

CRISTINA SANTARELLI

## «La rota che tu sempiterni»

Musica e danza delle sfere

nella cultura visiva fiorentina del Quattrocento

Quando la rota che tu sempiterni  
desiderato, a sé mi fece atteso  
con l'armonia che temperi e discerni,

parvemi tanto allor del cielo acceso  
de la fiamma del sol, che pioggia o fiume  
lago non fece mai tanto disteso.

La novità del suono, e 'l grande lume  
di lor cagion m'accesero un disio  
mai non sentito di cotanto acume.

(PAR. I, 76-84)<sup>1</sup>

**S**iamo all'inizio della terza cantica della *Commedia*: Dante e Beatrice hanno oltrepassato la vetta del Purgatorio e si apprestano a entrare nel primo cielo. Dopo la protasi e l'invocazione ad Apollo prende corpo la narrazione vera e propria, con un'ampia perifrasi astronomica che circonda il periodo dell'anno in cui è ambientata la vicenda, cioè il mese di aprile. Vedendo la sua scorta fissare il sole, Dante lo fissa a sua volta: in quel momento gli pare che la luce del giorno raddoppi, e si sente transumanare come Glauco quando si trasformò in divinità.<sup>2</sup> Attraversando la regione del Fuoco i due pellegrini accedono al cielo della Luna, dove sono immediatamente colpiti, oltre che dalla luminosità abbagliante, dalla musica armonica che Dio regola e assegna a ciascuna sfera.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> L'edizione della *Commedia* cui si fa riferimento nel testo è: DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia*, commento di Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni, 1951.

<sup>2</sup> La vicenda di Glauco, pescatore che ad Antèdone, in Beozia, mangiò un'erba prodigiosa e, attratto irresistibilmente dal mare, si trasformò in un dio marino, è narrata da Ovidio in *Metamorfosi* XIII, 904-968.

<sup>3</sup> Sull'armonia del mondo, cfr. KATHI MEYER-BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1970, con particolare riferimento a Dante alle pp. 123-129 e 352-356.

Per la cultura medioevale la presenza di una materia dotata di moto circolare ed eterno, il cosiddetto quinto elemento o etere,<sup>4</sup> giustifica l'esistenza di una musica derivante dal perpetuo volgersi dei pianeti.<sup>5</sup> L'idea di rappresentare il cosmo come un insieme di sfere concentriche che ruotando producono suoni diversi risale a Pitagora, il quale associò a ciascuno dei sette pianeti allora conosciuti una sfera celeste che lo conteneva, aggiungendone tre che ne portavano il numero a dieci, considerato particolarmente mistico. Essa fu poi diffusamente ripresa nelle opere di Platone (dall'*Epinomide* al *Timeo* alla *Repubblica*), di Cicerone (*Somnium Scipionis*), dei neoplatonici (Plotino, Porfirio, Giamblico, Proclo, Sinesio), dei campioni della Cristianità (Ambrogio, Agostino, Gregorio Magno) e negli scritti di innumeri filosofi e teorici fra cui Macrobio, Calcidio, Nicomaco di Gerasa, Origene, Boezio, Cassiodoro, Marziano Capella, Isidoro da Siviglia, Giovanni Scoto Eriugena, Bonaventura da Bagnoregio e lo pseudo-Dionigi Aeropagita, fino alla Rinascenza platonica di Chartres. Non mancano richiami neppure nei testi orfici, ermetici, gnostici e giudaici, a riprova del fatto che il tema pervade tutto l'immaginario antico.

Secondo la concezione tomistica, il cosmo è suddiviso in nove cieli, di cui i primi sette corrispondono ai corpi celesti del sistema solare (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno), mentre gli ultimi due sono costituiti dal cielo delle Stelle fisse e dal Primo Mobile (fig. 1).

<sup>4</sup> La parola "etere" ricorre in due luoghi della *Commedia*: Par. XXII, 132 («etera tondo») e Par. XXVII, 70 («etera adorno»).

<sup>5</sup> Pitagora afferma che le nove Muse «sono le voci dei sette pianeti, quelle della sfera delle stelle fisse, e quelle della sfera vicina alla terra al di sopra di noi, detta [...] anti-terra» e definisce la loro madre Mnemosine «la mescolanza di tutte loro insieme, la loro sinfonia, e in qualche modo il loro legame, di cui ciascuna è parte ed emanazione come di un eterno e di un ingenerato», PORFIRIO, *Vita di Pitagora*, 31, a cura di Angelo Raffaele Sodano e Giuseppe Girgenti, Milano, Rusconi, 1998. Secondo Platone, invece, le sfere sono fatte girare dal fuso di Ananke e in ognuna di esse si trova una Sirena, che, trascinata in quel movimento vorticoso, emette una sola nota, «e tutte e otto le note creano un'unica armonia», PLATONE, *Repubblica*, 616e-617c. Aristide Quintiliano e, più tardi, Macrobio, fonderanno Muse e Sirene; lo stesso Dante, descrivendo la danza e la melodia degli spiriti sapienti in Par. XII, 7-9, le integrerà nell'immagine della mola che gira. Con l'avvento della cultura cristiana il compito di incarnare la musica ineffabile delle sfere celesti è devoluto alle gerarchie angeliche, forse sulla scorta di un passo del *Libro di Enoch* – un apocrifo dell'Antico Testamento – che recita così: «Ci sono trecento angeli luminosissimi che custodiscono il Paradiso e con voce incessante, con dolce canto, servono Dio ogni giorno» (9,1). E ancora: «In mezzo al cielo vidi una milizia armata che serviva Dio con timpani e con strumenti, con voce dolce e incessante e con vari canti, impossibili a descriversi, che stupiscono ogni mente, tanto è meraviglioso il canto di quegli angeli, e mi diletta ascoltando» (17,1). Così Dante (Par. XXXI, 130-135): «E a quel mezzo, con le penne sparte, / vid'io più di mille angeli festanti, / ciascun distinto di fulgore e d'arte. // Vidi a' lor giochi quivi ed a' lor canti / ridere una bellezza che letizia / era ne li occhi a tutti li altri santi».



Fig. 1: Il sistema tolemaico, illustrazione da *Harmonia Macrocosmica* di Andreas Cellarius (1661), Milano, Biblioteca Nazionale Braidense.

Quest'ultimo, «che tutto quanto rape / l'altro universo seco»,<sup>6</sup> è il più veloce e ruota attorno all'Empireo, comunicando il movimento – e di conseguenza anche il tempo – ai cieli sottostanti. Nel *Convivio* (II, XIII-XIV) ogni cielo è associato a una scienza: i primi sette sono paragonati, rispettivamente, alla Grammatica quello della Luna, alla Dialettica quello di Mercurio, alla Retorica quello di Venere, all'Arithmetica quello del Sole, alla Musica quello di Marte, alla Geometria quello di Giove e all'Astrologia quello di Saturno, mentre il Cielo stellato è assimilato alla Fisica e alla Metafisica, il Cristallino o Primo Mobile alla Morale e l'Empireo alla Teologia. Dante descrive i movimenti dei cieli, ma non menziona mai esplicitamente la musica e la danza delle sfere, dal momento che l'intero trattato si richiama

<sup>6</sup> Par. XXVIII, 70-71.

all'*auctoritas* di Aristotele, che nel *De coelo* aveva respinto la teoria pitagorico-platonica dell'armonia universale ritenendola inaccettabile (posizione ribadita dai vari commentatori, tra cui Averroè, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino); viceversa, nella *Commedia* egli sembra concordare piuttosto con le idee espresse da Cicerone e da Severino Boezio,<sup>7</sup> pur senza rinnegare la matrice scolastica del suo pensiero.<sup>8</sup>

### «La rota che tu sempiterni»

Nel poema dantesco il termine "rota" allude tanto alla rotazione incessante dei cieli impressa dalle varie gerarchie angeliche<sup>9</sup> quanto a un'espressione coreutica precisa, la caròla, chiamata anche ballo a tondo, rota, ridda, ronda o tresca.<sup>10</sup> I documenti letterari e figurativi la descrivono come una danza collettiva di andamento lento, effettuata da uomini e da donne o più spesso da sole donne che si muovevano tenendosi per mano a catena. In ottemperanza alle norme di una gestualità mirante alla rappresentazione dell'armonia del cosmo, essa compare già nel Trecento in raffigurazioni di carattere sacro o allegorico, ad esempio negli affreschi di Andrea di Buonaiuto da Firenze nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella (fig. 2) e in quelli di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena raffiguranti *Gli effetti del buon governo*.

<sup>7</sup> Nel *De institutione musica* (I, II) troviamo una rigida distinzione fra *musica mundana* (l'armonia delle sfere), *humana* (l'armonia tra corpo e anima) e *instrumentalis* (l'unica udibile).

<sup>8</sup> Su Dante e la musica si vedano i seguenti contributi: GUIDO SALVETTI, *La musica in Dante*, «Rivista italiana di musicologia», VI (1971), pp. 160-204; NINO PIRROTTA, *Dante "musicus": goticismo, scolasticismo e musica*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 20-36; CRISTINA SANTARELLI, *La musica nella "Commedia" dantesca*, «Levia Gravia», II (2000), pp. 145-164: 147-148. Secondo Pirrotta, la sinergia di suono e luce di cui parlano i versi citati in apertura si riferisce unicamente al regno del fuoco attraverso il quale i due protagonisti stanno ascendendo.

<sup>9</sup> Lo schema seguito nella *Commedia* è quello delineato dallo pseudo-Dionigi Aeropagita nel *De coelesti hierarchia*, mentre nel *Convivio* Dante si era rifatto alla classificazione proposta da Gregorio Magno nelle *Homiliae quadraginta in Evangelia*. Intorno al Punto matematico che raffigura Dio ruotano nove cerchi splendenti: il più interno è quello dei Serafini, cui segue quello dei Cherubini e in successione tutti gli altri (Troni, Dominazioni, Virtù, Potestà, Principati, Arcangeli, Angeli). Quanto più i cerchi sono vicini al Punto, tanto più sono rapidi e luminosi, partecipando maggiormente della potenza e della sapienza divina.

<sup>10</sup> Inf. VII, 22-24 («Come fa l'onda là sovra Cariddi, / che si frange con quella in cui s'intoppa, / così convien che qui la gente riddi»); Inf. XIV, 40-42 («Sanza riposo mai era la tresca / delle misere mani, or quindi or quinci / iscotendo da sé l'arsura fresca»); Par. IX, 64-66 («Qui si tacette; e fecemi sembante / che fosse ad altro volta, per la rota / in che si mise com'era davante»); Par. XIV, 19-21 («Come, da più letizia pinti e tratti, / a la fiata, quei che vanno a rota / levan la voce e rallegrano li atti»); Par. XXV, 97-99 («E prima, appresso al fin d'este parole, / "Sperent in te" sopra di noi s'udi; / a che rispuoser tutte le carole»); *ivi*, 109-111 («Misesi lì nel canto e ne la rota; / e la mia donna in lor tenea l'aspetto, / pur come sposa tacita ed immota»).



Fig. 2: Andrea da Bonaiuto, *Allegoria dell'Ordine Domenicano* (1365), Firenze, Chiesa di S. Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli (particolare).

La tecnica e i passi sono suggeriti dallo stesso Dante nella similitudine presente in *Purg.* XXVIII, 52-57: «Come si volge con le piante strette / a terra ed intra sé donna che balli, / e piede innanzi piede a pena mette, // volsesi in su i vermigli ed in su i gialli / fioretti verso me non altrimenti / che vergine che li occhi onesti avvalli», dove l'accento ai fiori «gialli» e «vermigli» fa pensare a certe caròle di beati che si vedono nei dipinti dell'Angelico, in particolare nelle due pale del *Giudizio Universale*, quella del Convento di San Marco a Firenze (fig. 3) e quella ritenuta da alcuni spuria, o quanto meno frutto di una collaborazione, conservata presso gli Staatliche Museen di Berlino (fig. 4).



Fig. 3: Beato Angelico, *Giudizio Universale* (1432-1435), Firenze, Museo di San Marco (particolare).

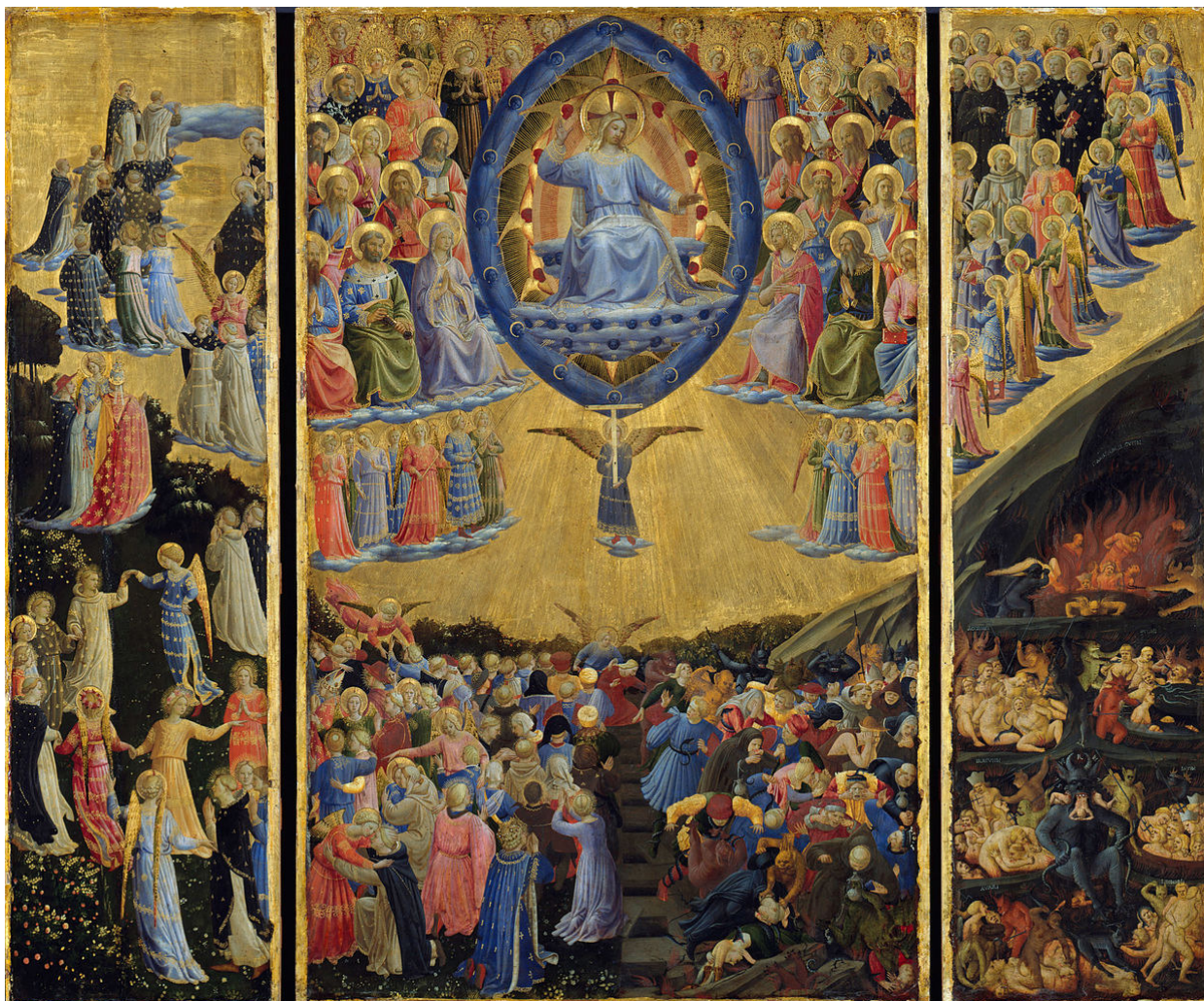


Fig. 4: Beato Angelico, *Giudizio Universale* (1447), Berlino, Staatliche Museen.

L'unione di canto e danza è ulteriormente ribadita in Par. X, 76-81 («Poi, sì cantando quelli ardenti soli / si fuor girati intorno a noi tre volte, / come stelle vicine a' fermi poli, // donne mi parver non da ballo sciolte, / ma che s'arrestin tacite, ascoltando / fin che le nove note hanno ricolte») e in Purg. XXIX, 121-129 («Tre donne in giro da la destra rota / venian danzando: l'una tanto rossa / ch'a pena fòra dentro al foco nota; // l'altr'era come se le carni e l'ossa / fossero state di smeraldo fatte; / la terza pareva neve testé mossa; // e or parean da la bianca tratte, / or da la rossa; e dal canto di questa / l'altre togliean l'andare e tarde e ratte»). È forse questa l'immagine cui Botticelli si richiama nel delineare gli angeli che nella *Natività mistica* (1501) danzano in tondo sospesi nell'etere, recando cartigli con inni in lode della Madonna e del Salvatore e ostentando nelle vesti i colori bianco, rosso e verde allusivi alle tre virtù teologali: Fede, Carità e Speranza (fig. 5).



Fig. 5: Sandro Botticelli, *Natività mistica* (1500-1501), Londra, National Gallery.

Si può ipotizzare che l'artista, che nella *Primavera* (1477-1478 ca.) aveva affidato il proprio messaggio di armonia al cerchio leggiadro delle Cariti (fig. 6), per influsso dell'ideologia savonaroliana abbia voluto riproporre in chiave mistica il motivo della *harmonia mundi*



in un momento in cui, sulla scia del neoplatonismo dilagante, il testimone della *musica coelestis* era nuovamente passato dalle mani degli angeli a quelle delle Muse.<sup>11</sup>



Fig. 6: Sandro Botticelli, *La Primavera* (1477-1478 ca.), Firenze, Galleria degli Uffizi (particolare).

<sup>11</sup> Nell'abbinare le Muse agli otto gradi di cui si compone la scala diatonica, Marsilio Ficino fa forse riferimento al *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella (I, 27 sgg.), che nel descrivere l'armonia delle sfere assegna Urania al cielo delle stelle fisse e al suono più acuto, Polimnia alla sfera di Saturno, Euterpe a Giove, Erato a Marte, Melpomene al Sole, Tersicore a Venere, Calliope a Mercurio, Clio alla Luna, mentre Talia, lasciata sulla Terra, è virtualmente priva di suono; cfr. MARSILIO FICINO, *Lettera a Domenico Beniveni sui principi della musica* (1484 ca.), trad. it. a cura di Andrea Melis, <http://users.unimi.it/gpiana/dm6/dm6fcnfmf.htm> (consultato il 21 maggio 2015).

L'altro dipinto botticelliano in cui compare il motivo iconico della rota angelica è l'*Incoronazione della Vergine e santi* (1490-1492 ca.) commissionata al pittore dall'Arte di Por della Seta e che si trovava in origine sull'altare dedicato a Sant'Eligio nella chiesa domenicana di San Marco (fig. 7).



Fig. 7: Sandro Botticelli, *Incoronazione della Vergine e santi* (1490-1492 ca.), Firenze, Galleria degli Uffizi.

Nell'impianto arcaicizzante, con il girotondo vorticoso degli angeli che si stagliano contro un astratto e rilucente fondo d'oro, non manca un richiamo dantesco, e precisamente a quella «circolata melodia» – simbolica immagine della perfezione dei numeri armonici – cui accenna il canto XXIII del *Paradiso* (vv. 88-111), dove i consueti motivi della musica e della danza si piegano a comporre una sublime liturgia mariana:

Il nome del bel fior che sempre invoco  
e mane e sera, tutto mi ristinse  
l'animo ad avvisar lo maggior foco.

E come ambo le luci mi dipinse  
il quale e il quanto de la viva stella  
che là su vince, come qua giù vinse,

per entro il cielo scese una facella,  
formata in cerchio a guisa di corona,  
e cinsela e girossi intorno ad ella.

Qualunque melodia più dolce sona  
qua giù, e più a sé l'anima tira,  
parrebbe nube che squarciata tona,

comparata al sonar di quella lira  
onde si coronava il bel zaffiro  
del qual il ciel più chiaro s'inzaffira.

«Io sono amore angelico che giro  
l'alta letizia che spira del ventre  
che fu albergo del nostro disiro;

e girerommi, donna del ciel, mentre  
che seguirai tuo figlio, e farai dia  
più la spera suprema perché li entre».

Così la circolata melodia  
si sigillava, e tutti li altri lumi  
facean sonare il nome di Maria.

Nell'impianto della scena assumono una disposizione circolare anche i Serafini, gli angeli più nobili della gerarchia superiore, i quali contemplan il Padre nella relazione con sé stesso:

I Serafini sono l'ordine angelico che rappresenta in modo speciale l'Amore Divino; essi sussistono per il loro fuoco d'amore; essi prendono il nome dal loro eccesso d'amore. E governano e muovono il nono cielo, la sfera del primo movimento che con il suo potere muove tutto il resto dell'universo, la sfera in cui tutta la natura ha il suo principio. Così tutto il movimento dell'universo è concepito come una cosmica danza d'amore, che ha il suo principio in questo che è il più alto ordine angelico.<sup>12</sup>

Dalle sfere il movimento si propaga per simpatia alle anime dei beati che popolano i vari cieli. Se nel cielo di Mercurio gli spiriti attivi sono bagliori che volteggiano «quasi velocissime faville» e in quello di Venere gli spiriti amanti piroettano estatici, gli spiriti militanti del cielo di Marte sono gemme in movimento all'interno di una croce luminosa,<sup>13</sup> mentre gli spiriti giusti del cielo di Giove inneggiano «volitando» in forma di lettere di fuoco. La danza più spettacolare è però quella descritta in Par. XIII, 1-24:

<sup>12</sup> EDMUND GARRATT GARDNER, *Dante and the Mystics: a Study of the Mystical Aspect of the Divina Commedia and its Relations With Some of its Mediaeval Sources*, London, Dent & Sons, 1913, pp. 25-26. Abbondano in Dante versi che si ripiegano su sé stessi ovvero indulgiano in cadenze musicali, riflettendo «le note de li eterni giri», vale a dire il celeste accordo di moti e di canti che regna nel *Paradiso*: «E come in fiamma favilla si vede, / e come in voce voce si discerne / quand'una è ferma e l'altra va e riede» (VIII, 16-18); «Noi ci volgiam coi Prìncipi celesti / d'un giro e d'un girare e d'una sete» (VIII, 34-35); «a rotar cominciò la santa mola; // e nel suo giro tutta non si volse / prima ch'un'altra di cerchio la chiuse, / e moto a moto e canto a canto colse» (XII, 3-6); «Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro» (XIV, 1); «Quell'uno e due e tre che sempre vive / e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno, / non circunscriitto, e tutto circunscrive» (XIV, 28-30); «Di corno in corno e tra la cima e 'l basso / si movien lumi, scintillando forte / nel congiungersi insieme e nel trapasso» (XIV, 109-111); «E questo era d'un altro circuncinto, / e quel dal terzo, e 'l terzo poi dal quarto, / dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto» (XXVIII, 28-30); «Nel giallo de la rosa sempiterna, / che si dilata ed ingrada e redole / odor di lode al sol che sempre verna» (XXX, 124-126); «Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvemi tre giri / di tre colori e d'una contenenza; // e l'un da l'altro come iri da iri / pareo riflesso e 'l terzo pareo foco / che quinci e quindi ugualmente si spira» (XXXIII, 115-120); «O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!» (ivi, 124-126).

<sup>13</sup> Gli esegeti di Dante fanno notare che nel cielo di Marte gli aspetti musicali rivestono una particolare complessità, avendo il poeta stesso sostenuto che «lo cielo di Marte si può comparare a la Musica per due proprietadi: l'una si è la sua più bella relazione, ché [...] da qualunque si comincia o da l'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è lo quinto, esso è lo mezzo di tutti. [...] L'altra si è che esso Marte [...] dissecca e arde le cose. [...] E queste due proprietadi sono nella Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede nelle parole armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella. [...] Ancora, la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore [...] sì è l'anima intera quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve lo suono» (*Convivio*, II, XIII, 20-24).

Imagini chi bene intender cupe  
quel ch'i' or vidi, e ritegna l'image,  
mentre ch'io dico, come ferma rupe,

quindici stelle che 'n diverse plage  
lo cielo avvivan di tanto sereno,  
che soperchia de l'aere ogne compage;

imagini quel carro a cu' il seno  
basta del nostro cielo e notte e giorno,  
sì ch'al volger del temo non vien meno;

imagini la bocca di quel corno  
che si comincia in punta de lo stelo  
a cui la prima rota va dintorno,

aver fatto di sé due segni in cielo,  
qual fece la figliuola di Minò  
allora che sentì di morte il gelo;

e l'un ne l'altro aver li raggi suoi,  
e amendue girarsi per maniera,  
che l'uno andasse al prima e l'altro al poi;

e avrà quasi l'ombra della vera  
costellazione e de la doppia danza  
che circolava il punto dov'io era;

poi ch'è tanto di là da nostra usanza,  
quanto di là dal mover de la Chiana  
si move il ciel che tutti li altri avanza.

Il poeta invita il lettore a immaginare che le quindici stelle di prima grandezza indicate da Tolomeo nell'*Almagesto*, insieme con le sette dell'Orsa Maggiore e le due terminali dell'Orsa Minore, si siano suddivise in due costellazioni concentriche, ciascuna formata da dodici stelle, che si muovono in senso opposto l'una all'altra; l'intento di questi ventiquattro versi – tanti quanti sono gli astri – è quello di descrivere la doppia ghirlanda degli spiriti sapienti che popolano il cielo del Sole: danza velocissima, pari alla rapidità del Primo Mobile evocato due volte nelle terzine («a cui la prima rota va dintorno», «si move il ciel che tutti li altri avanza»). Questo gioco sidereo dell'immaginazione – una metamorfosi stellare che ricorda quella mitica di Arianna in Corona e che riesce a destare nel lettore moderno il medesimo stupore sollevato dai movimenti spiraliformi che gli astrofi-

sici ipotizzano nelle galassie e nelle nebulose<sup>14</sup> – si esprime attraverso un registro altissimo fin dall'anafora iniziale, disegnata con farraginoso lentezza a ribadire l'impronta dottrinale dell'intero canto (fig. 8).



Fig. 8: Immagine di due galassie interagenti (NGC2207 e NIC 2163) fotografate dal telescopio spaziale Hubble (NASA/ESA).

Nel cielo di Saturno sembra venir meno l'armonioso concorso di moti, suoni e luci che contraddistingue il nucleo più compatto della cantica: qui gli spiriti contemplativi, sotto

<sup>14</sup> Cfr. PIERO BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 252. L'immagine della galassia ritorna nel cielo di Marte, dove sono gli spiriti che hanno combattuto per la fede: «Come distinta da minori e maggi / lumi biancheggia tra' poli del mondo / galassia sì, che fa dubbiar ben saggi; // sì costellati facean nel profondo / Marte quei raggi il venerabil segno / che fan giunture di quadranti in tondo» (Par. XIV, 97-102). In tutta la terza cantica la poesia siderea si dispiega con una varietà di immagini stupefacenti: «E sì come al salir di prima sera / comincian per lo ciel nove parvenze, / sì che la vista pare e non par vera, // parsemi lì novelle sussistenze / cominciare a vedere, e fare un giro / di fuor da l'altre due circonferenze» (XIV, 70-75); «Quando colui che tutto il mondo alluma / de l'emisperio nostro sì discende, / che 'l giorno d'ogne parte si consuma, // lo ciel, che sol di lui prima s'accende, / subitamente si rifà parvente / per molte luci, in che una risplende» (XX, 1-6); «Quale per li seren tranquilli e puri / discorre ad ora ad or subito foco, / movendo li occhi che stavan sicuri, // e pare stella che tramuti loco, / se non che da la parte ond'e' s'accende / nulla sen perde, ed esso dura poco: // tale del corno che 'n destro si stende / a piè di quella croce corse un astro / de la costellazion che lì risplende» (XV, 13-21); «Quale ne' plenilunii sereni / Trivia ride tra le ninfe etterne / che dipingon lo ciel per tutti i seni, // vid'io sopra migliaia di lucerne / un sol che tutte quante l'accendea, / come fa 'l nostro le viste superne» (XXIII, 25-30); «e quelle anime liete / si fero spere sopra fissi poli, / fiammando, volte, a guisa di comete» (XXIV, 10-12); «un punto vidi che raggiava lume / acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca / chiuder conviensi per lo forte acume; // e quale stella par quinci più poca, / parrebbe luna, locata con esso / come stella con stella si colloca» (XXVIII, 16-21); «quando 'l mezzo del cielo, a noi profondo, / comincia a farsi tal, ch'alcuna stella / perde il parere infino a questo fondo; // e come vien la chiarissima ancella / del sol più oltre, così 'l ciel si chiude / di vista in vista infino a la più bella» (XXX, 4-9).

forma di punti luminosi, si muovono in silenzio lungo una scala d'oro, al punto da indurre Dante a domandare «perché si tace in questa rota / la dolce sinfonia di paradiso, / che giù per l'altre suona sì divota».<sup>15</sup> Musica e danza tornano a essere protagoniste a partire dal cielo delle Stelle fisse, abitato dagli spiriti trionfanti, illuminati dall'alto dalla luce divina («vid'io così più turbe di splendori, / fulgorate di su da raggi ardenti / senza veder principio di fulgori»),<sup>16</sup> prima di attingere il massimo della rarefazione nel Primo Mobile e nell'Empireo.

### «L'armonia che temperi e discerni»

Con questo verso ci troviamo di fronte a un termine tecnico pertinente all'ambito musicale: il verbo *temperare* indica infatti l'atto dell'accordatura, mentre nell'espressione *discerni* è forse da leggersi un riferimento alla "discretezza" dei numeri per mezzo dei quali, secondo la visione pitagorica, sono fissati i rapporti matematici che costituiscono il fondamento dell'universo. Del diverso suono che emettono le sfere girando e dell'armonia che scaturisce dal loro accordo parla Cicerone in un passo del *Somnium Scipionis* palesemente riecheggiato dal Poeta:

Questo [dolce suono] è quello prodotto dall'energia che muove le sfere stesse, composto da note emesse ad intervalli ineguali, ma tuttavia distribuiti ciascuno sulla base di un rapporto razionale; ne deriva una precisa varietà di armonie, nelle quali i toni alti si mescolano a quelli gravi.<sup>17</sup>

Riallacciandosi alla tradizione pitagorico-platonica, anche Agostino considera il numero fondamento primo della musica: «Musica est scientia bene modulandi», è il numero che rende la musica oggetto di ragione (*De Musica*, I, 2, 2). I numeri si dividono, in ordine crescente di importanza, in *sonantes* («in sono»), *recordabiles* («in memoria»), *occursores* («in

---

<sup>15</sup> Par. XXI, 58-60.

<sup>16</sup> Par. XXIII, 82-84.

<sup>17</sup> CICERONE, *Il sogno di Scipione*, a cura di Fabio Stock, Venezia, Marsilio, 1993, p. 51 («Hic [dulcis sonus] [...] est, qui intervallis coniunctus imparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans, varios aequabiliter concentus efficit»), *Id.*, *De re publica*, VI, 9-29: 18). Secondo la spiegazione dell'Africano, improntata alle dottrine pitagoriche e platoniche, la sfera delle Stelle fisse produce il suono più acuto e vibrante, mentre quella della Luna emette il suono più grave. Venere e Mercurio, che insieme seguono il Sole, producono lo stesso suono, mentre la Terra è immobile e muta. A Roma la teoria della danza cosmica è ripresa da Manilio (il quale chiama le evoluzioni degli astri «danze varie per legge di natura», «varias naturae lege choreas») e quella della musica delle sfere da Igino: cfr. MANILIO, *Il poema degli astri (Astronomica)*, a cura di Simonetta Feraboli, Enrico Flores e Riccardo Scarcia, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 1996, I, 670-671; IGINO, *Mitologia astrale (De Astronomia)*, a cura di Gioachino Chiarini e Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 2009, IV, 2, 3 e 4. Apuleio paragona il cosmo a un coro in cui la mescolanza di voci acute e gravi produce un'unica armonia (APULEIO, *De mundo*, XXIX, 335; testo a cura di Maria Grazia Bajoni, Pordenone, Studio Tesi, 1991).

passione aurium»), *progressores* («in operatione pronuntiantis»), *judiciales* («in naturali iudicio sentiendi»): il suono, dunque, è esterno all'anima, si interiorizza nell'atto di udire e si riporta al giudizio razionale nell'ultima categoria, cui sottostanno tutte le precedenti (*ivi*, VI, 6, 16). A partire dal *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella la musica prende posto fra le discipline matematiche del *Quadrivium*, seconda soltanto all'aritmetica che è scienza della «multitudo per se», cioè dei numeri per sé stessi, mentre le altre sono scienze della «multitudo ad aliquid», cioè dei numeri applicati.<sup>18</sup> In linea con Aristotele, Tommaso d'Aquino insiste sulla differenza che intercorre fra armonia matematica e armonia acustica, senza tuttavia approdare a una distinzione fra *musica intellegibilis* e musica pratica. Il termine "armonia" da lui impiegato in riferimento al mondo sensibile implica il concetto di *coaptatio*, vale a dire la congruenza delle parti: pertanto, come la bellezza è «integrità ovvero perfezione, debita proporzione ovvero consonanza» («integritas sive perfectio, debita proportio sive consonantia», *Summa Theologica*, I, 73, 1), l'armonia è «consonantia sonorum».<sup>19</sup>

Paragonando i movimenti in cerchio degli Spiriti Magni (Par. X, 139-148) allo sveglia-toio mattutino, Dante affida la resa dei numeri agostiniani a un congegno meccanico capace di esprimere «tutte le leggi cosmiche d'interdipendenza, equilibrio temperato e bellezza fatta di ordine»:<sup>20</sup>

Indi, come orologio che ne chiami  
nell'ora che la sposa di Dio surge  
a mattinar lo sposo perché l'ami,  
  
che una parte l'altra tira e urge,  
*tin tin* sonando con sì dolce nota,  
che 'l ben disposto spirto d'amor turge;  
  
così vid'io la gloriosa rota  
muoversi e render voce a voce in tempra  
ed in dolcezza ch'esser non po' nota  
  
se non colà dove gioir s'insempra.

<sup>18</sup> La reazione estetica di fronte al fatto musicale si fonda anch'essa su un principio proporzionale: l'anima e il corpo, infatti, sono soggetti alle medesime leggi che regolano i fenomeni sonori e queste stesse proporzioni si ritrovano nell'armonia universale.

<sup>19</sup> Secondo la nozione greca, sono intervalli consonanti quelli espressi da frazioni costituite da numeri piccoli (la quinta/*diapente*, la quarta/*diatessaron*, l'ottava/*diapason*), mentre sono da considerarsi dissonanti quelli espressi da frazioni che contengono numeri grandi (la terza, la sesta, e così via). La filosofia delle proporzioni elaborata dalla cultura greca perviene al Medioevo tramite l'autorità di Boezio, per il quale il vero musico è il teorico in quanto conoscitore delle regole matematiche che governano l'universo sonoro.

<sup>20</sup> LEO SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967, pp. 103-104.



Non è questo l'unico luogo in cui Dante istituisce una similitudine tra le movenze degli angeli danzanti e il ticchettò regolare dell'orologio; così in Par. XXIV, 13-18:

E come cerchi in tempra d'orioli  
si giran sì, che 'l primo a chi pon mente  
quieto pare, e l'ultimo che voli;

così quelle carole differente –  
mente danzando, de la sua ricchezza  
mi facièno stimar, veloci e lente.

In ambedue i casi «tempra» – l'agostiniana *temperatura partium* – sta per «struttura armoniosa e comportamento delle parti rispetto al tutto».<sup>21</sup> Il termine ricorre in altri luoghi del dettato dantesco: Purg. XXX, 94 («ma poi ch'intesi ne le dolci tempre»); Purg. XXXII, 31-33 («Sì passeggiando l'alta selva vòta, / colpa di quella ch'al serpente crese, / temprava i passi un'angelica nota»); Par. XIV, 118-119 («E come giga e arpa, in tempra tesa / di molte corde, fa dolce tintinno»). La qualità della «tempra» non è esclusiva del suono, ma può essere applicata anche al campo semantico della luce, per la comune presenza di sottostanti rapporti armonici:<sup>22</sup> «Surge ai mortali per diverse foci / la lucerna del mondo; ma da quella / che quattro cerchi giugne con tre croci, // con miglior corso e con migliore stella / esce congiunta, e la mondana cera / più a suo modo tempera e suggella» (Par. I, 37-42), e ancora: «Lo ministro maggior de la natura, / che del valor del ciel lo mondo imprenta / e col suo lume il tempo ne misura» (Par. X, 28-30).<sup>23</sup> La funzione equilibratrice del temperamento<sup>24</sup> è ribadita in Par. XV, 1-6:

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 104.

<sup>22</sup> Trecento anni dopo Dante, Keplero affermerà: «Due sono le cose che ci rivelano l'armonia nella natura, la luce e il suono» («Duo sunt, quae nobis harmonias in rebus naturalibus patefaciunt, vel lux vel sonus», JOHANNES KEPLER, *Harmonice Mundi*, liber V, caput IV). Ove non altrimenti indicato le traduzioni sono a cura della redazione.

<sup>23</sup> Cicerone definisce il sole «guida, capo, moderatore di tutti gli altri astri, anima e principio regolatore dell'universo» («dux et princeps et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio», *De re publica*, VI, 17), MARCO TULLIO CICERONE, *Dello stato*, a cura di Anna Resta Barrile, Bologna, Zanichelli, 1970, pp. 192-193.

<sup>24</sup> Nell'iconografia medievale il gesto dell'accordatura è prerogativa assoluta di Davide, il quale, in quanto *figura Christi*, è investito della responsabilità di imporre l'ordine universale, così come aveva fatto Pitagora indagando i rapporti numerici che stanno alla base degli intervalli consonanti. Cfr. CRISTINA SANTARELLI, *Tipologie di Re Davide nei codici miniati medievali*, in *Prospettive di iconografia musicale*, a cura di Nicoletta Guidobaldi, Milano, Mimesis, 2007, pp. 109-128.

Benigna voluntade in che si liqua  
sempre l'amor che drittamente spira,  
come cupidità fa ne la iniqua,

silenzio puose a quella dolce lira,  
e fece quietar le sante corde  
che la destra del cielo allenta e tira.

L'intervento normativo di una divinità che, lungi dal configurarsi come il demiurgo platonico, è qui assimilata a un musicista e altrove a un geometra che disegna i confini del mondo con il compasso,<sup>25</sup> suggerisce l'idea di un'accordatura del cosmo che non è data per sempre, ma si rinnova di continuo nel tempo, coerentemente con la tradizione giudaico-cristiana: immagine icastica che Dante desume forse da Onorio di Autun<sup>26</sup> e che ritroviamo già in un inno orfico del III sec. d.C. dedicato ad Apollo (fig. 9):<sup>27</sup>

[...] fai fiorire ogni cosa, tutta la sfera celeste tu accordi  
con la cetra sonora, talora andando al limite della corda più corta,  
talora invece della più lunga, talora secondo il modo dorico  
accordando tutta la sfera celeste distingui le specie viventi,  
con l'armonia contemperando per gli uomini il destino universale,  
mischiando ugual misura d'inverno e d'estate per gli uni e per gli altri,  
distinguendo nelle corde più lunghe l'inverno, nelle più corte l'estate,  
nel dorico il fiore fresco della primavera molto amabile.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Par. XIX, 40-45: «Poi cominciò: "Colui che volse il sesto / a lo stremo del mondo, e dentro ad esso / distinse tanto occulto e manifesto, // non poté suo valor sì fare impresso / in tutto l'universo, che 'l suo verbo / non rimanesse in infinito eccesso"».

<sup>26</sup> «Il sommo Artefice creò l'universo come se fosse una grande cetra nella quale pose diverse corde atte a produrre molteplici suoni» («Summum opifex universum quasi magnam citharam condidit in qua veluti varias chordas ad multiplices sonos reddendos posuit»), citato da L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, cit., p. 40.

<sup>27</sup> Pur nell'impossibilità di effettuare calcoli precisi, i pitagorici avanzarono l'ipotesi che le distanze dei pianeti dal centro del cosmo fossero basate su rapporti semplici analoghi a quelli osservati nello studio delle corde musicali: i corpi celesti si potevano infatti paragonare alle sette corde dell'eptacordo di Terpandro (644 a.C.) e i suoni che ne derivano ai sette intervalli della lira di Apollo, accordata a partire dalla nota detta *mese*, corrispondente al Sole; un modello embrionale di questa teoria è rintracciabile nel papiro di Eudosso di Cnido (ca. 410-350 a.C.), dove il rapporto fra la distanza Terra/Luna e la distanza Terra/Sole è considerato pari a 9/8, intervallo con cui in musica si individua il tono. Tanto il matematico Eratostene di Cirene (III sec. a.C.) quanto il poeta Alessandro Efesio associano la scala planetaria alla lira donata da Ermete ad Apollo; cfr. ERATOSTENE, *Hermes*, frammenti 8 e 13 (in *Collectanea Alexandrina*, a cura di John U. Powell, Oxford, Clarendon Press, 1925); ALESSANDRO EFESIO, in *Supplementum Hellenisticum*, a cura di Hugh Lloyd-Jones e Peter Parsons, Berlin, De Gruyter, 1983, 21, 1-26. Il motivo della lira è presente anche in Filone Ebreo, che vede nel candelabro a sette bracci della tradizione ebraica le sette corde celesti, di cui il sole è la *mese* (cfr. PIERRE BOYANCÉ, *Etude sur le songe de Scipion*, Paris, E. de Boccard, 1936, p. 100) e in Paolino da Nola: «in tutto il mondo la lira d'oro di Cristo risuona di un'unica armonia attraverso innumerevoli lingue e canti nuovi rispondono a Dio con altrettante corde» («toto Christi chelys aurea mundo / personat innumeris uno modulamine linguis, / respondentque Deo paribus nova carmina nervis»), citazione tratta da L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, cit., p. 53.



Fig. 9: Arte romana, *Apollo citaredo* (I-II sec. d.C.), Tripoli, Museo Archeologico Nazionale (da Leptis Magna).

<sup>28</sup> *Inni orfici*, 34, 16-23, a cura di Gabriella Ricciardelli, Milano, Fondazione Valla – Mondadori, 2000, pp. 96-97. In un altro inno orfico (8, 5-9) Apollo «tempera» le stagioni «danzando con piedi di quadrupede» (ovvero col suo carro trainato da cavalli) e trascina la «corsa armoniosa del cosmo» con la lira d'oro.

«Temperi e discerni», ovvero accordi e moduli. Se il temperamento riguarda soprattutto gli strumenti a corde – da sempre ritenuti i più perfetti e di conseguenza i più atti a supportare una teodicea – non stupirà di ritrovarli in gran numero nelle raffigurazioni pittoriche del Paradiso, dove peraltro non mancano né gli aerofoni né le percussioni (fig. 10).<sup>29</sup>



Fig. 10: Beato Angelico, *Cristo in gloria tra angeli e santi* (1428-1430 ca.), Londra, National Gallery.

L'intento infatti è quello di costruire uno sfondo acustico basato sul concetto di *concordia discors*,<sup>30</sup> in cui siano presenti non solo frequenze acute e gravi e volumi sonori di intensità variabile, ma anche le diverse modalità della vibrazione: mediante *intensione*, *spiritu o flatu* e *percussio o pulsu*.<sup>31</sup>

### «La novità del suono e 'l grande lume»

La terza cantica si apre su un'immagine abbacinante, perentoria come uno squillo di tromba: «La gloria di colui che tutto move». <sup>32</sup> A questo irradiarsi di una luce soprannaturale che «penetra e risplende» fino a permeare di sé l'intero universo benché «in una parte più e

<sup>29</sup> Sull'iconografia delle orchestre angeliche cfr. REINHOLD HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern – München, Francke, 1962; HOWARD MAYER BROWN, *Trecento Angels and the Instruments They Play*, in *Modern Music Scholarship*, a cura di Edward Olleson, Stocksfield, Oriel Press, 1980, pp. 122-140.

<sup>30</sup> Sostiene Filolao: «L'armonia si genera dai contrari, poiché l'armonia è fusione del molteplice e concordia del discorde»; presso gli autori latini si trovano espressioni quali «concordia discors» (Plinio), «rerum concordia discors» (Orazio, Ovidio), «concordia delle cose diverse che chiamano armonia» («dissimilium concordia quam vocant αρμονία»), cfr. L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, cit., p. 11 sgg. Si veda anche Par. VI, 124-126: «Diverse voci fan giù dolci note, / così diversi scanni in nostra vita / rendon dolce armonia tra queste rote».

meno altrove»,<sup>33</sup> a partire dal v. 82 si somma un effetto di saturazione dello spazio uditivo derivante dal volgersi delle sfere celesti.<sup>34</sup> La definizione di Dio in una prospettiva luministica viene da tradizioni lontane: dal Baal semitico al Ra egizio all'Ahura Mazda iranico, fino al platonico sole delle idee, il Bene. Grazie al filone neoplatonico e in particolare a Proclo, queste immagini trapassano nella cultura cristiana prima attraverso Agostino e successivamente tramite lo pseudo-Dionigi Aeropagita, che in più occasioni celebra Dio come *lumen gloriae*, fuoco, fontana luminosa.<sup>35</sup> A influenzare tutta la Scolastica posteriore concorre ulteriormente il panteismo arabo, che tramanda visioni di essenze rutilanti negli scritti di Avenpace, Ibn Tofail e Hay ben Jodkam; la stessa speculazione scientifica sulla luce, che tanta parte avrà negli studi di ottica di Ruggero Bacone, perviene al Medioevo proprio attra-

<sup>31</sup> La tripartizione sottintende a sua volta un significato simbolico: essa rappresenta la perfezione, che si realizza attraverso l'ottemperanza ai concetti di *mensura*, *numerus* e *pondus*, in base a quanto si dice di Dio nell'apocrifo *Liber Sapientiae* (11, 21): «Hai disposto tutto secondo misura, numero e peso» («omnia in mensura et numero et pondere disposuisti»). Nelle illustrazioni dei salmi i principi aritmetici che reggono il macrocosmo secondo la visione pitagorica si riflettono nei diversi strumenti suonati da Davide: la *mensura* nell'arpa o negli altri cordofoni, le cui corde presentano differenti lunghezze; il *numerus* nelle canne dell'organo e nella voce umana, come afferma il trattato *Musicae artis disciplina* dello Pseudo-Oddone, XI secolo: «In questo, pieno di meraviglia, potrai glorificare la divina sapienza, poiché come tutte le altre cose così costituì anche le voci degli uomini, perché la lodassero nel numero e nella misura» («Qua in re divinam sapientiam admirans glorificare poteris, quia sicut omnia reliqua, ita et voces hominum, ut se laudarent in numero et mensura, constituit»); infine il *pondus* nei *cymbala*, di diverse dimensioni e spessore. Cfr. KLAUS-JÜRGEN SACHS, *Die Rolle der Mensura von Monochord, Orgelpfeifen und Glocken in der mittelalterliche Ars Musica*, in *Mensura, Mass, Zahl. Zahlensymbolik im Mittelalter*, Berlin, De Gruyter, 1984, pp. 459-475 (Miscellanea Medievalia, 16/2); MARTIN VAN SCHAIK, *The Harp in the Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1992; ID., *The Cymbala in Psalm 80 Initials: A Symbolic Interpretation*, in «Imago Musicae», V (1988), pp. 23-40.

<sup>32</sup> Il termine “gloria” è qui sinonimo di luce e virtù, come precisa l'autore stesso nell'*Epistola* a Cangrande della Scala: «È dunque evidente come la ragione dimostri che la luce divina, cioè la bontà divina, la sapienza e la virtù, risplendano in ogni luogo. [...] È dunque ben detto quando si dice che il divino raggio, vale a dire la divina gloria, “per l'universo penetra e risplende”: penetra, in quanto all'essenza; risplende, in quanto all'essere» («Patet ergo quomodo ratio manifestat divinum lumen, id est divinam bonitatem, sapientiam et virtutem, resplendere ubique. [...] Bene ergo dictum est, cum dicit quod divinus radius, sive divina gloria, “per universum penetrat et resplendet”: penetrat, quantum ad essentiam; resplendet, quantum ad esse», *Epistole*, XIII, 61 e 64). Si noti come questo verso rimandi circolarmente all'ultimo della cantica, «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (Par. XXXIII, 145).

<sup>33</sup> Par. I, 2-3 (vedi anche Par. XXXI, 22-24: «ché la luce divina è penetrante / per l'universo secondo ch'è degno / sì che nulla le puote essere ostante»). Gli astri corrispondenti ai singoli cieli sono resi luminosi dalle intelligenze angeliche, mentre il Primo Mobile riceve direttamente la luce da Dio; infine l'Empireo è solo luce intellettuale, che trascende la categoria del sensibile. Contro questi sfondi accecanti si stagliano gli abitanti del Paradiso. Dante attribuisce ai loro corpi eterei un alone luminoso, paragonandoli a faville (VII, 8; XVIII, 101; XXX, 95), a stelle cadenti (XV, 13-21), a raggi di sole riflessi dall'acqua (IX, 113-114) o da pietre preziose (XIX, 4-6) e definendoli di volta in volta «luculente gioie» (IX, 37), «lucidi lapilli» (XX, 16), «fuochi» (XX, 34 e XXII, 46), «fiammelle» (XXI, 136), «fulgide fiamme» (XXVI, 2; o semplicemente «fiamme», XII, 2 e XXIII, 119), «fulgori» (XVIII, 25), «splendori» (V, 103; XXI, 32; XXIII, 82), «gemme» (XV, 22; XVIII, 115), «topazi» (XV, 85; XXX, 76), «rubini incastonati nell'oro» (XXX, 66), «lucenti incendi» (XIX, 100-110; o semplicemente «incendi», XXV, 80), «lucerne» (VIII, 19; XXIII, 28), «lampe» (XVII, 5), «lumere» (V, 130; IX, 112; XI, 16), «face accese» (XXVII, 10-11), «lumi» (VIII, 25; X, 73; XIII, 29; XIV, 110 e 121; XXIII, 110), «luci» (XVIII, 49, 97 e 104; XX, 10, 69 e 146; XXV, 128), «folgór vivi» (X, 64), «vive stelle» (XXIII, 92; o semplicemente «stelle», XIII, 4), «ardenti soli» (X, 76; o semplicemente «soli», III, 1). Anche gli angeli sono «fuochi» (IX, 77), «facelle» (XXIII, 94), «splendori» (XXIX, 138), «distinti di fulgore» (XXXI, 132).

verso quel *Kitāb al-Manāzīr* (“Libro sulla teoria della visione”) scritto da Alhazen tra il X e l’XI secolo<sup>36</sup> e ripreso nel XII da Vitellione nel suo *De perspectiva*, e dal *Liber de intelligentiis* di Adam Pulchrae Mulieris. Nel XIII secolo la dottrina, rafforzata in parte dalla polemica anti-manichea, si svilupperà secondo due direttrici fondamentali: quella di una cosmologia fisico-estetica (Roberto Grossatesta, San Bonaventura) e quella di una ontologia della forma (Alberto Magno, San Tommaso).<sup>37</sup>

Qui come altrove, Dante accoglie una visione teologica di scuola aristotelico-domenicana che Beato Angelico, in qualità di appartenente all’Ordine, non poteva non conoscere. Nell’*Incoronazione della Vergine* dipinta per l’ospedale fiorentino di Santa Maria Nuova (1434-1435) la luce, la musica e i movimenti rotatori degli angeli concorrono a creare appercezioni sinestetiche che finiscono per coinvolgere l’intero ambito sensoriale (fig. 11).<sup>38</sup>

<sup>34</sup> «Osservare che luce e suono informano di sé l’intero paradiso dantesco sarebbe poco significativo; più interessante è notare come l’uso della sinestesia visiva/uditiva percorra l’intera *Commedia*, e si ritrovi all’inizio del viaggio dantesco, al margine della voragine infernale, regno del caos per antonomasia. [...] Quando Dante si è già disposto a lasciare la selva oscura ascendendo il diletto monte, l’arrivo delle tre fere e soprattutto della lupa, gli impone di retrocedere “là dove ’l sol tace”. Se il sole tace, ne consegue che si abbia un luogo “d’ogne luce muto”. [...] Oltre l’appercezione sinestetica si pone però un’interpretazione simbolica abbastanza scoperta. Con un’immagine poeticamente molto efficace e filosoficamente impegnativa, Dante disegna un luogo ove vengono meno i caratteri positivi di esattezza, luminosità, musicalità che sono propri di Dio; caratteri che si sovrappongono agli attributi solari-apollinei, che però nella selva oscura non sono presenti, o meglio, “tacciono”, sospendendo così la propria opera ordinatrice. Ed ecco che già nei primissimi canti del poema incontriamo il ruolo divino di *lumen irradians* e *numerus numerans* attribuito all’astro solare, con la seconda accezione che può essere intesa come idea musicale», CHIARA RICHELMI, *Circulata melodia. L’armonia nelle sfere nella “Commedia” di Dante Alighieri*, in <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/musicaemistica/dante.htm> (consultato il 21 maggio 2015). Sul tema della luce in Dante si leggano anche GUIDO DI PINO, *La figurazione della luce nella “Divina Commedia”*, Firenze, La Nuova Italia, 1952; EGIDIO GUIDUBALDI, *Dante europeo, II: Il Paradiso come universo di luce (la lezione platonico-bonaventuriana)*, Firenze, Olschki, 1965; SIMON A. GILSON, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*, Lewiston (NY) [etc.], Edwin Mellen Press, 2000; ADA RUSCHIONI, *Dante e la poetica della luce*, Novara, Interlinea, 2005; MAURO GAGLIARDI, *Lumen gloriae. Studio interdisciplinare sulla natura della luce nell’Empireo dantesco*, Città del Vaticano, LEV, 2010.

<sup>35</sup> La tesi dell’esistenza dell’Empireo risalirebbe a dottrine religiose orientali reinterpretate dalla metafisica neoplatonica. In effetti si riscontra una dottrina sull’Empireo nel testo degli *Oracoli caldei*, nel quale la luce perfetta del *Buthos* – l’abisso divino – avvolge completamente il cielo fiammeggiante, per tale motivo chiamato *tò empúrión*. Proclo sostiene che il Primo Mobile è contenuto a sua volta da un luogo immobile e immateriale, fatto di pura luce: la luce è dunque il “luogo” che contiene tutto l’universo. Cfr. BRUNO NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, Milano [etc.], Società Dante Alighieri, 1930, p. 197.

<sup>36</sup> Cfr. HANS BELTING, *Alhazen e la misurazione della luce*, in Id., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010 (ed. orig. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München, Beck, 2008), pp. 99-136. Il trattato, cominciato nel 1028, fu tradotto presumibilmente in Spagna intorno al 1200 sotto i titoli *De aspectibus* e *Perspectiva*.

<sup>37</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *Le estetiche della luce*, in Id., *Arte e bellezza nell’estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 54-65.



Fig. 11: Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine* (1434-1435), Firenze, Galleria degli Uffizi.

<sup>38</sup> Anche il libro dell'*Apocalisse* sottolinea la sinergia suono-luce che caratterizza il regno di Dio: «E vidi l'Agnello che stava dritto sul monte Sion, e con lui i centoquarantaquattromila segnati che avevano scritto in fronte il suo nome e quello del Padre. / E udii una voce dal cielo, simile alla voce di molte acque o alla voce di un gran tuono; e pur simile a un canto di citaredi che citarizzano sulle loro cetere» (14, 1-2); «Mi trasportò su un monte grande ed eccelso, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che discendeva dal cielo, da presso Dio, / e aveva la stessa gloria di Dio. Il suo splendore era simile a quello d'una gemma splendidissima, mettiamo, il diaspro, il cristallo» (21, 10-11); «Il materiale del muro è di diaspro, e la città d'oro puro, simile a vetro limpido. / I basamenti delle mura sono ornati di pietre preziose; il primo è diaspro, il secondo zaffiro, il terzo calcedonio, il quarto smeraldo, / il quinto sardonico, il sesto corniola, il settimo crisolito, l'ottavo berillo, il nono topazio, il decimo crisopraso, l'undecimo giacinto, il dodicesimo ametista. / Le porte sono dodici perle, e ognuno dei portali è una perla d'un pezzo solo; la piazza della città è d'oro, oro fino, simile a vetro limpido» (21, 18-21); «La città non ha bisogno del sole che l'illumini, né della luna che la rischiarì; la gloria di Dio la illumina, e candelabro è l'Agnello» (21, 23), cfr. *Apocalisse*, a cura di Cesare Angelini, Torino, Einaudi, 1972.

Mediante una straordinaria invenzione pittorica, il cielo si trasforma in una raggiera dorata che amplifica la disposizione a corona degli astanti; la presenza di strumenti “bassi” quali liuto, arpa, citola, viella e organo portativo garantisce quella qualità della «dolcezza» attribuita alla musica in numerosissimi passi della *Commedia*:<sup>39</sup>

Lume è là su che visibile face  
lo creatore a quella creatura  
che solo in lui vedere ha la sua pace.

E' si distende in circular figura  
in tanto che la sua circonferenza  
sarebbe al sol troppo larga cintura.

Fassi di raggio tutta sua parvenza  
reflesso al sommo del mobile primo,  
che prende quindi vivere e potenza.<sup>40</sup>

La coreutica messa in scena nei cieli paradisiaci – anche in quelli dipinti – incarna la raggiunta sintesi fra i due elementi sui quali si fonda l’armonia nascosta nel creato: la “concordia”, espressione della beatitudine celeste, e la “consonanza”, che ne costituisce il corrispettivo sul piano musicale (fig. 12).<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Purg. II, 112-114 («*Amor che ne la mente mi ragiona*” / cominciò elli allor sì dolcemente / che la dolcezza ancor dentro mi suona»); Purg. VIII, 13-18 («*Te lucis ante*” sì devotamente / le uscìo di bocca e con sì dolci note, / che fece me a me uscir di mente; // e l’altre poi dolcemente e devote / seguitar lei per tutto l’inno intero, / avendo li occhi a le superne rote»); Purg. IX, 139-141 («Io mi rivolsi attento al primo tuono, / e “*Te Deum laudamus*” mi pareo / udire in voce mista al dolce suono»); Purg. XXIX, 22-23 e 36 («E una melodia dolce correva / per l’aere luminoso»; «e ’l dolce suon per canti era già inteso»); Purg. XXXI, 97-99 («Quando fui presso a la beata riva / “*Asperges me*” sì dolcemente udissi, / che no ’l so rimembrar, non ch’io lo scriva»); Purg. XXXIII, 1-3 («*Deus venerunt gentes*” alternando / or tre or quattro dolce salmodia, / le donne incominciario, e lacrimando»); Par. X, 64-66 («Io vidi più fulgor vivi e vincenti / far di noi centro e di sé far corona / più dolci in voce che in vista lucenti»); Par. XII, 7-9 («canto che tanto vince nostre muse, / nostre serene in quelle dolci tube, / quanto primo splendor quel ch’e’ refuse»); Par. XVII, 43-45 («Da indi sì come viene ad orecchia / dolce armonia da organo, mi vene / a vista il tempo che ti s’apparecchia»); Par. XX, 73-75 («Quale allodetta che ’n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta / de l’ultima dolcezza che la sazia»); Par. XXIII, 127-129 («Indi rimaser lì nel mio cospetto, / “*Regina coeli*” cantando sì dolce, / che mai da me non si partì ’l diletto»); Par. XXV, 130-132 («A questa voce l’infiammato giro / si quietò con esso il dolce mischio / che si facea nel suon del trino spiro»); Par. XXVI, 67-69 («Sì com’io tacqui, un dolcissimo canto / risonò per lo cielo, e la mia donna / dicea con gli altri: “Santo, santo, santo!”»); Par. XXVII, 1-3 («Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo” / cominciò “gloria!” tutto il paradiso, / sì che m’inebriava il dolce canto»). Non si dimentichi che la *dulcedo*, contrapposta alla *subtilitas* della cultura musicale francese, è caratteristica peculiare della musica del Trecento italiano; a tale proposito cfr. NINO PIRROTTA, “*Dulcedo*” e “*subtilitas*” nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 130-141.

<sup>40</sup> Par. XXX, 100-108. Nella tradizione del neoplatonismo cristiano si ritrova la seguente definizione della divinità: «Dio è una sfera infinita il cui centro è ovunque, la cui circonferenza da nessuna parte» («*Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam*»), cfr. *Il libro dei 24 filosofi*, a cura di Paolo Lucentini, Milano, Adelphi, 1999, pp. 56-57.





Fig. 12: Giovanni di Paolo di Grazia, *Angeli che danzano davanti al sole* (1436 ca.), Chantilly, Musée Condé.

L'Empireo, sede di Dio e dei suoi eletti, è un non-luogo<sup>42</sup> contesto di luce e amore,<sup>43</sup> come spiega Beatrice a Dante nel momento in cui i due viaggiatori ne varcano l'impalpabile soglia: «Noi siamo usciti fore / del maggior corpo al ciel ch'è pura luce: // luce intellettuale, piena d'amore; / amor di vero ben, pien di letizia; / letizia che trascende ogni dolzore» (Par. XXX, 38-41).<sup>44</sup> La sinergia luce-amore che caratterizza l'essenza divina era stata previamente sottolineata nel cielo delle Stelle fisse (Par. XIII, 52-61):

<sup>41</sup> Cfr. anche Purg. II, 46-48 («*In exitu Israel de Aegypto*» / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto); Purg. XVI, 16-21 («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 esordia: / una parola in tutte era ed un modo, / sì che pareva tra esse ogni concordia»).

<sup>42</sup> «L'Empireo è lo soprano edificio del mondo, nel quale tutto lo mondo s'inchiude, e di fuori dal quale nulla è; ed esso non è in luogo ma formato fu solo ne la prima Mente» (*Convivio*, II, III, 11).

<sup>43</sup> L'idea del cosmo mosso da amore risale all'antichità classica (secondo Aristotele il Motore Primo «muove quasi fosse desiderato»). Sull'argomento si veda il saggio di PETER DRONKE, *L'Amor che move il sole e l'altre stelle*, «Studi Medievali», serie terza, VI, 1 (1965), pp. 389-422.

Ciò che non more e ciò che può morire  
non è se non splendor di quella idea  
che partorisce, amando, il nostro sire:

ché quella viva luce che sì mea  
dal suo lucente, che non si disuna  
da lui, né da l'amor ch'a lor s'intrea,

per sua bontate il suo raggiare aduna,  
quasi specchiato, in nove sussistenze,  
eternalmente rimanendosi una.

e nel Primo Mobile (Par. XXVII, 106-117), questo mirabile tempio «che solo amore e luce ha per confine»<sup>45</sup> e il cui movimento è così veloce «per l'affocato amore ond'elli è punto»:<sup>46</sup>

La natura del mondo, che quieta  
il mezzo e tutto l'altro intorno move  
quinci comincia come da sua meta.

E questo cielo non ha altro dove  
che la mente divina, in che s'accende  
l'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove.

Luce ed amor d'un cerchio lui comprende  
sì come questo li altri; e quel precinto  
colui che 'l cinge solamente intende.

Non è suo moto per altro distinto;  
ma li altri son mensurati da questo,  
sì come diece da mezzo e da quinto.

La rotazione dei cieli, unita alla pervasività di una luce che in alcuni momenti sembra assumere consistenza liquida – dal «lago disteso» del primo canto al fiume «fulvido di fulgore» del trentesimo<sup>47</sup> – è il segno visibile del loro desiderio di unirsi a Dio. Nel *Convivio*

---

<sup>44</sup> Una compiuta definizione dell'Empireo si può leggere nell'*Epistola a Cangrande* (*Epistole*, XIII, 67-68): «quel cielo è il cielo supremo che contiene tutti i corpi e che da nessun corpo è contenuto, nel cui interno tutti i corpi si muovono, mentre quello rimane in eterna quiete, [...] e non riceve virtù da nessuna sostanza corporea. Ed è chiamato Empireo, cioè che brucia del fuoco del suo ardore; non perché in esso vi sia fuoco o ardore materiale, ma perché in esso v'è ardore spirituale, cioè amore santo, ovvero carità» («Illud celum est celum supremum, continens corpora universa et a nullo contentum, intra quod omnia corpora moventur, ipso in sempiterna quiete permanente [...] et a nulla corporali substantia virtutem recipiens. Et dicitur empyreum, quod est idem quod celum igne sui ardoris fragrans; non quod in eo sit ignis vel ardor materialis, sed spiritualis, quod est amor sanctus sive caritas»).

<sup>45</sup> Par. XXVIII, 54.

<sup>46</sup> Par. XXVIII, 45.

<sup>47</sup> «Poi [l'angelo] mi indicò un fiume d'acqua viva, splendente come vetro, che scaturiva dal trono di Dio e dell'Agnello» (XXII, 1), *Apocalisse*, a cura di C. Angelini, cit., p. 97.

(II, III, 9), Dante scrive che l'Empireo imprime un movimento rapidissimo al Primo mobile poiché, «per lo ferventissimo appetito» insito in ciascuna parte di questo cielo «d'essere congiunta con ciascuna parte di quello divinissimo cielo quieto, in quello si rivolge con tanto desiderio, che la sua velocità è quasi incomprendibile». Sono forse queste le parole che meglio riescono a spiegare la coppia sintagmatica «sempiterni» / «desiderato». L'amore cosmico – tema vitale per il sommo poeta, che ne fa l'oggetto di una vera e propria professione di fede in Par. XXIV, 130-132 («Io credo in uno Dio / solo ed eterno, che tutto 'l ciel move, / non moto, con amore e con disìo») – si dispiega in un tempo eternizzato («colà dove il gioir s'insempra») con un movimento circolare, perdendo l'inizio e la fine, finché la melodia ricomincia.



Fig. 13: Benozzo Gozzoli, *Madonna della cintola* (1450), Roma, Pinacoteca Vaticana.

#### NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autrice ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.