbini 1996 e Cattin 1998), dal quale si comprende che la pratica del *cantare cum organo* era assai diffusa nella Firenze del XIII secolo. Identificato solo nel 1996 come il libro ordinale della cattedrale fiorentina, il *Ritus* dimostra per negativo che la pratica organale era così frequente che bisognava piuttosto stabilire quando *non* andava utilizzata: dato il carattere gioioso e celebrativo attribuito all’*organum* (spesso usato per la natività o per la resurrezione), il *Ritus* stabilisce che nelle occasioni di lutto si evitasse di cantare in modalità polifonica (*cum organo*, appunto):

GIOVEDÌ DI PASQUA: In isto triduo nichil cum organo cantetur nisi in missa episcopali (f. 37; Tubbini 1996: 79).

RITO FUNEBRE PER I CANONICI: Cum vero corpus defertur in ecclesiam, vel in ecclesia[m] detinetur, nichil cantetur cum organo (f. 11r; Tubbini 1996: 229).

Se il libro ordinale specifica le poche occasioni in cui *non* si deve cantare l'organo polifonico, si deduce facilmente che tale pratica musicale, per quanto improvvisata ed elementare, doveva essere impiegata assai di frequente.

La pratica polifonica dilagante è testimoniata anche da alcuni passi della bolla *Docta sanctorum patrum*, che Giovanni XXII emise nel 1324 da Avignone: in essa il pontefice interdive l'uso dei moderni cantori che “melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant” (Gastoué 1904: 271). Agostino Ziino (1975a) ci informa che a Lucca e Siena le funzioni religiose in cui si impiegava l'*organum* polifonico abbondavano e a Lucca si trova una delle poche testimonianze di polifonia notata nell'Italia dei tempi di Dante: il tropo *Regi regum glorioso*, a due voci, del XII secolo, trasmessoci dal manoscritto 603 della Biblioteca Capitolare di Lucca (f. 256r). Certo, come nota il musicologo, la polifonia eseguita a Lucca e Siena si cantava quasi certamente a due sole voci, talvolta raddoppiate all'ottava, ma pure tali soluzioni armoniche eseguite da un numero di cantori che variava fra tre e otto, dovevano apparire novità musicali complesse e suggestive: Ziino (1975a e 1975b) e Levy (1975) dimostrano infatti come mottetti ed esecuzioni *cum organo* fossero impiegati particolarmente nelle occasioni di festa solenne in diverse città della Toscana, proprio – come dimostra il manoscritto 608 della Biblioteca Capitolare di Lucca, datato dopo il 1289 – negli ultimi anni del XIII secolo.

Ma anche le forme di polifonia più complesse, a tre e quattro voci, non furono del tutto estranee al nord Italia e forse neppure all'esperienza dell'Alighieri, se un noto passo del *De Ierusalem celesti* di Giacomino da Verona descrive con minuzia musicologica un *organum quadruplum* in cui le voci organali seguono all'ottava, alla quinta sopra e alla quarta sotto la voce principale:

ke le soe voxe è tante e de gran concordança  
 ke l'una ascendo octava e l'altra en quinta canta,  
 e l'altra ge segunda cun tanta deletança  
 ke mai oldia no fo sì dolcissima dança.  
 (*De Ierusalem celesti*, vv. 151-154, in Contini 1960: 663)

Un ulteriore elemento per sostenere che Dante o fosse direttamente esposto o avesse almeno una certa familiarità anche con le forme polifoniche più sofisticate, forse anche quelle notate nel *Magnus liber organi*, è la presenza, nella biblioteca di papa Bonifacio VIII, di due manoscritti contenenti polifonia notata a due, tre e quattro voci nello stile dell'organo di Notre-Dame. Peter Jeffery ha suggerito che uno dei manoscritti di Bonifacio, “de conductis et

prosis et motetis notatum ad modum organi” (Jeffery 1979: 119), possa identificarsi con il manoscritto più significativo di questo repertorio (Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 29.1), prodotto a Parigi intorno al 1250. Di certo il Pluteo 29.1 appariva nell’inventario della biblioteca della famiglia Medici nel 1456 (Ames-Lewis 1984; Baltzer 1987: 380; Pasquini 2000: 72-80; Masani Ricci 2002: 42) e stando all’ex libris che appare sull’ultimo foglio (“LIBER PETRI DE MEDICIS COS. FIL.”, f. 476v; vedi Hagg e Huglo 2004: 197-199), appartenne al figlio di Cosimo il Vecchio, Piero de’ Medici, che fu signore di Firenze dal 1464 al 1469. Hagg e Huglo ipotizzano che il manoscritto potesse essere stato donato da Luigi XI di Francia a Piero de Medici, visto il rapporto diplomatico intenso tra i due, ma Jeffery (1979: 119) propone che il Pluteo 29.1 si possa identificare con uno dei due manoscritti contenenti polifonia notata elencati nell’inventario bonifaciano del 1311, e precisamente con quello dei due che inizia con l’*organum* quadruplo “Viderunt omnes”. Dante potrebbe averne ascoltato il repertorio, e potrebbe addirittura aver visto questi manoscritti durante la sua permanenza forzata a Roma presso Bonifacio tra il 1301 e il 1302. Ma comunque, al fine di mostrare i possibili contatti di Dante con la polifonia francese, di tradizione scritta e più complessa di quella improvvisata, non è necessario accettare l’identificazione del manoscritto della biblioteca di Bonifacio VIII con il *Magnus liber organi*. La presenza dei due manoscritti contenenti conductus, prose, mottetti e organi alla corte papale in cui si trovò Dante è di per sé un indizio significativo; infatti, come osserva Jeffery (1979: 122), lungi dall’essere semplici doni da esposizione, quei libri di polifonia francese erano probabilmente destinati all’esecuzione perché “the plain wooden boards that cover the ‘viderunt’ manuscript suggest that it was not a gift copy of this kind, but may have been intended for actual use”. Solo un lettore distratto o malizioso potrebbe interpretare la giusta cautela del musicologo americano come un elemento *contro* la tesi che la polifonia francese fosse eseguita presso la corte del papa e forse per le orecchie di Dante.

A ciò si aggiunga la produzione di Marchetto, attivo a Padova già dal 1305, di cui nei manoscritti C55 e C56 della Biblioteca Capitolare di Padova si trovano composizioni polifoniche notate, che proseguono una lunga tradizione nella città veneta, già studiata da Giuseppe Vecchi (1954). Poste dunque le basi per una familiarità di Dante con l’arte polifonica scritta, sarà possibile proporre un’interpretazione del passo del *Paradiso*.

### 3. “DOLCE ARMONIA DA ORGANO” (*Pd.* XVII 44): UNA LETTURA POLIFONICA

Nella *Commedia*, anzi nell’intero corpus dantesco, vi è una sola altra occorrenza, oltre al già discusso *Pg.* IX 144, in cui la parola “organo” appaia con

un significato musicale (mentre se ne attestano molte altre con il significato di organo del corpo o parte di un sistema). Anche su *Pd.* XVII 44 vi è, o per lo meno vi è stata in passato, una certa esitazione: accanto al silenzio di chi, come Sapegno, Singleton e Porena, evita di prendere posizione sul significato del lemma in questo passo, vi sono coloro per i quali “organo” deve intendersi come lo strumento musicale (Jacopo della Lana, Ottimo, Benvenuto da Imola, Buti, Landino e fra i moderni Mandelbaum, Mattalia e Del Lungo), mentre per Chiavacci Leonardi, Fallani, Chiappo e Fosca propendono per l'*organum* polifonico, come pare più probabile. Qui di seguito proporrò degli elementi per tentare di chiarire il preciso significato di “organo” in questa seconda occorrenza, ovvero sosterrò che la similitudine non invochi nuovamente lo strumento ma piuttosto la polifonia vocale, volta a sottolineare la solennità della profezia di Cacciaguida, il futuro esilio e riscatto di Dante.

Poco prima dell'ascesa che, dal cielo degli spiriti guerrieri e di Marte, porterà il pellegrino a quello della giustizia e di Giove, l'avo del poeta offre al postero una spiegazione su sfondo musicale delle sue future vicende politiche e personali. Una prima e importante differenza salta agli occhi, nel confrontare *Pg.* IX 144 e *Pd.* XVII 44, ed è che, mentre nel primo episodio “or sì or no s'intendon le parole”, la spiegazione di Cacciaguida ai dubbi di Dante è fornita “per chiare parole e con preciso / latin” (*Pd.* XVII 34-35): essa è, caso raro nel contesto musicale del paradiso, altamente intellegibile. Un'altra importante differenza fra i due passi è il fatto che nel *Purgatorio* il lemma “organi” compare al plurale, mentre nel paradiso è al singolare. Nella trattatistica medievale, compresi i passi citati di Rabano Mauro, Wulstan, Anonimo IV e Aelredo (e però non in Notker), il lemma plurale in latino viene impiegato per designare lo strumento, mentre il singolare, *organum*, designerebbe il canto polifonico (Monterosso in *ED* e Fischer 1961: 168-169). In entrambi i passi danteschi il lemma non è in rima e la scelta di usare il plurale in *Pg.* IX e invece il singolare in *Pd.* XVII appare del tutto svincolata da esigenze metriche o stilistiche, quindi tanto più significativa. Pur con le avvertenze del caso, si vogliono qui mostrare elementi che paiono legare il dettato dantesco a fonti teoriche coeve. Un elemento che sembrerebbe corroborare la lettura di “dolce armonia da organo” anche come strumento musicale viene dall'Anonimo IV, il monaco inglese che commentò sulla polifonia di Notre-Dame, il quale ribadisce, sulla scia dell'ambiguità terminologica già discussa sopra, l'equivocità del termine *organum* e associa la profezia del salmo 150 con gli strumenti musicali:

Organum verbum aequivocum est. Quandoque dicitur organum purum ut in Iudea et Ierusalem in duplo vel Descendit de caelis vel Gaude Maria et cetera. Alio modo dicitur organum ut in instrumento organorum, sicut propheta dicit in cordis et organo (Reckow 1967: I, 70).



Tuttavia l'Anonimo IV sta solo preparando il suo discorso sull'organo polifonico facendo prima il necessario chiarimento terminologico: quando si legge *organum* nei salmi, si intende in realtà *instrumentum organorum* (e si noti come l'autore tardo duecentesco corregge al plurale il lemma che compare al singolare nel testo biblico), ed è tutt'altra cosa dall'*organum* polifonico sul quale il suo trattato si dilungherà. Inoltre il *Tractatus de consonantiis musicalibus*, attribuito ora a Jacques de Liège ora all'Anonimo I (vedi Meyer per una discussione dell'attribuzione) così si esprime a proposito delle consonanze musicali:

Est enim concordia duorum sonorum, diversorum vel plurium *in eodem tempore* prolatorum se compatiens *harmonia* uniformiter *suaviterque veniens ad auditum* (Smits van Waesberghe 1988: 23; Coussemaker 1864: 297).

Non vi è prova che il *Tractatus*, scritto tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV probabilmente in area belga, fosse noto a Dante, ma andranno notate alcune convergenze testuali. Questo passo del *Tractatus*, che cade proprio in concomitanza della discussione sugli intervalli consonanti e discordanti (e la conciliazione di elementi dissonanti della storia rappresenta il concetto portante della profezia di *Pd.* XVII), descrive la dolcezza della polifonia con parole sorprendentemente vicine a *Pd.* XVII 43-44: “viene ad orecchia / dolce armonia da organo” (*harmonia uniformiter suaviterque veniens ad auditum*), e menziona esplicitamente l'*organum* ai paragrafi 44 e 46. L'autore del *Tractatus* insiste sulla simultaneità dei diversi suoni (*in eodem tempore*), il requisito della polifonia, e anche questa dimensione di simultaneità è presente nel passo dantesco: ciò che Cacciaguida conosce del futuro, lo conosce perché ha il privilegio di vedere Dio, “il punto / a cui tutti *li tempi* son *presenti*” (*Pd.* XVII 17-18).

Ma pur volendo lasciare da parte queste coincidenze testuali, forse più indiziarie che probanti, a dirimere la questione è in realtà il testo stesso di Dante, che definisce Cacciaguida “fra i cantor del cielo artista” (*Pd.* XVIII 51), riportando necessariamente sulla strada della lettura vocale della “dolce armonia da organo”.

La profezia di Cacciaguida rimane unica nel suo genere per essere la più lunga del poema e la sola associata a una performance musicale. Per meglio comprendere questa associazione converrà rifarsi alle proprietà intrinseche della pratica polifonica, che può temperare dissonanze e consonanze in uno sviluppo sia diacronico che sincronico: quella di Cacciaguida è la nona e ultima profezia offerta al pellegrino sulla sua vicenda personale e si estende per un numero di versi che è circa pari alla somma delle precedenti profezie. Posta esattamente alla metà del viaggio fra le sfere celesti, questa visione chiarificatrice dell'avo di Dante rappresenta “the most important prognostication of

Dante's personal involvement in the political affairs of his world" (ad loc.). Come riconciliare la dolcezza paradisiaca di quest'organo con il suo contenuto drammatico? Chiavacci Leonardi raccomanda di considerare l'intero messaggio della profezia di Cacciaguida, che si conclude con la predizione del trionfo poetico di Dante sopra i nemici e le avversità, ciò che lo rende "tetragono ai colpi di fortuna". Infatti, per quanto amari possano apparire i travagli del suo discendente, Cacciaguida sa che nello sviluppo della storia le vicende di Dante saranno alla fine composte in armonia. Le asperità della vita terrena si risolvono e si temperano nell'armonia musicale (Chiappo 1994: 146). Il riferimento all'armonia dell'*organum* in Dante ha la funzione di temperare il dolce con l'amaro della storia: ecco perché la profezia è posta presso al passaggio dal belligerante cielo di Marte a quello misteriosamente giusto di Giove. Giacalone nota che la dolcezza riguarda proprio il concetto di armonia: è solo mettendo insieme (*ἀρμόττω*) tutte le parti della storia che se ne ottiene il senso compiuto, e Cacciaguida, che legge in Dio il percorso totale della storia, questo senso lo possiede già. Egli pertanto percepisce l'organo della storia come dolce perché lo conosce *sub specie aeternitatis*, mentre Dante lo percepirà come amaro perché lo conoscerà prima *sub specie temporis*. E d'altronde, la metafora della storia come quaderno ("La contingenza, che fuor del quaderno / de la vostra matera non si stende, / tutta è dipinta nel cospetto eterno", *Pd.* XVII 37-39) che immediatamente precede il passo relativo all'organo, è di per sé una metafora "armonica", non solo nel senso etimologico (il senso di un volume si può leggere solo grazie alla sua corretta impaginazione), ma tale metafora è in linea con quella espressa al culmine della visione divina, in cui l'universo è assimilato al libro che "si squaderna" per lasciarsi leggere (*Pd.* XXXIII 85-87). Senza la visione d'insieme e la conciliazione della contingenza con la necessità, che risiedono solo in Dio, non sarebbe possibile comprendere il significato della storia. Se alla fine del poema, dunque, il cosmo diviene leggibile al pellegrino come i quaderni rilegati di un volume, una pagina importantissima di tale volume è quella in cui Cacciaguida ha anticipato profeticamente le vicissitudini future, "*temprando col dolce l'acerbo*" (*Pd.* XVIII 3), ove torna il lemma con cui Dante adombra la polifonia vocale che accompagna la profezia, sancendone la sacralità e inverandola.

La duplice occorrenza del lemma *temprare* (*Pd.* XVIII 3 e 68; cfr. Heilbronn 1995: 267) è in linea con l'ambiente musicale della polifonia, sia essa di tipo elementare o complesso, che risolve in una mistura armonica anche allegorica i suoni diversi e le vicissitudini biografiche. Come dicevo in apertura di questo saggio, sulla valenza del lemma *tempra* come parola chiave per la polifonia vocale si è argomentato più volte anche recentemente (Cappuccio 2008: 159; Ciabattoni 2010: 150), ma già Leo Spitzer (1963: 93, ancorché riferendosi a *Pg.* XXX), commentando sul significato di *tempra* nella *Commedia*, ne indi-

cava la valenza armonica che riflette “the polyphonic richness of the text”, e Heilbronn (1995: 267) ci ricorda che, sebbene in *Convivio* II xiii 25 il temperamento del cielo di Giove fosse di natura termica, non si possono ignorare le associazioni musicali che il lemma assume nella *Commedia*: Giove, il cielo della giustizia in cui l’amaro si mescola col dolce, è la “temprata stella” (*Pd.* XVIII 68) e la “dolce stella” (*Pd.* XVIII 115) poiché “justice is defined musicaly as consonance of the human with the divine will”.

Sin qui, il ruolo della polifonia nel mescolare il dolce con l’amaro delle future vicissitudini del poeta, ciò che lo strumento a canne evocato in *Pg.* IX non poteva realizzare, lasciando invece stridere crudamente il suono. E per finire, ci si vuol domandare da dove nasca la necessità di esprimere la profezia attraverso la polifonia vocale dell’*organum*. Esiste un sottile ma storicamente provato collegamento tra profezia e musica. Per Isidoro del Lungo, che pure non concorda sul significato vocale del termine, “organo e rivelazione hanno del sacro ambedue: anche se dolce armonia e amarezza di predizioni ripugnano fra loro” (Commento a *Pd.* XVII 43-45) e si dovrà tener conto della lunga tradizione, non solo ebraica, che associa la profezia alla musica: la produzione di una profezia è spesso eseguita in forma di canto o accompagnata da uno strumento perché essa acquisisce così maggior forza. Come ha recentemente mostrato Jonathan L. Friedmann (2013: 123),

The Bible records numerous instances of prophets using music to receive and/or deliver heavenly messages. In some cases, musical performances helped stimulate or maintain a prophetic state, as with the procession of instrument-playing prophets in 1 Samuel 10:5. Other times, prophets sang their proclamations in poetic verses, employing musical tones to convey the emotional content of their divine encounters. Singing prophets included Isaiah, known for his songs of hope and praise (e.g., Isa. 12:1-6; 35:1-10; 40:1-31), and Ezekiel, a sweet singer and skilled player (Ezek. 33:32). As a general rule, the early prophets employed music as an accompaniment to divining and wonderworking, while the Latter (or “Literary”) prophets – Isaiah, Jeremiah, Ezekiel, and the twelve Minor Prophets – voiced poetic prophecies in a type of sung speech.

Friedmann mostra, sulla scorta di un precedente studio di Eric Werner e Isaiah Sonne, che l’associazione di profezia e musica ha lunga tradizione nei testi sacri e che il legame musicale serve a distinguere la profezia dalla semplice produzione verbale. La musica, e nella fattispecie proprio la voce umana dell’*organum* evocato da Cacciaguida, accentua il carattere trascendentale della profezia, distingue la parola della semplice comunicazione linguistica dal “verbo” (*Pd.* XVIII 3) profetico, portatore di verità future: la musica, dunque, inverte la profezia, conferendo all’atto verbale il tono di sacralità divinatrice.

## BIBLIOGRAFIA

Si cita la *Commedia* secondo l'edizione di Petrocchi 1966-1967; per i commenti alla *Commedia* sono stati utilizzati i database elettronici *Dartmouth Dante Project* e *Dantelab*.

- Ames-Lewis, Francis, 1984, *The Library and Manuscripts of Piero Di Cosimo De' Medici*, New York, Garland Publishing.
- Armour, Peter, 1983, *The Door of Purgatory. A study of Multiple Symbolism in Dante's Purgatory*, Oxford, Clarendon Press.
- Baltzer, Rebecca, 1987, "Notre Dame Manuscripts and their Owners: Lost and Found", *The Journal of Musicology*, 5, no. 3, pp. 380-399.
- Barbi, Michele, 1893-1918, *Problemi di critica dantesca*, Prima serie, Firenze, Sansoni.
- Bouquet, Martin, e Léopold Delisle (a cura di), 1869, Notkerus Balbulus, *De Gestis Caroli Magni*, alias Monachi Sangallensis *De rebus bellicis Caroli Magni*, in *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, n. e., vol. V, Parigi, Victor Palmé.
- Bowles, Edmund A., 1957, "Were Musical Instruments used in the liturgical Service during the Middle Ages?", *The Galpin Society Journal*, 10, pp. 40-56.
- Cappuccio, Chiara, 2007, "Quando a cantar con organi si stea' (Pg. IX, 144). Riflessi danteschi della polemica contro la polifonia?", *Tenzzone*, 8, pp. 31-64.
- , 2008, "Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati", *Tenzzone*, 9, pp. 147-178.
- Cardini, Franco, 2007, *Cassiodoro il grande: Roma, i barbari e il monachesimo*, Milano, Jaca Books.
- Casimiri, Raffaele, 1925, *Quando a cantar con organi si stea: Profilo dell'organo attraverso i secoli*, Roma, Psalterium, pp. 123-157.
- Cattin, Giulio, 1995, "Secundare e Succinere: polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento", *Musica e Storia*, 3, pp. 41-120.
- , 1998, "Novità dalla cattedrale di Firenze: polifonia, tropi e sequenze nella seconda metà del XII secolo", *Musica e Storia*, 6, pp. 7-36.
- Chiappo, Leopoldo, 1994, "La música y los contrastes de la vida", *Lienco*, 14, pp. 128-147.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria (a cura di), 1991-1997, Dante Alighieri, *Commedia*, Milano, Mondadori.
- Ciabattoni, Francesco, 2010, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press.
- Connolly, Thomas H., 1995, "The Antiphon *Cantantibus Organis* and Dante's *Organi del mondo*", *Essays of Medieval Music in Honor of David H. Hughes*, a cura di Graeme M. Boone, Cambridge, MA, Harvard University Press, pp. 59-75.
- Contini, Gianfranco, 1960, *I poeti del Duecento*, Napoli-Milano, Ricciardi (La Letteratura italiana, Storia e Testi, 2/1).
- Crescimbeni, Giovanni Mario, 1730, *L'istoria della volgar poesia*, Venezia, Basegio.
- Coussemer, Charles Edmond Henri de, 1841, *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique*, Parigi, Techener.
- (a cura di), 1864, Anonymous I, *Tractatus de consonantiis musicalibus*, in *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 voll., Parigi, Durand, 1864-1876 [rist. anast. Hildesheim, Olms, 1963], vol. I, pp. 296-302.

- Del Lungo, Isidoro (a cura di), 1926, Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier.
- Drusi, Riccardo, 2013, "Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)", *L'Alighieri*, 53, pp. 3-58.
- Du Cange, Charles du Fresne, et al., 1883-1887, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre.
- ED = *Enciclopedia Dantesca*, 1970-1978, a cura di Umberto Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.
- Fallani, Giovanni, 1963, *Il canto IX del Purgatorio*, Firenze, Le Monnier (Lectura Dantis Scaligera).
- (a cura di), 1965, Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Messina-Firenze, G. D'Anna.
- Fischer, Kurt von, 1961, "Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13 Jahrhunderts", *Archiv für Musikwissenschaft*, 18, pp. 167-182.
- Freccero, John, 1986, "Dante's Prologue Scene," *Dante Studies*, 84, (1966) pp. 1-25 [ora in John Freccero, *Dante. The Poetics of Conversion*, a cura di Rachel Jacoff, Cambridge, MA, Harvard University Press, pp. 1-28].
- Friedmann, Jonathan L., 2013, *Music in Biblical Life: The Roles of Song in Ancient Israel*, Jefferson, Mc Farland & Co.
- Frotscher, Gotthold, 1935, *Geschichte des Orgelspiel und der Orgelkomposition*, vol. I, Berlin, Hesse.
- Gastoué, Amédée, 1904, "La musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle", *Rivista Musicale Italiana*, 11, pp. 265-291.
- Haggh, Barbara, e Michel Huglo, 2004, "Magnus liber, maius munus: Origine et destinée du manuscrit F", *Revue de Musicologie*, 90, pp. 193-230.
- Heilbronn, Denise, 1984, "Concentus musicus: The Creaking Hinges of Dante's Gate of Purgatory", *Rivista di Studi Italiani*, 2, pp. 1-15.
- , 1995, "Paradiso XVIII" in *Dante's "Divine Comedy". Introductory Readings*, III, *Paradiso*, a cura di Tibor Wlassics [*Lectura Dantis [virginiana]*], 16-17, Special Issue], Charlottesville, University of Virginia, pp. 266-276.
- Henderson, Jeffrey (a cura di), 1923, Julian, *Letters. Epigrams. Against the Galilaeans. Fragments*, vol. III, Cambridge, MA, Harvard University Press (Loeb Classical Library).
- Hiley, David, 1989, "Chant", *Performance Practice. Music before 1600*, a cura di Howard Mayer Brown e Stanley Sadie, New York, W. W. Norton.
- Hollander, Robert, 1969, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, Princeton University Press.
- Isidoro di Siviglia, *Etym.* = Isidorus Hispalensis, *Etimologie*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2004.
- Jeffery, Peter, 1979, "Notre-Dame Polyphony in the Library of Pope Boniface VIII", *Journal of the American Musicological Society*, 32, pp. 118-24.
- Levy, Kenneth Jay, 1975, "Italian Duecento polyphony: observations on an Umbrian fragment", *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, pp. 10-19.
- Markovits, Michael, 2003, *Die Orgel Im Altertum*, Leiden, Brill.
- Marshall, Kimberly, 2000, "Organ", in *A Performer's Guide to Medieval Music*, a cura di Ross Duffin, Bloomington, IN, Indiana University Press, pp. 412-430.
- Masani Ricci, Massimo, 2002, *Codice Pluteo 29.1 della Biblioteca Laurenziana di Firenze: storia e catalogo comparato*, Pisa, Edizioni ETS.

- McGee, Timothy J., 2008, "Introduction", *Instruments and their Music in the Middle Ages*, a cura di Timothy J. McGee, Farnham - Burlington, VT, Ashgate.
- Meyer, Christian, 1995, "Le Tractatus de consonantiis musicalibus (CS I Anonyme I/Jacobus Leodiensis, alias de Montibus): Une reportatio?", *Revue Belge de Musicologie*, 49, pp. 5-25.
- Monterosso, Raffaello, 1970-1978, "Organo", in *Enciclopedia dantesca*, a cura di Umberto Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.
- Moretti, Corrado, 1973, *L'organo italiano*, Milano, Casa musicale Eco.
- Pasquini, Elisabetta, 2000, *Libri di musica a Firenze nel Tre-Quattrocento*, Firenze, Olschki.
- Petrocchi, Giorgio (a cura di), 1966-1967, Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Mondadori, Milano.
- Pirrota, Nino, 1968, "Dante Musicus: Gothicism, Scholasticism and Music", *Speculum*, 43, 2, pp. 245-257.
- PL = *Patrologia Latina*, a cura di Jacques Paul Migne, online database, Alexandria, VA, Chadwyck-Healey, 1995.
- Planchart, Alejandro Enrique, 2000, "Organum" e "Polyphonic Mass Ordinary", *A Performer's Guide to Medieval Music*, a cura di Ross W. Duffin, Bloomington, IN, University of Indiana Press, pp. 23-51 e 83-104.
- Reckow, Fritz (a cura di), 1967, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 2 voll., Wiesbaden, Steiner (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft).
- Santosuosso, Alma, 2007, "The First Dictionary of Music: ms Monte Cassino 318", *Music in Medieval Europe: Studies in Honour of Bryan Gillingham*, a cura di Terence Bailey, Alma Colk Santosuosso, Burlington, VT: Ashgate.
- Smits van Waesberghe, Joseph (a cura di), 1988, Jacques de Liège, *Tractatus de consonantiis musicalibus*, in Jacobi Leodiensis *Tractatus de consonantiis musicalibus, Tractatus de intonatione tonorum, Compendium de musica*, a cura di Joseph Smits van Waesberghe, Eddie Vetter e Erik Visser, Buren, Knuf (Divitiae musicae artis, A/IXa), pp. 21-46.
- Spitzer, Leo (1963), *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, Baltimora, Johns Hopkins University Press.
- Trombelli, Giovanni Crisostomo, e Josè Maria Fonseca de Evora (a cura di), 1766, *Ordo officiorum ecclesiae Senensis ab Oderico ejusdem ecclesiae canonico*, Bologna, Longhi.
- Tubbini, Mario, 1996, *Due significativi manoscritti della cattedrale di Firenze (MSS, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 3005 e Archivio Opera S. Maria del Fiore, 1a. 3.8): studio introduttivo e trascrizione (contributo alla conoscenza delle fonti per le celebrazioni liturgiche)*, Roma, Pontificum Athenaeum Anselmianum.
- Vecchi, Giuseppe, 1954, *Uffici liturgici padovani*, Firenze, Olschki.
- Vicentini, Antonio Maria, 1931, "Memorie di musicisti dell'Ordine dei Servi di Maria", *Note di Archivio*, VIII, Roma.
- Werner, Eric, e Isaiah Sonne, 1941, *The Philosophy and Theory of Music in Judeo-Arabic Literature*, Cincinnati, Hebrew Union College.
- Ziino, Agostino, 1975a, "Polifonia nella cattedrale di Lucca durante il XIII secolo", *Rivista Italiana di Musica Sacra*, 18, pp. 16-30.
- , 1975b, "Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo", *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, pp. 20-31.