

JÓZSEF NAGY

„*De sono humano in sermone*”.

Lessico e idee musicali nella letteratura medievale italiana*

di Chiara Cappuccio. Editoriale Scientifica, Napoli, 2014,
pp.256.

È noto che la *Commedia* di Dante, come pure le sue opere in prosa, costituivano una possibile sintesi enciclopedica della scienza e della cultura medievale. L'unicità del Sacro Poema è determinata anche dal fatto che sintetizza ed esprime *poeticamente* (con un linguaggio poetico innovativo e sperimentale) alcune delle più importanti tesi poetico-letterarie, politiche, giuridiche, teologiche ed escatologiche del Medioevo, completando tutto ciò anche con alcuni elementi *mistici* del pensiero religioso contemporaneo. Dunque, l'Alighieri era un dotto d'avanguardia in tutti i campi sovraccennati, ma (come lo sappiamo bene tra l'altro in base a determinate sequenze di *Convivio* XI e XIII, del *De vulgari eloquentia* [DVE], inoltre riconoscendo la grande importanza attribuita dal Sommo Poeta agli *inni sacri* nella *Commedia*) era per forza anche un esperto di musica: l'eccellente volume in questione di Chiara Cappuccio, con l'analisi appropriata degli aspetti più rilevanti della teoria musicale medievale – basata sui risultati delle ricerche realizzate nell'ambito della musicologia contemporanea – dimostra con grande efficienza pure questo.

Il volume – che comincia con una *Nota introduttiva* chiarificatrice dell'autrice – è diviso in tre parti: (I.) „Posizioni teoretiche sulla relazione tra letteratura e musica: Dante e Petrarca”; (II.) „Il significato retorico della rappresentazione musicale: strumenti e danze nell'*Inferno* e nel *Paradiso*”; (III.)

* This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

„Musica liturgica *versus* musica profana nell'*antipurgatorio*“. Il libro è dotato anche di una ricca e ordinata Bibliografia.

La formulazione di Cappuccio sull'*obiettivo* del proprio lavoro è molto chiara, quindi basti qui citare l'autrice stessa. „Questo studio si propone [...] di affrontare le questioni relative alla presenza di un discorso musicale all'interno della teoria dantesca sulla versificazione, esaminando, inoltre, la possibilità di ricostruire [...] alcune delle pratiche di vocalizzazione di testi lirici medievali. Tale impostazione metodologica privilegia la messa in evidenza delle posizioni riguardanti la relazione tra metrica e musica, e riconduce all'individuazione teorica dei principi che informavano le pratiche di resa melodica dei testi poetici familiari al poeta [...]. L'oggetto del presente lavoro parte [...] dalle concrete possibilità di ricostruire un discorso di Dante sulla musica sia per individuarne il significato speculativo all'interno della sua produzione teorica che per accennare [...] la funzione ideologica e narrativa che tale discorso assume all'interno dell'organizzazione strutturale del *sacrato poema*“ (pp.7-8). Inoltre, „all'interno della categoria critica relativa al plurilinguismo dantesco [...] il lessico e le idee musicali partecipano di un'operazione letteraria metaculturale, la cui portata si cercherà di mettere in luce“ (p.9).

Nella parte I del libro (la quale, in base al titolo, dovrebbe trattare sia le idee musicali di Dante che quelle di Petrarca, ma esamina prevalentemente la teoria musicale dell'Alighieri) l'autrice cita un luogo del boccaccesco *Trattatello in laude di Dante*, secondo il quale l'Alighieri „sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe a sua usanza: e assai cose, da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e mastrevole nota

a questi cotali faceva rivestire" (p.15). Boccaccio in altri scritti ribadiva anche la sensibilità musicale di Petrarca.

Cappuccio sottolinea che l'Alighieri (secondo il consenso critico) ha certamente ricevuto una formazione *quadriviale*, e – nell'ambito di questo – ha avuto anche una formazione musicale in senso scientifico e filosofico, tramite una mediazione delle idee boeziane. „La presenza di un'idea matematica della musica – come scienza della combinazione delle proporzioni sonore, con le sue implicazioni filosofiche – è presente sia nella *Commedia*, soprattutto all'interno delle complesse e articolate immagini del *Paradiso*, che nella produzione teorica dell'autore" (pp.16-17). È essenziale tener presente – rileva Cappuccio – che „la musica partecipa sia delle discipline scientifiche del *quadrivium*, in quanto scienza delle proporzioni sonore, che delle arti liberali del *trivium*, in quanto forma del discorso poetico. Tra le scienze del *quadrivium* è subordinata solo all'aritmetica, mentre tra quelle del *trivium* è la prima tra le arti in quanto applica il principio delle proporzioni numeriche alle forme della parola e del verso" (p.17). Inoltre „nella cultura musicale di derivazione classica la musica è un sapere scientifico relativo allo studio delle quantità numeriche messe in relazione, ed il *musicus* è un teorico che possiede la conoscenza razionale della formazione dei fenomeni musicali e delle leggi matematiche che consentono un uso proporzionale delle relazioni tra i fenomeni acustici. [...] Il *musicus* è colui che si occupa unicamente della riflessione teorica, mentre chi suona uno strumento non è considerato partecipe di tale categoria scientifica e ricava il suo nome dallo strumento che suona" (p.18).

L'Alighieri con pieno diritto può essere considerato „un poeta [e un trattatista] *musicus* in quanto conosce il linguaggio teorico e pratico della musica, il suo profondo

legame con la teoria del verso, la capacità [del verso musicale] di agire sulle emozioni dell'uditorio e [...] le sue connotazioni cosmologiche legate alla filosofia classica" (pp.29-30). Lo sfondo teoretico di tale concezione musicale è riconducibile sia alle idee espresse da Isidoro di Siviglia nella prefazione al III libro delle sue *Etymologiae* (inoltre nel III libro del suo *Quadrivium*) che a quelle di Agostino, di Cassiodoro e di Severino Boezio, sulla musica, tenendo presente che in Boezio e in Dante l'influenza agostoniana risulta d'essere particolarmente forte pure, dunque, in senso musicale (cfr. p.17, p.19, p.22, p.29). Nella parte III del volume Cappuccio sottolinea tra l'altro che „il *musicus* deve [...] tener conto non solo dell'aspetto teorico-speculativo" dell'*ars musica*, „ma anche di quello legato alla *moralitas*, valutando eticamente gli effetti e il potere connaturali nella pratica musicale" (p.212).

Proprio all'epoca di Dante hanno cominciato ad effettuarsi dei cambiamenti radicali nella teoria musicale: „i teorici dell'epoca cominciano a dare vita ad una trattatistica che va sempre di più allontanandosi dalle speculazioni unicamente teorico-filosofiche per avvicinarsi, con l'avvento della polifonia, ad una manualistica di tipo moderno", e ciò significa che „da una parte ritroviamo una posizione teorica che definisce in senso classico la musica come scienza delle proporzioni, dall'altra una prassi compositiva ed esecutiva, propria dei *musici*, che si articola in una produzione profana e una liturgica" (p.21). Osservando l'effetto di questi cambiamenti nell'opera dell'Alighieri, si vede che in particolare nel II libro del *DVE* „la musica è trattata come una branca del sapere scientifico medievale, le *disciplinae philosopharum*: essa è parte della filosofia teorica in quanto ha come oggetto la *cognitio rerum* ed in questo consiste la sua profonda superiorità rispetto alle arti che riguardano le forme del discorso, come l'eloquenza" (p.25). Tuttavia la musica non

è puramente *speculatio* e *scientia*, giacchè è pure legata all'*operatio*, all'*actio* e alla pratica: la musica „in quanto unica scienza in grado di assumere l'aspetto di una forma d'arte, [...] vive in una costante tensione dialettica che comincia a manifestarsi in tutta la sua problematicità ideologica proprio nel Trecento" (p.25). Dal punto di vista dell'identificazione delle fondamenta della concezione musicale dell'Alighieri hanno un particolare rilievo i seguenti luoghi del *DVE* (analizzati nei particolari da Cappuccio): II/VIII/5-7, II/X/2-6. Nella *Commedia* si evidenzia costantemente „la volontà dell'autore di inserire i riferimenti alla musica nella struttura narrativa e nella tessitura ideologica del poema. Nella costruzione della trama dei riferimenti musicali ad esso interni il concetto di musica come scienza delle proporzioni crea [...] una forte opposizione sonora tra *Inferno*, regno della disarmonia, della mostruosità anche sonora derivata dall'assenza del principio di relazione proporzionale fra le parti, e il *Paradiso*, regno dell'armonia e dell'equilibrio proporzionale per eccellenza" (pp.24-25).

Concludendo l'analisi delle tesi teoriche-musicali formulate nel *DVE* „si può considerare come nel *DVE* la *stanza* rappresenti un'organizzazione coerente di versi, regolati dalla presenza di una melodia e dalle norme che limitano la disposizione delle sue parti. La costruzione dell'unità di misura della composizione lirica è [...] sottoposta a precise proporzioni compositive di tipo metrico-musicale che costituiscono la base per lo sviluppo della composizione" (p.55). Stabilito questo, Cappuccio delinea un'interessante tipologia delle posizioni critiche – formulate dal secondo Novecento fino ai giorni nostri da letterati e musicologi – sulla concezione musicale di Dante (e di Petrarca e di altri autori del XIII e XIV secolo). Questi dibattiti hanno per posizioni-limite da una parte la *tesi della separazione tra poesia e musica*

(suppostamente già avvenuta nel Duecento), dall'altra parte la *tesi della sopravvivenza* – almeno parziale – *dell'unione tra musica e poesia* almeno fino alla fine del Trecento, e in base a questi presupposti si interpretano i testi poetici dell'Alighieri, del Petrarca e di altri poeti del periodo accennato (facendo riferimento tra l'altro ai lavori critici dei seguenti autori: Aurelio Roncaglia, Gianfranco Contini, Vincenzo De Batholomaeis, Ugo Sesini, John Marshall [+1915], Jörn Gruber, Antoni Rossell, Roberto Antonelli, Joachim Schulze, Lukas Richter; cfr. pp.55-76, p.208).

Nella seconda parte del volume Cappuccio in parte focalizza sull'importanza della teoria musicale di Severino Boezio (formulata innanzitutto nel suo *Institutio arithmetica libri duo* e nel suo *De instituione musica libri quinque*), che – dal punto di vista teorico-musicale – era un punto di partenza fondamentale anche per l'Alighieri. Nella concezione boeziana „la produzione sonora viene distinta in tre categorie che rispondono ad ordini gerarchici. Il livello musicale più materiale è quello legato alla produzione *artificialis* del suono catalogato sotto il nome di musica *instrumentalis*, all'interno del quale è compresa anche la categoria della musica vocale. Il secondo livello, la musica *humana*, rappresenta un principio più lontano dalla moderna sensibilità teorico-musicale“, giacché si tratta di un concetto filosofico: tale musica „è il frutto dell'organizzazione sonora interna all'organismo umano, prodotta dall'armonia tra le parti di cui si costituisce il corpo, e dalla loro relazione con l'anima“ (p.112). Nel caso della musica *mundana* – al terzo livello – „si tratta del suono prodotto dalle leggi armoniche che reggono la struttura fisica e metafisica dell'universo“ (p.112). Solo la musica *instrumentalis* è percettibile per l'uomo, mentre quella *humana* e quella *mundana* costituiscono una visione musicale astratta“: la musica *humana* „riguarda la struttura del microcosmo

umano fatto dall'unione di facoltà spirituali e materiali", quella *mundana* „ripropone lo stesso paradigma [...] applicato alle strutture cosmologiche" in chiave pitagorica (pp.112-113).

Come ribadisce Cappuccio, nella *Commedia* è afferrabile la tripartizione (originalmente boeziana) dei fenomeni musicali. „Nell'*Inferno* la tripartizione può essere interpretata in base ad una lettura che parte da un principio di assenza dell'ordine razionale che regola l'esistenza ed il cosmo in base a precisi rapporti di proporzionalità numerica. La musica *artificialis* è costituita dallo squallido risuonare di corpi diventati strumenti produttori di suoni disarmonici e disarticolati" (p.113), mentre la musica *humana* e quella *mundana* possono esistere solo come *anti-musica humana* e *mundana*. Nel *Purgatorio* „la musica *instrumentalis* è costituita, come nel *Paradiso*, dalle intonazioni liturgiche dei suoi abitanti, la musica *humana* si rispecchia nel ritorvato accordo tra le anime ed una volontà superiore, e si evidenzia nella riacquisita dignità della persona e nella sua totale adesione paradisiaca alla volontà divina. Le anime del *Paradiso* sono armonizzate in un unico volere ed in un'unica visione" (pp.113-114). È strettamente connessa ai riferimenti musicali della *Commedia* la rappresentazione in essa di immagini della danza circolare: „l'uso del lessico legato alla danza e la costruzione metaforica delle immagini ad essa legate individua la perfetta specularità tra la presenza delle danze nell'*Inferno* e nel *Paradiso*: in entrambi i regni le anime non ballano, ma i loro movimenti ricordano quelli delle coreografie, per analogia nel *Paradiso*, e per contrasto, nell'*Inferno*. La rappresentazione della miseria della condizione dei dannati e della perfetta armonia dei beati si servono dello stesso linguaggio" (pp.142-143).

È il risultato di una stesura poetica cosciente il fatto che „l'*Inferno* si apre e si chiude con due citazioni musicali

liturgiche, decontestualizzate e circoscritte all'interno di una prospettiva compositiva priva della componente musicale (*Miserere mei* e la citazione dell'inno *Vexilla regis prodeunt*), il *Purgatorio* [comincia] con due salmi – il 113 ed il 78 – definiti da un carattere lirico simile, e il *Paradiso*, dopo l'eterodosso incipitario riferimento alla musica delle sfere, si apre con un *Ave Maria* e un *Osanna*, e si conclude con la citazione di entrambi i canti che ritorneranno alla fine della [terza] cantica nello stesso ordine" (p.151).

Infine, nella parte III del libro Cappuccio analizza la „cantica musicale per eccellenza“, appunto, quella seconda, ponendo al centro della propria indagine il canto II (legato in gran parte alla figura di Casella). Come l'autrice sottolinea, nel *Purgatorio* „le schiere delle anime penitenti si presentano costantemente al protagonista nell'atto di intonare melodie liturgiche da lui immediatamente comprensibili e identificabili con precisione all'interno del repertorio sacro. [...] Il *Purgatorio* risuona interamente di musica liturgica. La forza della presenza musicale all'interno dell'intera cantica è tale che eccellenti dantisti hanno interpretato il *Purgatorio* come «un'immensa basilica di riti e risuonante dei canti e delle preghiere dei fedeli» [...] in cui «l'intonazione dei salmi diventa un momento progressivo di un unico solenne rito liturgico» ed in cui «le anime sono esseri musicali»" (p.155). Comparando la musicalità della seconda e della terza cantica, risulta evidente che „grazie alla creazione di un *Purgatorio* melodicamente liturgico, corale e monodico, e di un *Paradiso* ricco di incursioni lessicali di tipo polifonico, Dante organizza la strategia musicale della *Commedia*: nel *Purgatorio* [com'è stato già accennato] le intonazioni risuonano sempre riconoscibili ed immediatamente individuabili dal protagonista in un contesto relativo alla pratica compositiva gregoriana, mentre la sovrapposizione di più linee melodiche,

caratteristica della polifonia, diventa funzionale alla rappresentazione delle trasformazioni percettive vissute dal *viator* nel *Paradiso*”, in più nella terza cantica „la musica è essenzialmente legata ai concetti di luce e di movimento, mentre nel *Purgatorio* l’attenzione dantesca è rivolta al rapporto testo-musica” (p.157).

Per concludere, dell’ulteriore analisi cappucciana del canto II del *Purgatorio* bisogna rilevare almeno il seguente. In questo canto „mentre le anime stanno cantando i salmi del vespro (*musica instrumentalis*), le loro anime (*musica humana*) sono in accordo con l’equilibrio del cosmo (*musica mundana*). Appena esse smettono di cantare il salmo di Davide, il loro equilibrio sembra venir meno. Inoltre, fin dall’inizio del canto (v.12: «va col cuore e col corpo dimora») viene messa in rilievo l’idea di tensione fra corpo e anima, specie nella persona di Dante pellegrino” (pp.192-193).

Il volume senza dubbio costituisce una fonte essenziale per le ricerche dantesche contemporanee, oltre ad essere uno strumento didattico di grande utilità per gli studi di letteratura, filosofia e musica medievale a livello MA e PhD.