

Una melodia 'circolare' nel cielo di Dante

(*Paradiso*, XXIII, vv. 88-111)

DI MARIO BUONOFILIO

«Secondo la leggenda, Dante veniva additato per strada come l'uomo che, in qualche modo, era tornato da un viaggio all'inferno, come se fosse una sorta di sciamano. È lecito supporre che credesse alla realtà delle sue visioni»: così Harold Bloom sintetizza nel *Canone occidentale*¹ la sua idea di Dante. Quando però scrive che nella *Commedia* c'è del «materiale nascosto» e che «il poema ha senza dubbio alcuni aspetti ermetici che non possono essere ritenuti di secondaria importanza», Bloom, nonostante l'interesse per la tradizione cabalistica, è lontano da derive misteriosofiche e non può essere annoverato tra i cultori del cosiddetto 'esoterismo cristiano'.

Nelle pagine del *Canone* restano, certo, delle ambiguità, che potrebbero far pensare alla presenza di un linguaggio segreto di Dante; in realtà Bloom fa una lettura molto americana di Dante, ma non abbandona gli strumenti del critico, restando sostanzialmente fedele al testo della *Commedia*. Ma a quale testo, all'originale italiano o alle traduzioni in lingua inglese e dunque alle interpretazioni diffuse nell'ambito della cultura protestante?

A proposito della singolarità della *Divina Commedia* il critico americano afferma: «Un lettore non italiano che affronta Dante per la prima volta, leggendo una traduzione in terza rima come quella di Lawrence Binyon o la lucida versione in prosa di John Sinclair subisce una perdita immensa perché non ha modo di studiare l'originale». E tuttavia il professore della Yale e della New York University, pur in un capitolo corposo e vigoroso, non si addentra nell'analisi formale e ritmica dei versi originali; affermando che la *Commedia* «continua ad essere la più misteriosa di tutte le opere letterarie che il lettore ambizioso possa incontrare, e sopravvive sia alla traduzione sia allo studio approfondito» trascura di fatto la questione da lui stesso posta, cioè che il senso dei versi del poema dantesco a volte non può essere colto prescindendo dal ritmo e dal suono degli endecasillabi originali, non solo per la 'sostituzione' semantica nel passaggio da un codice linguistico all'altro, ma anche per la perdita del suono.²

Collocata a una distanza di sicurezza dalla definizione evocativa di Dante sciamano e, quindi, da eventuali interpretazioni esoteriche, l'analisi che segue è un contributo agli studi ritmici della *Divina Commedia*.

Un tema musicale

Osserviamo la sequenza ritmica

- + - - - + -

Quali informazioni ci fornisce in ambito metrico? È un settenario con accenti ritmici di 2^a e 6^a che presenta una particolarità: è speculare, si può scandire procedendo da sinistra verso destra e da destra verso sinistra, a differenza degli altri settenari con accenti di 1^a o 3^a o 4^a e, naturalmente, 6^a.

Questo settenario è l'attacco di una 'circolata melodia' all'interno del XXIII canto del *Paradiso*. Le prime sillabe che presentano il tema musicale sono queste: «*il nome del bel fior*». E la traccia ritmica sottostante è, appunto, il settenario

Il nome del bel fior [...]

- + - - - + -

Il fiore è naturalmente

[...] il nome di Maria³

- + - - - + -

La 'circolata melodia': un canone cancrizzante?

Dante, partendo dal tema ritmico, compone un canone musicale eterno-ritornante, perché nel *Paradiso* nulla accade una volta sola, ma è eterno (a parte l' 'intrusione' di Dante).

La 'circolata melodia' è sigillata da due emistichi nel quale è evocato ritmicamente 'il nome di Maria' (vv. 88-111). Nella 'corona' di otto terzine, cioè in 24 endecasillabi, il settenario presenta 17 occorrenze (in *corsivo* nel testo) e in 10 casi coincide con l'emistichio dell'endecasillabo (a maggiore o a minore), è quindi un *colon* che svolge la funzione di *tema fondamentale*: nella lingua dantesca delle terzine si riverbera il suono del nome di Maria.

Questo è il brano:⁴

Il nome del bel fior | ch'io 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 | della 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 | piú dolce sona
qua giù e piú a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar | di quella lira
onde si coronava | il bel zaffiro
del quale il ciel piú 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
piú la spera suprema | perché li entre».
Così la circolata | melodia
si sigillava, | e tutti li altri lumi
facean sonare | il nome di Maria.

Questa 'circolata melodia' è ripetuta all'infinito dall' 'amore angelico' (e Dante è dunque spettatore di *una* di queste manifestazioni). E questo è un primo elemento di circolarità, ma 'esterno': il canto è semplicemente ripetuto, come accade (per fare un esempio dalla tradizione religiosa) nella recita del rosario, durante la quale, pregando, si seguono con le dita i grani della corona.

La 'circolata melodia' presenta però un movimento circolare 'interno'. Natalino Sapegno, nel suo storico commento della *Commedia*, ne segnala la presenza: «*Circolata melodia* fa una cosa sola del canto e del movimento angelico ("non è né uno spirito che parla, né un circolo che armonizza, è una melodia che si gira", notava benissimo il Tommaseo); *si sigillava* dice il chiudersi concorde e il ritornare su se stessi della melodia e del moto circolare».⁵

In quest'articolo, a partire dal settenario - + - - - + -, che può essere scandito ritmicamente procedendo dalla prima sillaba o dall'ultima, e che è quindi un primo indizio della circolarità interna della melodia, è proposta un'interpretazione *sonora* delle otto terzine, che porta a concludere che a parlare sia il *sogetto* musicale, ossia

la melodia stessa; la quale dice: io mi giro su me stessa («e girerommi»). Questa, però, per essere udita da Dante (che, ricordiamo, non è uno spirito) deve necessariamente manifestarsi in un corpo in modo da poter essere detta e ascoltata. Questo corpo è quello di Dante. Il poeta per un verso dice la melodia, e per un altro verso la ascolta. L'espressione 'per un verso' è da intendersi anche con uno scarto semantico, cioè *attraverso un verso*, con riferimento agli endecasillabi.

Nella 'circolata melodia' ci sono due movimenti, che non si sovrappongono, ma restano distinti: utilizzando la grande mobilità accentuativa dell'endecasillabo, Dante crea una fuga musicale a partire dal tema espresso dal settenario (che apre e chiude la melodia sigillandola), nel quale è evocato il trionfo di Maria. Ma in che modo? La circolarità, qui, nel *Paradiso* di Dante, non è da intendersi come eterno ritorno, come un girare 'esterno' della melodia su stessa (questo movimento ripetitivo e incessante è invece tipico dell'*Inferno*); la melodia ruota attorno a un centro. E gli indizi forniti dagli endecasillabi indicano che è strutturata musicalmente come un *canone cancrizzante*. Si apre con l'emistichio «il nome del bel fior [...]» (v. 88) e si chiude con l'emistichio «[...] il nome di Maria» (v. 111). Partendo da questo tema musicale fondamentale, Dante ha creato una serie di endecasillabi 'concentrici' che si riverberano ritmicamente come un'onda sonora, non all'esterno allontanandosi dal punto nel quale ha origine la melodia, ma convergendo verso di esso, al centro della partitura.

Il centro del circolo melodico

Se siamo all'interno di un canone cancrizzante⁶ nel quale una delle voci recitanti procede all'indietro, dall'ultimo emistichio, e l'altra dal primo, che cosa c'è in quel punto fisso attorno al quale gira tutta la partitura ritmica, la cui linea melodica è 'il nome di Maria'? Il suo centro è quel brevissimo silenzio tra le prime quattro terzine e le seconde

[...]

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



comparata al sonar | di quella lira
onde si coronava | *il bel zaffiro*
del quale il ciel *più chiaro* | *s'inzaffira*.
[...]

Che questo sia il centro della ‘circolata melodia’ è confermato anche dal fatto che gli endecasillabi «*parrebbe nube che squarciata tona*» e «*comparata al sonar di quella lira*» sono correlati da una non comune rima ‘interna’: «squarciata» (che indica una lacerazione, una frattura) e «comparata», che mette in relazione le due terzine centrali, nelle quali è presente un altro elemento speculare, «sona» e «sonar». Una delle due presenta, inoltre, un raffinato riecheggiamento, «zaffiro» e «inzaffira».

Quando la melodia girandosi su di sé torna indietro verso il punto di partenza, cioè verso ‘il nome del bel fior’, in quell’attimo si ripete, ogni volta, l’evento centrale della partitura, perché «tona» (al centro della ‘circolata melodia’), sillabato a ritroso, cambia senso, diventa «nato»: è un rimando alla nascita di Cristo, punto di svolta nella storia?

¹ Harold Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, introduzione di A. Cortellesa, trad. it. Francesca Saba Sardi, revisione di Roberta Zuppet, Milano, Rizzoli, BUR, 2008¹. Le citazioni provengono dal terzo capitolo, *La singolarità di Dante: Beatrice e Ulisse*.

Sarebbe però un errore pensare che il problema della perdita del ritmo (e quindi di *qualcosa* che è connaturato alla poesia) si ponga solo nelle traduzioni da un'altra lingua: quest'operazione di 'riscrittura' della commedia è stata già fatta dal poeta e saggista Lelio Scanavini per finalità didattiche: *L'Inferno di Dante*, Milano, Editrice I Dispari, 1994. Cfr. ora Annabella D'Avino, *Dante tradotto per i ragazzi*, «La Repubblica.it», 24/08/1994, articolo dal quale riporto uno stralcio: «Per quel che riguarda i ragazzi, un altro metodo per spingere alla lettura e far conoscere gli autori più antichi può essere la riproposta delle loro opere attraverso la semplificazione delle storie e del linguaggio. [...] E ora Lelio Scanavini l'ha fatto con l'*Inferno* di Dante. È un volume della collana 'Gli allori' che si propone di offrire ai ragazzi delle medie i capolavori della nostra letteratura 'ritradotti' nell'italiano di oggi. Bisogna, insomma, eliminare l'ostacolo di una lingua ormai troppo lontana da quella moderna. Tentativo difficile perché in Dante la lingua è tutto: invenzione poetica, fantasia delle immagini, forza dell'ironia, dell'invettiva o della pietà. Eppure tentativo meritorio se permette ai giovani di appropriarsi della propria civiltà letteraria per capire anche la storia di oggi». Peraltro quest'operazione di riscrittura dall'italiano antico al contemporaneo è stata fatta da Aldo Busi nel 1990 per l'editore Rizzoli anche su un classico italiano in prosa, il *Decamerone* (forte la tentazione, avverte Busi, di chiamare l'autore Gianni o Johnny), a partire da una considerazione, che possiamo sintetizzare in una domanda: perché in Italia il *Decamerone* è poco letto mentre si leggono di più i *Racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*)?

² Segnalo qui che uno degli *Inni sacri* di Manzoni è intitolato *Il nome di Maria*, dov'è presente il verso «A noi Madre di Dio quel nome sona».

³ Si riporta, per affezione, il testo accolto da Natalino Sapegno nel suo storico commento per La Nuova Italia Editrice. Data la facile reperibilità del commento, che ha avuto innumerevoli riedizioni, non indico i riferimenti bibliografici

⁴ Per i commentatori antichi è l'arcangelo Gabriele che parla nel trionfo di Maria, mentre per qualche moderno, come annota Sapegno, è una «corona di molti angeli, una figura luminosa collettiva (e perciò parlante al singolare)». Quest'ultimo fa notare che Dante si riferisce a «una sola facella, che dilatandosi prende forma circolare, e non di più luci che si raccolgano a costruire un'immagine».

⁵ La terminologia musicale è, ovviamente, da intendersi in senso figurato, non strettamente tecnico; serve a spiegare il 'meccanismo ritmico' costruito da Dante.

⁶ Cfr. ora l'*Infinito* leopardiano: «[...] io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando [...]».