

IL CONFINE SONORO:  
NOTE SUL PASSAGGIO ALLA «DIVINA FORESTA» NEL XXVII CANTO DEL «PURGATORIO»

Chiara Cappuccio

1. LA «CIMA DEL MONTE»

All'interno del percorso oltremondano, in cui si organizza lo svolgimento narrativo del poema dantesco, il Paradiso Terrestre costituisce uno spazio unico del testo anche per l'uso del lessico musicale in esso presente<sup>1</sup>. In questo lavoro proponiamo qualche nota al canto XXVII del *Purgatorio* che, propriamente estraneo al macro-episodio edenico, presenta alcuni elementi significativi per l'interpretazione degli eventi sonori descrittivi dell'ultima parte del viaggio purgatoriale. Il passaggio del protagonista dall'ultima cornice del *Purgatorio*, quella dei lussuriosi, al giardino edenico, avviene, infatti, attraverso una precisa serie di rimandi tematici sia al percorso già compiuto che a quello ancora da venire. Tra i diversi motivi narrativi in cui si organizza l'episodio, daremo particolare risalto alla loro relazione con quelli musicali, anch'essi considerati in funzione prolettica ed analettica relativamente allo sviluppo dell'intreccio.

Come spesso accade nelle zone di confine oltremondano della *Commedia*, il canto XXVII esibisce un allestimento di motivi tematici che preannunciano l'immediato futuro narrativo dell'opera ed allo stesso tempo costituiscono una chiusura rivolta al già trascorso<sup>2</sup>. Con le sue ritualità interne, esso descrive un passaggio definitivo nel poema, quello tra terra e cielo, tra penitenza e beatitudine, tra sofferenza e felicità.

---

<sup>1</sup> Sul Paradiso Terrestre esiste una bibliografia talmente estesa e importante che risulta difficile darne conto in questa sede. Considero sempre fondamentale: L. PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal «Cantico dei Cantici» al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo, Ravenna 1998. Sul mito del Paradiso Terrestre mi limito ricordare dei classici come CH. SINGLETON, *La poesia della «Divina Commedia»*, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 291-411; A. GRAF, *Il mito del Paradiso Terrestre*, in *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, a cura di C. Allasia e W. Meliga, introd. di M. Guglielminetti, e saggi critici di C. Allasia e E. Artifoni, Mondadori, Milano 2002, pp. 1-161; P. ARMOUR, *Il mito del Paradiso Terrestre: rinnovamento della società mondiale*, in *Dante. Mito e poesia*, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997), a cura di M. Picone e T. Crivelli, Cesati, Firenze 1999, pp. 341-354. Rinvio, inoltre, ai contributi raccolti nei volumi collettivi: A.A.V.V., *Dante. Da Firenze all'aldilà*, Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di M. Picone, Cesati, Firenze 2001, pp. 93-103 e A.A. V.V., *Gli ultimi canti del «Purgatorio»*, «Lectura Dantis Metelliana», a cura di F. Dainotti, Bulzoni, Roma 2010.

<sup>2</sup> Tra le molte *Lecturae Dantis* sul XXVII canto del *Purgatorio* si veda almeno: S. BARGETTO, *Il "battesimo del fuoco": memorie liturgiche nel XXVII canto del "Purgatorio"*, in «Lettere Italiane», 49, 2, Olschki, Firenze 1997, pp. 185-247; G. CAMBON, *Canto XXVII. At the threshold of freedom*, in «Lectura Dantis. *Purgatorio*, University of California Press», Los Angeles & London, Berkeley 2008, pp. 303-310; V. CAPELLI, *Lettura del canto XXVII del "Purgatorio". La prova del fuoco e il congedo di Virgilio*, in «Lecture dantesche», Marietti, Genova-Milano 2006, pp. 183-198; G. CIAVORELLA, «*Purgatorio*» XXVII: *l'attraversamento del fuoco, il sogno, il congedo di Virgilio*, in «Linguistica e Letteratura», XXXVI, 1-2, 2011, pp. 61-103; R. FASANI, *Canto XXVII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze 2001, pp. 423-433. In esse viene assegnata una rilevante importanza all'analisi della ritualità ignea contenuta nella narrazione ed all'addio di Virgilio. Per uno studio sulla funzione strutturale del canto nel percorso purgatoriale si veda Z. BARANSKI, *Structural retrospection in Dante's «Comedy»: the case of "Purgatorio" XXVII*, in «Italian Studies», XLI, 1986, pp. 1-23 [poi con il titolo *Funzioni strutturali della retrospettione nella "Commedia": l'esempio del canto XXVII del "Purgatorio"*, in ID., «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Scriptorium, Torino 1996, pp. 221-253]. Per un'interpretazione generale del canto si veda ancora: G. CONTINI, *Alcuni appunti su «Purgatorio» XXVII*, in ID., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1976, pp. 171-190.

Nella geografia oltremondana della *Commedia*, il Paradiso Terrestre rappresenta un luogo a sé, anche dal punto di vista dell'organizzazione dei riferimenti musicali: non ancora partecipe del linguaggio retorico della polifonia ma già lontano dalla considerazione del canto come elemento espressivo della pena da espiare. Il posto ed il ruolo che le inclusioni musicali vi ricoprono meritano un discorso a parte, per la singolarità con la quale la rete dei motivi sonori avvolge e commenta gli eventi in esso contenuti. Nel presente contributo ci occuperemo, però, solo di passaggio della struttura musicale dell'intero macro-episodio, concentrando la nostra attenzione su un momento del testo appena precedente ad esso, in cui il centro della narrazione è costituito dal passaggio verso il nuovo mondo che attende il protagonista. In esso, infatti, possiamo rintracciare la presenza di quella sperimentazione sulle tecniche di significazione melodica che tanta parte avranno nell'allestimento dei motivi negli ultimi sei canti purgatoriali. Allo scopo di rendere agevole la comprensione dell'analisi che qui si propone ricordiamo, in poche righe, le coordinate musicali sulle quali si costruisce la geografia sonora della seconda cantica e, in modo leggermente più esteso, le novità del discorso musicale dei suoi canti finali.

Se la 'montagna sacra' è divisa in tre aree geografiche e morali distinte – cui corrispondono tre tappe diverse del viaggio dantesco e tre distinti momenti del passaggio attraverso la purificazione dal peccato rivolta alla conoscenza paradisiaca – anche l'organizzazione delle presenze monodiche interne alla cantica manifesta tale partizione tematica. Le prime espressioni vocali dell'antipurgatorio sono orchestrate intorno al superamento del doppio paradigma sacro/profano costituito dal rapporto tra il primo salmo intonato dalle anime traghettate sulla spiaggia alle falde della montagna, il salmo CXIII, *In exitu Israel de Aegypto* e l'intonazione di Casella di *Amor che nella mente mi ragiona*, superamento pienamente raggiunto nell'intonazione corale dell'inno ambrosiano *Te lucis ante* della «valletta fiorita», preceduto dal *Salve Regina*<sup>3</sup>. Segue, poi, la compiutezza liturgico-musicale delle sette cornici purgatori ali, che propongono un vero e proprio contrappasso musicale fra colpa, pena e intonazione melodica, in cui il versetto salmodico inserito nel testo e le modalità intonative del

---

<sup>3</sup> L'intonazione musicale della canzone dantesca da parte del personaggio Casella costituisce uno degli argomenti relativi all'uso del lessico e del sapere musicale all'interno della *Commedia* che maggiormente ha attirato, e storicamente diviso, le posizioni della critica filologica da quella musicologica. Il discorso è da ricollegarsi a quello più generale relativo al famigerato «Divorzio tra musica e poesia nel Duecento italiano», inaugurato da Roncaglia (A. RONCAGLIA, *Sul Divorzio tra musica e poesia nel Duecento italiano*, in «L'Ars Nova in Italia nel Trecento», IV, Atti del 3° Congresso internazionale sul tema *La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*, Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo, pp. 365-397) sulla scia di precedenti valutazioni continiane (G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, I, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, p. 45 e ID., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 176). Si tratta di un argomento critico importante, difficilmente sintetizzabile nelle poche righe di una nota. Ricordiamo solo che la questione, all'interno della quale si colloca anche la realistica possibilità dell'intonazione di una canzone dantesca, ha dato vita ad un ampio e serrato dibattito sulla presenza della componente musicale in sede compositiva ed esecutiva relativa alla produzione lirica medievale italiana. La bibliografia in merito è vastissima e continuamente aggiornata. Mi limito a rimandare agli atti del congresso di Cremona del 2004 (A.A. V.V. *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi (Cremona 19-20 Febbraio 2004), a cura di M.S. Lannutti e M. Locanto, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Tradizione musicale 9, Firenze 2005), alle pagine di Giunta (C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2002, pp.158-163), allo studio di Carapezza (F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato della Scuola poetica siciliana?*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 2, 1999, pp. 321-354) ed ai sempre importanti lavori musicologici di Gallo (F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, vol. VI, Teatro, musica, tradizione dei classici, Einaudi, Torino 1986, rist., 1994, pp. 245-263 e Ziino (A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, II, *Il Trecento*, Salerno Editrice, Roma 1995, pp. 531-80). Dal punto di vista filologico è tornato recentemente sulla questione Raffaele Pinto all'interno di un approfondito studio sulla canzone filosofica del *Convivio* nel volume collettivo del *Grupo Tenzone* dedicato all'analisi monografica della canzone in questione: R. PINTO, *Amor che nella mente e Guido Cavalcanti*, in «*Amor che nella mente mi ragiona*», Grupo Tenzone, ed. E. Fenzi, La Biblioteca di Tenzone, Departamento de Filología Italiana, Universidad Complutense de Madrid, Asociación Complutense de Dantología, 2013, pp. 31- 80.

canto corale descrivono più velocemente e prima di qualsiasi altra considerazione dell'autore lo scenario della penitenza<sup>4</sup>. La «cima del monte» si caratterizza, invece, per un trattamento affatto singolare della materia musicale, per la diversità di significati che riveste senza rinunciare alla compattezza interna.

L'organizzazione della trama sonora dell'ultima parte del *Purgatorio* riproduce quel profondo cambiamento che investe il paesaggio, i personaggi e l'azione narrativa tutta in quest'ultimo blocco diegetico della cantica. Le esecuzioni musicali non sono più a carico delle anime dei penitenti che purificano le proprie colpe per l'ascesa al regno dei beati, come ci ha abituati la struttura melodico-liturgica delle sette cornici purgatoriali. Al loro interno, la perfetta corrispondenza tra versetto intonato, azione di pentimento e forme della penitenza si configura in un'azione drammatico-liturgica che coinvolge tutti i piani del racconto. La completa aderenza tra la citazione salmodica o innodica e la condizione dei personaggi contribuisce alla configurazione delle diverse zone morali cui corrispondono le cornici della montagna ed a scolpire nella memoria dei lettori posizioni e atteggiamenti dei protagonisti della purificazione oltremontana nella loro relazione con gli ambienti di riferimento<sup>5</sup>. Tale organizzazione si fonda su un principio di ortodossia liturgica di tipo musicale che contribuisce alla configurazione degli spazi geografici come luoghi specifici di ogni singola inclinazione peccaminosa, il cui contrappasso si realizza anche in relazione alle distinte intonazioni dei brani del repertorio sacro. Sono questi i parametri che portano a considerare il *Purgatorio* come la cantica dell'autentica ortodossia musicale, relativamente al repertorio sacro, in stretta connessione con le forme dello sviluppo lirico degli eventi. La lettura del rapporto tra materiale melodico e strutture letterarie orientate nel senso dei parametri appena riportati vale, però, per i canti ambientati nelle sette cornici, mentre alla base e alla vetta del monte l'organizzazione del testo prevede forme diverse.

Nelle esecuzioni che il viaggiatore oltremontano ascolta nell'«antica selva» gli interpreti sono ancora le anime che popolano questo regno ma adesso non si tratta più dei protagonisti dell'espiazione delle colpe terrene ma degli abitanti di un luogo diverso, «strano», come lo definisce Santagata nel suo ultimo apporto critico ai canti in questione<sup>6</sup>. Luogo che appare inizialmente vuoto e che si anima di volta in volta di presenze che esulano dallo schema di corrispondenze personaggi/peccati sul quale si era retto l'impianto narrativo fino al canto XXVI. Questo spazio geografico limitrofo e, pur nel rigoglioso splendore del contesto naturalistico, a tratti inquietante, si presenta al *viator* come inizialmente privo di abitanti. Dopo il sovraffollamento dei gironi infernali e le moltitudini che soggiornano sulle pendici del monte, la «selva vòta» riporta sulla scena un luogo spopolato, umanamente desertico, almeno all'inizio del suo percorso. All'oscurità della selva infernale corrisponde, per antitesi, la luminosità di quella edenica così come allo smarrimento della «diritta via» corrisponde il suo recupero,

---

<sup>4</sup> Sulla funzione della musica nell'Antipurgatorio e sul concetto di contrappasso musicale mi permetto di segnalare due miei precedenti contributi: C. CAPPUCCIO, *Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del «Purgatorio»*, in «Tenzone 8. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 35-80; C. CAPPUCCIO, *La funzione della percezione musicale nella costruzione di Dante personaggio della «Commedia»*, in «Tenzone 10, Revista de la Asociación Complutense de Dantología», Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 155-184. Sulla funzione liturgica nel *Purgatorio* si vedano almeno: E. ARDISSINO, *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia» di Dante*, Libreria Editrice Vaticana, 2009 e F. BUCCI, *Memorie battesimali fra «Inferno» e «Purgatorio» alla luce di tre figure testamentarie*, in «La Cultura, Rivista trimestrale di filosofia letteratura e storia», 43, 2, 2005, pp. 217-255.

<sup>5</sup> Si ricordi, in proposito, la posizione di prostrazione fisica degli avari e prodighi scolpita nella memoria del lettore dalle note del salmo 118, *Adhaesit pavimento*, o il XXV versetto del salmo 50, il *Miserere*, *Labia mea*, intonato dalle bocche dei golosi ed ancora l'evocazione delle fiamme contenuta nell'Inno del Mattutino, *Summa Deus clementiae* intonato dai lussuriosi. Nelle ultime cornici della montagna purgatoriale il rapporto tra il riferimento musicale sacro e la situazione delle anime, fisica e psicologica, porta al culmine quel principio di mancanza di soluzione di continuità tra rappresentazione musicale e poetica così importante nella struttura compositiva della *Commedia*.

<sup>6</sup> M. SANTAGATA, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 249.

garantito dall'apparizione di Beatrice che si produrrà al centro di questi canti<sup>7</sup>. Questo *Giardino delle delizie*, dopo la vuotezza iniziale, si animerà, però, di presenze che accompagneranno la conoscenza del luogo da parte del protagonista. Tutte sembrano transitarvi unicamente in virtù del passaggio di Dante per questa zona dell'oltremondo, per assolvere la loro funzione allegorica o per introdurre un motivo tematico.

A parte quella della prima, in ordine di apparizione, presenza del luogo, nonché più enigmatica, Matelda – il cui enigma riguarda anche il singolare rapporto che la lega al giardino edenico, dal momento che non si evince dal testo se si tratti di un'abitante stabile del posto o di una figura che, come le altre, vi si trova unicamente per accogliere il protagonista – nessuno degli altri personaggi che compaiono vi risiede stabilmente<sup>8</sup>. Queste figure, alcune delle quali manifestamente allegoriche, producono un cambiamento sostanziale nei confronti della narrazione della *Commedia*, così com'era cominciata e portata avanti sin dai suoi esordi. Il ciclo di incontri con i personaggi portatori di una colpa da scontare, sia essa redimibile o meno, si è chiuso ed il luogo annunciato in cui si celebrano le virtù della beatitudine paradisiaca non è ancora stato raggiunto. Tra questi due mondi, uno ancora 'terreno' e un altro completamente smaterializzato e celeste si trova la zona limitrofa di cui ci stiamo occupando, in cui, nonostante le grandi differenze narrative con il resto dell'opera, ritroviamo l'uso del lessico liturgico-musicale come punto di riferimento strutturale al già conosciuto. Non che le intonazioni avvengano seguendo gli stessi schemi in uso nelle parti precedenti del poema, ma esse continuano comunque a garantire una linearità al percorso descrittivo. Continuano ad essere a carico dei personaggi che animano la scena oltremondana, con tutte le diversità che il mutato scenario di riferimento comporta. Si può anzi affermare che proprio nella continuazione della linea monodico-liturgica risiede un importante elemento di continuità diegetica. In un luogo in cui tutto nella narrazione cambia e si trasforma (dalla dipartita di Virgilio all'apparizione di Beatrice, dal singolare incontro con la misteriosa Matelda agli eventi simbolici legati alla processione), in cui i personaggi non rispondono a volte neanche minimamente ai criteri di realismo narrativo per mostrare sfacciatamente la loro dimensione allegorica e metaletteraria (come è lo stesso autore ad avvisarci a proposito della descrizione degli animali dell'*Apocalisse*, *Purg.* XXIX vv. 97-105), la continua presenza di una scansione melodica degli accadimenti continua a tracciare un'importante linea di sviluppo unitario della narrazione. All'interno di questa linea di continuità si producono importanti novità nella dislocazione degli eventi sonori, sempre tesi, però, a marcare collegamenti con il passato e anticipazioni future. Se le esecuzioni musicali non esprimono più il vincolo fra colpe e pene delle anime incontrate, esse sono adesso utilizzate per descrivere la nuova condizione che il protagonista sperimenta attraverso i sempre

---

<sup>7</sup> Dall'incontro con Matelda nell'«antica selva vòta» a quello con Beatrice (*Purg.* XXVIII, vv. 34-39 e 52-54; XXIX, vv. 7-14; XXX, v. 123, v. 126, v. 130; XXXI, vv. 34-35, vv. 47-47 e 135) sono diversi i passi in cui Dante descrive il movimento come un «volgimento di passi», stigmatizzando visivamente l'errore di cui è accusato e che costituisce lo smarrimento del cammino visualizzato nella «selva oscura», cioè l'antefatto da cui prende le mosse il cammino oltremondano. La deviazione, declinata in distinte immagini nella narrazione, diviene l'ipostasi del primo, ultimo e definitivo peccato dantesco, di cui il protagonista è chiamato a rendere conto proprio nel Paradiso Terrestre.

<sup>8</sup> La figura di Matelda ha attirato e continua ad attirare su di sé uno speciale interesse della critica dantesca. L'enigmaticità che circonda la sua identificazione storiografica e le difficoltà relative alla sua dimensione allegorica nutrono una bibliografia talmente ampia che risulta impossibile darne conto in questa sede. Mi limito solo a ricordare – oltre ai contributi di I. BALDELLI, *Matelda e la "donna giovane e di gentile aspetto molto" («Vita Nuova», VIII)*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, vol. I, Federico & Ardia, Napoli 1993, pp. 45-52 e I. TUFANO, *Note intorno al canto XXIX del «Purgatorio»*, in «Tenzione 8, Revista de la Asociación Complutense de Dantología», Universidad Complutense de Madrid, 2007, pp. 159-180 – i lavori di M. ARIANI, *La lieta sapienza di Matelda*, in «Lectura Dantis Interamnensis. Purgatorio», a cura di G. Rati, Bulzoni, Roma 2009, pp. 151-174; S. CARRAI, *Matelda, Proserpina e Flora (per «Purgatorio» XXVIII)*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 48, n.s., XXX, 2007, pp. 49-64 [poi, rivisto, in *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Sismel, Firenze (2012), pp. 99-117, con il titolo: *Matelda, Proserpina e Flora*]; R. MIGLIORINI FISSI, *L'incontro di Dante con Matelda, la "bella donna" del Paradiso Terrestre*, in «Letture classensi XXXV/XXXVI. Dante e l'arte», a cura di C. Giuliani, Longo, Ravenna 2007, pp. 105-128.



nuovi incontri che gli si propongono e per chiosare melodicamente gli importanti eventi che il testo propone alla comprensione del lettore.

Dal punto di vista della densità delle citazioni melodiche ci troviamo, senza dubbio, di fronte ad uno dei luoghi maggiormente segnati da tali presenze all'interno del poema. In sei canti si producono nove esecuzioni musicali. Facendo partire la nostra ricognizione dal canto XXVII, che pur non essendo già ambientato nel bosco edenico ne narra e prepara l'approdo, gli inserimenti arrivano ad essere undici. Tali cifre rendono il paradiso terrestre un luogo tra i meglio identificabili attraverso il linguaggio musicale e quello tra i maggiormente vincolati alla descrizione della percezione sonora formalmente organizzata. La componente musicale non si risolve, però, in una questione unicamente quantitativa; sarà, invece, la nuova organizzazione del materiale musicale a significare le novità di questo regno.

Possiamo sintetizzare in quattro punti gli elementi di novità che identificano il gruppo dei canti che ospitano il macro-episodio edenico:

1) La creazione di grandi immagini legate all'uso retorico della figura della sinestesia, in cui si sperimenta l'associazione (determinante per la composizione della cantica successiva) del messaggio sonoro al nuovo linguaggio legato alla descrizione della luce.

2) La trasformazione riguardante i protagonisti dell'azione musicale. Si tratta di figure non più terrene ma angeliche o di personaggi che incarnano gli eventi e le forme dell'allegoria.

3) La novità della dimensione musicale sacra. Essa non scandisce più il tempo della penitenza della anime, ma diventa il luogo di una più ampia ricerca compositiva che lega tra loro linguaggi distinti e mette in comunicazione momenti diversi del testo.

4) L'interruzione del legame narrativo stabilitosi tra canto, espressione della pena, richiesta d'aiuto e speranza. Realizzazione di una nuova dimensione drammatico-liturgica che costituisce il mutato scenario in cui si sviluppa l'intreccio.

## 2. LA COSTRUZIONE DELL'IMMAGINE ATTRAVERSO IL SUONO

Insieme alla «valletta dei principi negligenti», il Paradiso Terrestre si identifica come un esempio eloquente della mancanza di soluzione di continuità tra rappresentazione musicale e sviluppo dell'azione narrativa<sup>9</sup>. La funzione musicale non è più solo descrittiva della fenomenologia del pentimento e della purificazione, adesso riguardanti unicamente il protagonista Dante, ma prepara un'altra profonda metamorfosi del testo, quella della terza parte dell'opera. Si tratta di elementi che, come mostreremo a continuazione, sono già presenti in buona parte nel XXVII canto che, come annunciato, pur restando fuori dalle serie dei canti che costituiscono il macro-episodio in questione, ospita l'accesso al nuovo regno e ne prepara gli eventi, anche dal punto di vista dell'organizzazione del materiale melodico. Se il Paradiso Terrestre rappresenta il luogo del passaggio da una dimensione ancora terrena, temporanea e

---

<sup>9</sup> Tutto l'episodio ambientato nella «valletta fiorita» si rivela di grande interesse dal punto di vista delle presenze musicali e del loro trattamento all'interno della narrazione degli eventi. Dante vi ascolta il *Salve Regina*, intonato dai «principi negligenti» mentre Sordello gli spiega l'identità dei protagonisti dell'intonazione. Dopo «aver reso vano l'udire», la sensorialità del protagonista ritorna a dare il primato alla vista: Dante è colpito dall'atteggiamento di un'anima che alza le mani al cielo «come dicesse a Dio: 'D'altro non calme'». Quasi contemporaneamente a questo gesto comincia a cantare rispondendo l'attenzione del protagonista sulla sensorialità acustica. Intona l'inno ambrosiano *Te lucis ante*, immediatamente seguita nell'esecuzione dalle altre anime presenti. L'effetto sul protagonista viene stigmatizzato dal verso 15 «che fece me a me uscir di mente». Sul nodale significato all'interno del percorso musicale del poema del verso che contestualizza le due forme paradigmaticamente differenti si veda ancora il mio contributo prima citato: C. CAPPUCIO, *Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del «Purgatorio»*, p. 68.

legata alla sofferenza fisica e morale, ad una celeste, definitiva e luminosa prospettiva beatificante, il canto XXVII, che segna il varco rivolto a questa zona, può essere considerato come un canto non di passaggio ma come il canto del passaggio per eccellenza. Ricordiamo rapidamente ciò che vi accade all'interno.

Canto XXVII: In esso si descrive l'attraversamento della cortina ignea che costituisce il confine dell'ultima cornice, quella dei lussuriosi, al di là della quale si trova la scalinata che porta alla cima della montagna. Invaso dal terrore, il protagonista è costretto a superare tale ostacolo per riuscire a terminare il percorso. Per animarlo al compimento dell'impresa Virgilio svolge, per l'ultima volta, il ruolo di guida di Dante, esortandolo e riportandogli alla memoria Beatrice. Uscito indenne dalla fiamme, Dante si addormenta, per l'ultima volta nel *Purgatorio*, su un gradino e durante il sonno si produce l'ultima delle rappresentazioni oniriche della cantica. In sogno gli appaiono le figure femminili neotestamentarie di Lia e Rachele. Al risveglio, all'alba, il protagonista, incitato dal sogno alla prosecuzione del viaggio, riprende con nuova lena ed entusiasmo il cammino, procedendo di corsa fino alla cima della scala che porta alle soglie del nuovo regno.

Gli accadimenti in questione vengono inseriti in un quadro di riferimenti sonori che traducono, chiosano e anticipano quello che succede al personaggio e rivelano il significato di ciò che egli percepisce e comprende del nuovo regno che si dispone a visitare. Dal punto di vista propriamente liturgico-musicale gli eventi che si producono nell'episodio sono due:

CANTO	INTONAZIONE LITURGICA	POSIZIONE NELLA GEOGRAFIA PURGATORIALE	ESECUTORI	TIPOLOGIA LITURGICA	CONTESTO/CATTERISTICHE
XXVII, 8	<i>Beati mundo corde</i>	VII cornice: confine col Paradiso Terrestre	Angelo delle beatitudini	Intonazione dell'ultima beatitudine evangelica	Inizio dell'attraversamento della cortina di fuoco.  Intensità della vocalità angelica
XXVII, 58	<i>Venite Benedictis Patris Meis</i>	VII cornice: confine col Paradiso Terrestre	Angelo custode del Paradiso Terrestre	Antifona	Fine dell'attraversamento  Descrizione del suono legata quella della luce da cui proviene

Il canto organizza il proprio materiale narrativo e allegorico intorno ad un evento fondamentale per il proseguimento del racconto: il superamento del recinto infuocato che consente l'accesso alla scalinata. Dopo l'attraversamento delle cornici del peccato avviene, infatti, la prima purificazione sperimentata *in toto* dal protagonista che è ora chiamato in prima persona a purificarsi dai peccati non più mediante la conoscenza delle anime che ne incarnano le diverse declinazioni morali, ma su di sé, attraverso la propria sensorialità fisica. Ed è per questo che è colto da un improvviso ed autentico terrore legato alla propria dimensione corporea. Il fuoco anticipa il rito lustrale amministrato da Matelda; la purificazione attraverso l'elemento equoreo, momento centrale degli ultimi canti del *Purgatorio*, viene introdotto dal rito del fuoco, il cui sviluppo narrativo porta con sé due elementi centrali per la continuazione dell'opera: l'introduzione del grande tema della luminosità che darà vita al nuovo linguaggio retorico sperimentato da Dante nel Paradiso Terrestre, per poi essere portato alla massime capacità espressive nella terza cantica, ed il lessico descrittivo della psicologia del fanciullo che, delineando nell'ultimo rapporto paideutico con Virgilio le paure del protagonista nei confronti del passaggio attraverso il muro di fuoco, prepara la struttura teorica del incontro con Beatrice.

Il primo elemento, legato alla ricerca retorica sul portato della forza della luminosità nella narrazione, darà vita alle grandi immagini visivo-sonore che animano le ultime descrizioni della seconda cantica. Il secondo, immette nel racconto l'elemento tematico centrale che segnerà il rincontro tra Dante, accusato, come il fanciullo del *Convivio*, di aver rincorso le «false immagini di ben» che gli si sono presentate e Beatrice, «antica matre» che non si stancherà di rimproverarlo.

Entrambe le componenti tematiche sono allestite intorno all'evento narrativo centrale per la prosecuzione del racconto, l'attraversamento del muro di fuoco, cortina impenetrabile che avvolge le anime dei lussuriosi inglobata nell'immagine biblica delle fiamme poste in difesa dell'Eden (*Gen.* 3, 24). Il primo rito di passaggio legato alla purificazione del protagonista porta, dunque, con sé i due elementi appena menzionati organizzandoli intorno ad uno dei riti di passaggio cui l'opera ci ha abituati (non a caso ricordati da Virgilio per infondere fiducia al protagonista impaurito, vv. 21-24)<sup>10</sup>. In questo caso, però, si tratta di un evento che assomma su di sé significati diversi; non solo, infatti, si tratta del passaggio ad un'altra zona oltremondana, ma con esso si chiude un ciclo del viaggio, incentrato sulla conoscenza dei peccati e delle corrispettive pene, e se ne apre un altro, già lontano da questa prospettiva terrena. Esso, inoltre, prepara la ritualità dell'ultima parte della cantica che dispone definitivamente il protagonista all'ascesa verso il regno dei beati. Non v'è dubbio, quindi, sul fatto che il rito del fuoco costituisca il centro dal quale si irradia l'azione nel nostro canto e lo sviluppo dei motivi in quelli successivi. Ebbene, l'episodio in questione, nodale per lo sviluppo degli eventi, è organizzato intorno ai due riferimenti liturgico-musicali su riportati. L'organizzazione melodica, condotta sulla doppia citazione sacra, introduce un principio compositivo importante per lo sviluppo dell'ultima parte della cantica. Il percorso, che segna l'attraversamento della barriera, è condotto sulla scia di un flusso melodico e viene descritto e trattato come una progressiva riduzione dello spazio sonoro alle cui estremità si pongono le due intonazioni angeliche. La prima incursione musicale svolge lo stesso ruolo strutturale del motivo della barriera ignea, che da infuocato recinto dei lussuriosi diventa lo scudo protettivo dell'Eden biblico, fondendo al proprio interno i caratteri del racconto che si sta per abbandonare con quelli del nuovo regno. In essa vi risuona, infatti, l'ultima delle beatitudini evangeliche e l'ultima delle intonazioni degli angeli che segnano il passaggio da un luogo all'altro del *Purgatorio* (così come le urla assordanti delle varie figure mitologiche scandivano il passaggio tra le diverse zone dell'*Inferno*). Il canto XXVII si apre in una prospettiva di continuità sonora con il trattamento musicale delle sette cornici purgatoriali. Con la voce dell'angelo custode della settima cornice che intona una beatitudine evangelica, vv. 6-9, cui risponderà un'altra voce angelica ai versi 55-60, si chiude un'importante tappa del viaggio dantesco e se ne apre un'altra, caratterizzata anch'essa in modo unitario dall'uso di un linguaggio musicale specifico. Se da un lato, dunque, la citazione liturgica in questione ha il compito di concludere il percorso tra le sette cornici purgatoriali attraverso l'intonazione dell'ultima delle beatitudini evangeliche, dall'altro, con la sua inclusione, Dante introduce un principio di misurazione sonora dello spazio, di descrizione dello spazio visivo attraverso una percezione sinesteticamente legata alla sensorialità acustica, principio che svolgerà un ruolo di primo piano nell'allestimento delle immagini musicali del *Paradiso* e nella conoscenza del protagonista della cima della montagna purgatoriale. La funzione cerniera del canto XXVII non si limita al trattamento dei motivi narrativi in esso contenuti, ma investe anche la nuova organizzazione degli eventi sonori. Eventi percepiti attraverso le immagini o attraverso i suoni, tutto ciò che accade in quest'episodio riassume il cammino già percorso e inaugura il nuovo, richiama la struttura degli eventi conosciuti trasformandoli in una nuova dimensione lirica.

---

<sup>10</sup> Nel XVI canto dell'*Inferno* si produce uno dei più importanti riti di passaggio della *Commedia*, quello tra l'alto inferno e le Malebolge. Tra i due domini del male, una cascata di sangue da varcare con l'aiuto del mostro Gerione, richiamato da Virgilio attraverso l'enigmatica ritualità della corda. Il passaggio, tra i più ardui del percorso infernale, viene ricordato dallo stesso Virgilio a questo punto del racconto per infondere coraggio nel protagonista. Sull'argomento si veda: M. PICONE, *Inferno. Canto XVI*, in «Lectura Dantis Turicensis», a cura di G. Günter e M. Picone, Cesati, Firenze 2000, pp. 221-232.

Fuor de la fiamma stava in su la riva,  
 e cantava 'Beati mundo corde!'  
 in voce assai più che la nostra viva.  
 (*Purg.*, XXVII, vv. 7-9)

Riportiamo l'edizione del brano tratta dal *Liber Usualis* (p. 1172).

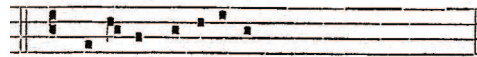
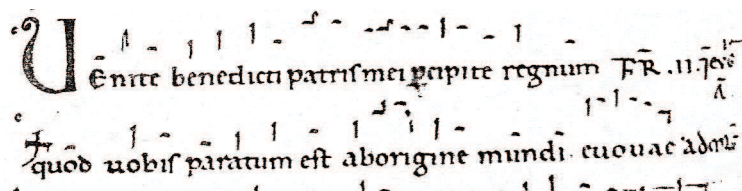
Comm.  
 1.  
**B** E-á-ti mún-do cór-de, \*quóni-am ípsi Dé-um  
 vi-dé-bunt : be-á-ti pa-cí-fi-ci, quóni-am fí-li-i  
 Dé-i voca-bún-tur : be-á-ti qui persecu-ti-ónem pa-ti-ún-  
 tur propter justí-ti-am, quóni-am ípsó-rum est  
 ré-gnum cae-ló-rum.

Guidavaci una voce che cantava  
 di là; e noi, attenti pur a lei,  
 venimmo fuor là ove si montava.  
 'Venite, benedicti Patris me',  
 sonò dentro a un lume che lì era,  
 tal che mi vinse e guardar nol potei.  
 (*Purg.*, XXVII, vv. 56-60)

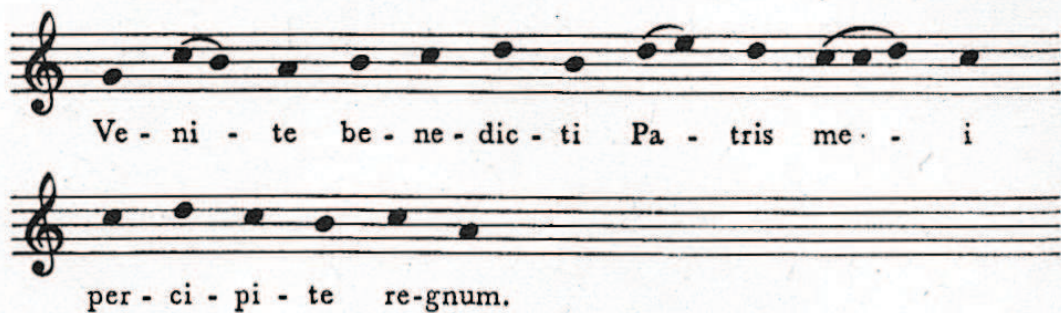
La prima intonazione riporta le parole della VI beatitudine (*Matt.*, V, 8) mentre la seconda quelle del Vangelo (*Matt.*, XXV, 34), rivolte da Cristo ai suoi eletti il giorno del giudizio finale. La seconda voce proviene da una luce abbagliante tale da costringere Dante a distogliere lo sguardo dalla fonte luminosa. Si tratta dell'intonazione dell'ultimo angelo, quello che custodisce il passaggio al paradiso terrestre. Il versetto intonato è il primo di un'antifona il cui testo melodico viene individuato da Monterosso con quello presente alla carta 37 del codice 601 della Biblioteca Capitolare di Lucca contenente un antifonario monastico del XII sec. Riportiamo di seguito la riproduzione del codice lucchese, la trascrizione dell'*incipit* curata dai monaci di *Solesmes* e la trascrizione diplomatica di Monterosso<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> *Le codex 601 de la Bibliothèque capitulaire de Luques. Antiphonaire camaldule (XII siècle)*, Publié par le R.P. Dom André Mocquereau, *Paléographie Musicale*, t. IX, Tournai, Desclée 1905-1909, p. 57, n. 1009. La trascrizione di Monterosso è in R. MONTEROSSO, *Musica*, voce dell'*Enciclopedia Dantesca*, vol. III, 1970-1976, pp. 1061-65.



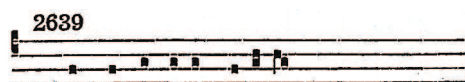


Veni-te benedicti.



Lo stesso codice, inoltre, contiene la melodia di una delle beatitudini evangeliche riportate da Dante, «Beati pacifici» (*Purg.* XXVI vv. 68-69), identificata, sempre da Monterosso, come il possibile testo musicale cui Dante ha potuto fare riferimento nel XVII canto del *Purgatorio*.

Inoltre, alla carta 94 del codice lucchese è contenuto il Responsorio «In te Domine speravi» citato nel XXX della cantica (v. 83)<sup>12</sup>.



Rz. In te domine speravi.

Il codice 601 della Biblioteca Capitolare di Lucca viene considerato dal musicologo una delle fonti più autorevoli nello studio dei percorsi musicali interni al poema, dal momento che il suo contenuto melodico, nel caso dei brani appena citati, per ragioni cronologiche, geografiche e rituali può essere simile a quello cui Dante fa riferimento nel poema. A proposito di questa seconda citazione liturgica, va, inoltre, sottolineato come essa aderisca in modo perfetto sia alla misura dell'endecasillabo dantesco (come era già successo per il salmo 113 in *Purg.* II v. 46 e per il salmo 118 nella quinta cornice in *Purg.* XIX v. 73, e come succederà nell'*incipit* del XXIX canto, v. 3, con l'intonazione di Matelda) sia alla situazione drammatica di cui evidenzia il percorso di purificazione del protagonista. Nelle parole che nel Vangelo seguono il versetto riportato nel testo, viene ricordato il fuoco eterno in cui bruceranno invece le anime dannate insieme ai ministri infernali. Dal punto di vista intermelodico il riferimento in questione continua, dunque, a proporre quella funzione cerniera di cui stiamo parlando. Il riferimento al fuoco riporta alla memoria musicale del pubblico dell'opera gli eventi appena trascorsi

<sup>12</sup> Ivi, p. 181, n. 2639.

nell'ultima delle cornici purgatoriali, ma anche il fuoco del viaggio infernale, rendendo la melodia il luogo di incontro tra il percorso concluso e quello appena cominciato.

Abbiamo già sottolineato come l'organizzazione della ritualità ignea sia scandita attraverso il linguaggio sonoro. Il percorso viene descritto come un cammino musicale da una melodia all'altra. In un momento in cui la funzione di Virgilio, espletata per sua esplicita ammissione per l'ultima volta nel poema, si riduce unicamente a quella di un paterno accompagnamento, la vera guida di questo attraversamento è costituita da una traccia musicale; il transito avviene da una voce all'altra, da una melodia ad un'altra, dall'intonazione di una beatitudine evangelica a quella di un'antifona.

La descrizione del tragitto come una riduzione della distanza sonora, in cui la misura dello spazio è acustica – elemento non nuovo nel poema, basti pensare all'avvicinamento alla cascata del Flegetonte, *Inf.* XVI (vv. 1-2, 92, 100, 104), che aveva segnato il passaggio attraverso un'altra zona di confine – si converte in uno strumento compositivo importante nell'organizzazione degli eventi del Paradiso Terrestre<sup>13</sup>. Qui, gli avvicinamenti tra i personaggi, come quello tra Dante e Matelda (*Purg.*, XXVIII, v. 48-49 e 59-60) o quello della processione simbolica (*Purg.*, XXIX v. 36), vengono trattati allo stesso modo. Il suono guida la percezione visiva, inizialmente bloccata dall'irruzione di una nuova luminosità che i sensi del protagonista non sono ancora preparati a ricevere. Il messaggio visivo si lega indissolubilmente a quello sonoro preparando la costruzione della figuratività sinestetica come una componente retorica portante del Paradiso Terrestre. La presenza di un fuoco dal quale si percepisce una melodia diventa l'archetipo di tale immagine retorica, che si declina nei diversi bagliori musicali che scandiscono la conoscenza del giardino fiorito. La ritualità del fuoco ha permesso la messa a punto di questo nuovo motivo narrativo per cui la luce sarà retoricamente legata al suono nelle descrizioni degli ultimi canti del *Purgatorio*.

L'unione di musica e immagine luminosa, che dominerà l'epistemologia sensoriale e il discorso musicale dell'ultima cantica, si trova già perfettamente organizzata alle soglie del Paradiso Terrestre. Il passaggio verso un universo percettivo fortemente dominato dall'unione di luce e suono è avvenuto attraverso il cammino lungo l'ultima delle cornici purgatoriali in cui le anime dei lussuriosi che intonano l'inno del mattutino *Summa Deus clementiae* sono avvolte dal fuoco ed il suono sembra prodotto dalle fiamme stesse. All'inizio del canto XXVII, per giungere all'Eden, Dante dovrà attraversare il muro del fuoco, guidato da «una voce che cantava», quella dell'angelo che custodisce il passaggio alla cima del monte. La fusione dell'immagine luminosa, in questo caso incandescente, con la fonte musicale è musicalmente orchestrata già dall'ultima cornice purgatoriale, anche se sarà nel canto XXVII, durante l'attraversamento della sfera del fuoco, che il motivo si articolerà come prolessi intradiegetica relativa allo sviluppo prima edenico e poi paradisiaco della materia in questione. Si tratta di un canto, quello che segna il passaggio al Paradiso Terrestre, strutturato come emblematica raffigurazione del passaggio tra il percorso già compiuto e quello che ancora resta da portare a termine. Esso si rivolge all'imminente futuro della narrazione – prolessi confermata dall'apparizione onirica di Lia, personaggio antesignano di Matelda – e continua a ricordare il passato attraverso l'immagine maggiormente rappresentativa del peccato, il fuoco. Canto del passaggio, come si diceva, esso è inserito in una più ampia trama di riferimenti tematici. Si va da un luogo ad un altro, dal basso verso l'alto, inversamente a quanto accadeva nel già citato

---

<sup>13</sup> Nel XVI canto dell'*Inferno*, richiamato esplicitamente alla memoria del lettore in questo momento del viaggio, quasi a compendio del cammino percorso e dell'eroica funzione virgiliana, il procedimento della misurazione dello spazio attraverso la descrizione dell'intensità sonora è alla sua prima sperimentazione. I due protagonisti, che si avvicinano alla cascata di sangue del Flegetonte da varcare, si renderanno conto dell'imminente presenza dello strapiombo perché non riescono più a sentire le loro voci a causa della forza del suono equoreo. Durante tutto il canto, l'avvicinamento alla cascata è misurato dalle costanti registrazioni sull'aumento del volume sonoro proveniente dal precipizio. All'inizio del tragitto, lungo la sponda del fiume, Dante e Virgilio possono parlare ascoltando le loro voci, per poi registrare la graduale impossibilità di ascolto una volta giunti al punto dell'attraversamento. Inoltre, il riferimento al XVI canto dell'*Inferno* porta con sé anche quello implicito alla «selva oscura», immagine rovesciata dall'«antica selva» edenica, con il riferimento alla lonza in esso contenuto durante il momento del rito della corda.

XVI canto dell'*Inferno*, riportato alla memoria del lettore dal riferimento di Virgilio a Gerione, in cui si scendeva dall'alto verso il basso, dall'alto inferno alle Malebolge. Nel canto che apre il cammino al nuovo mondo edenico, che precede l'ascesa al paradiso vero e proprio, il vecchio e il nuovo convivono in un esemplare equilibrio strutturale raggiunto anche attraverso l'uso del lessico musicale.

Il secondo elemento, cui si è accennato sopra, riguarda l'introduzione, sempre nel XVII canto, di un'altra componente importante per il ruolo che rivestirà nell'azione edenica. Si tratta dell'uso lessicale legato alla sfera del fanciullo che possiede anch'esso una funzione ponte tra il già trascorso e gli immediati accadimenti futuri. Da un lato si sintetizza il rapporto che il protagonista ha intrattenuto con il deuteragonista dell'azione fino a questo momento (sia dal punto di vista letterale che letterario) dall'altro si annuncia il motivo centrale del rimprovero di Beatrice, che condanna il «volgimento di passi» di Dante in altra direzione («diessi altrui») dopo la sua morte, accusandolo di essersi lasciato attrarre da oggetti erronei del desiderio, proprio come il fanciullo del *Convivio* che si lascia sedurre da sempre nuove rappresentazioni del piacere materiale (*Conv.* IV, XII, 15-19). Il motivo in questione, introdotto proprio dal XXVII canto, risulta centrale per l'interpretazione di uno dei punti nodali dell'opera, quello in cui il protagonista, attraverso il ritorno della figura di Beatrice, ripercorre la sua intera carriera letteraria dal punto di vista teorico-filosofico riconsiderandone gli errori e gli smarrimenti di rotta. Beatrice, «antica matre», sostituisce il «più che padre» Virgilio nella funzione di condurre il fanciullo Dante attraverso i principi della conoscenza oltremondana. Il richiamo alla figura di Beatrice, rievocata da Virgilio per animare il protagonista al passaggio nel fuoco («Li occhi suoi già veder parmi») è infatti unito proprio a quell'atteggiamento infantile che contraddistingue il comportamento del *viator* e che segnerà il nuovo rapporto tra i protagonisti della *Vita nuova* nel momento del loro incontro. Il riferimento all'imminente apparizione della 'gentilissima' da parte di Virgilio preannuncia il passaggio di consegne che sta per prodursi, ma indica pure la continuità dell'atteggiamento genitoriale nei confronti del protagonista. Non a caso, nel suo rimprovero, Beatrice, per indicare le deviazioni del desiderio di Dante successive alla sua morte, indicherà come emblema di tale smarrimento dei sensi, unicamente volto alla ricerca di una felicità materiale, proprio la «pargoletta», sotto la cui sigla si stigmatizza una determinata stagione poetica, un errore filosofico, ma si ritorna anche a quel lessico fanciullesco che definisce la situazione del protagonista.

### 3. CONCLUSIONI: MUSICA DI CONFINE

Torniamo, in conclusione, ancora una volta alla musica e al suo rapporto con la rappresentazione delle immagini in questa zona limitrofa della montagna purgatoriale. Anche la rappresentazione musicale partecipa di questo carattere di confine, di legame con il passato e di annuncio del nuovo, come il resto dei motivi narrativi. Essa permette, narra e commenta il passaggio tra due zone diverse ed, allo stesso tempo, ricorda il percorso musicale del *Purgatorio* preannunciando le caratteristiche del nuovo cammino. Riconsideriamo il nostro canto, il XXVII, melodicamente incentrato sulla scia monodica che indica il percorso ad un protagonista già privato della funzione onnisciente di Virgilio e accecato dalle continue esplosioni di luminosità che ne pregiudicano la percezione visiva. Ritorniamo, quindi, ad un momento della *fabula* in cui la descrizione allestita sull'uso del lessico musicale si ricopre di una funzione rappresentativa densa di significati. Il principio è lo stesso già sperimentato nell'*Inferno*: l'oscurità impediva la vista del protagonista che sperimentava le prime percezioni dei luoghi e dei personaggi attraverso il suono. Anche se all'interno del cono infernale non vi risuonava musica alcuna, l'articolata gamma di dissonanze assordanti e fastidiose costituiva la prima percezione di un protagonista avvolto costantemente nel buio di un regno in cui «il sol tace». La prima esperienza musicale del canto XXVII è costituita dal risuonare per l'ultima volta di una beatitudine evangelica, la cui intonazione da parte degli angeli aveva segnato il passaggio tra le sette cornici purgatoriali. Ricordo dell'organizzazione musicale del *Purgatorio*, essa, però, intonata «con voce assai più che la nostra viva», preannuncia le novità del trattamento delle immagini

musicali del *Paradiso*. Si staglia con forza in un silenzioso scenario crepuscolare creando un'immagine di serena aspettativa della felicità quasi raggiunta dalla conquista della cima della montagna. Preannuncia il nuovo linguaggio musicale angelico e indica l'inizio del percorso sonoro attraverso il muro del fuoco. Il secondo intervento musicale, l'antifona *Venite, Benedicti patris mei*, intonata dall'altro angelo, oltre a sancire il percorso spaziale compiuto attraverso la percezione sonora, dà vita ad un'altra immagine sinestetica: «sonò dentro un lume che lì era / tal che mi vinse e guardar nol potei». Il risuonare della voce angelica avviene all'interno di una luce accecante. Ancora una volta nella stessa immagine il suono e la luce concorrono a creare un nuovo scenario descrittivo.

Se il XXVII canto del *Purgatorio* può essere considerato il canto del passaggio per eccellenza, dal momento che segna il transito verso la zona di confine, di passaggio, per antonomasia nell'opera, il Paradiso Terrestre, luogo di confine ultimo tra terra e cielo, la costruzione musicale di questo canto si configura come una rappresentazione anch'essa di confine, che tale passaggio illustra a livello sonoro. La qualità delle immagini allestite mediante l'uso del lessico musicale e le caratteristiche che ne configurano la descrizione fungono da autentico ponte musicale tra luoghi diversi e differenti istanze della rappresentazione non solo rispetto agli ultimi sei canti purgatoriali ma anche nei confronti dell'organizzazione dei suoni e delle immagini dell'ultima cantica.