

MINIMA DANTESCA

II

Direttore

Massimo SERIACOPI

MINIMA DANTESCA



Fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.

Dante ALIGHIERI

La collana ospita volumi d'esegesi dantesca ed edizioni critiche di testi inerenti all'opera e al pensiero dell'Alighieri, di consistenza agevole (di norma non superiore al centinaio di pagine) e corredati degli strumenti critico-bibliografici indispensabili per approfondire e ampliare le questioni trattate dagli studiosi.

LA MUSICA DI DANTE

A cura di

DAVIDE FARA

Contributi di

**ELENA ABRAMOV-VAN RIJK, CHIARA BERTOGLIO,
GINO CASAGRANDE, ANNE-GAËLLE CUIF, DAVIDE FARA,
FABRIZIO FESTA, NICOLÒ MAGNANI, GIORGIO MONARI,
MASSIMO SERIACOPI, CARLO VITALI**





ISBN
979-12-218-0317-4

PRIMA EDIZIONE
ROMA 21 FEBBRAIO 2023

Alla memoria di mio padre

... Tanto è la cosa più
prossima quanto, di tutte
le cose del suo genere,
altrui è più unita.

Dante Alighieri
Convivio I, XII, 4

INDICE

- 13 Prefazione
Davide Fara
- 37 Introduzione
Massimo Seriacopi
- 41 Dante: la maledizione dei centenari
Carlo Vitali
- 73 Teoria e prassi dell'*electio verborum*.
Da *Dve* II, VII alla lingua illustre del *Paradiso*
Nicolò Magnani
- 103 Non c'è *musica* nella *Commedia*
Chiara Bertoglio
- 141 «Per lo sonar de le parole» (*Purg.* XIII, 65)
Davide Fara
- 205 La «*sinfonia*» di Dante
Giorgio Monari

- 237 «Quando a cantar con organi si stea» (*Purg.* IX, 144)
Gino Casagrande
- 259 La dolcezza musicale come principio terapeutico
e salvifico nella *Commedia*
Anne-Gaëlle Cuif
- 289 Il Dante *divino* nella sfida con i compositori
del Cinquecento
Elena Abramov-van Rijk
- 303 *Sibilus aurae tenuis*
Fabrizio Festa

PREFAZIONE

DAVIDE FARA⁽¹⁾

Il presente volume è frutto di un lavoro che nasce da diverse esigenze e scopi di carattere scientifico e culturale. La coincidenza del settecentenario dalla morte di Dante Alighieri si pone, quasi casualmente, come limite di tempo naturale per provare a fare il punto sulla *vexata questio* che “*La musica di Dante*” si propone di analizzare: i rapporti presenti tra musica e poesia nella concezione dell’opera dantesca.

In prima istanza, quella di natura prettamente accademica, ci si è proposti di affrontare quel filone di studi che negli ultimi anni è stato molto prolifico e ha dato diversi sviluppi. Notiamo come ultimamente si tende forse a recuperare il lungo ritardo della critica dantesca in tal senso, per cui il secolo scorso può essere considerato come il discrimine⁽²⁾

(1) Ricercatore indipendente, autore di saggi e testi letterari in cui affronta la tematica dei rapporti tra musica e poesia. Lavora nell’insegnamento e a produzioni originali letterarie e musicali di cui cura il connubio tra *musica* e *poesia* per la divulgazione letteraria–musicale a fini artistici, culturali, di ricerca e didattici. Fondatore e direttore per nove anni della *Sardinia Summer School and Services*, scuola estiva di lingua italiana per stranieri in Sardegna. Per Aracne è autore del romanzo–saggio–documento *La lingua sperata*, 2019.

(2) Cito, per un breve *excursus* del secolo scorso sul tema, un mio recente lavoro, D. FARA, *Musica e Poesia in Dante: una diatriba del Novecento*, in *La musica e Dante*, a cura di S.A.E. LEONI, Rugginenti Volontè, Milano 2021, pp. 203–26.

— a fronte di sette secoli di *letture* della *Divina Commedia* in cui è prevalso il carattere teologico, ideologico, civile, storico per poter, infine, arrivare nel XX secolo, a quello più propriamente estetico — il quale apre naturalmente al tema musicale e dunque formale della poesia di Dante. Il tema musica/poesia, fin dai primi commentatori, era considerato quasi connaturato alla poesia dell'Alighieri fin dal titolo dell'opera⁽³⁾; e, in quanto tale, di fronte alla novità della sua opera, non costituiva particolare significativo da segnalare al lettore del Basso Medioevo⁽⁴⁾. In seguito vi fu la divaricazione storica delle due arti, per cui poesia e musica trovavano altri sbocchi naturali a loro più congeniali: la musica *rivestiva di*

(3) Claudia di Fonzo, nel suo recente volume, cita Pietro Alighieri nella sua terza redazione del Proemio: «Incipit Comedia Dantis Alagherii, et eius primus liber in quo de descensu Inferni pertractat (cfr. Dante, *Ep.* XIII 28–32), circa quam primo queritur cur auctor hoc suum predictum poema nominatum *Comediam*, ad quod sciendum prenotandum est quod antiquitus, ut dicit Ysiderus, inter alios cantus poeticos erat quidam qui dicebatur 'comedia', scilicet quando aliquis poeta cantabat, idest sua carmina proferebat, circa gesta privatarum personarum et humilium, modesto stilo, ut Plautus, Accius et Terrentius et alii comici poete fecerunt, sicut 'tragedia' est alius cantus poeticus, quando aliquid scilicet alto stilo describitur, tangens tristia gesta regum ut plurimum (Isid., *Etym.* VIII vii 6–7)». C. DI FONZO, *Musica e poesia della Commedia di Dante*, Infinito Ed., Modena 2021, nota 5, p. 32. Da notare l'ambiguità del termine 'cantabat' unito a 'proferebat', che sembra ricadere nel solco della teoria di Elena Abramov-van Rijk secondo cui la pratica poetica doveva condurre all'oralità in una sorta di canto recitato. E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Peter Lang, Bern, 2009.

(4) Ci sono delle biografie dantesche, ormai, che assumono questo dato come certo: «Quanto alla musica, il nesso con la poesia è talmente stretto che le notizie di tradizione non hanno bisogno di conferme: "Sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico" (Boccaccio, *Tratt.* 1118). Nel *Purgatorio* si ricordano, a breve distanza, il musico Casella (2.91) e il liutaio (?) Belacqua (4.123) — due amici del Poeta», G. INGLESE, *Vita di Dante*, Carocci, Roma 2018, p. 51. «E poi c'erano gli amici musicisti, anche loro conosciuti e frequentati da quando aveva scoperto d'esser poeta, perché i versi erano fatti per essere messi in musica», A. BARBERO, *Dante*, Laterza, Bari 2020, p. 81.

note componimenti poetici piuttosto brevi, assumendo un carattere quantomai ornamentale–decorativo, per questo veniva considerata “ancillare” rispetto alla poesia; il percorso di crescita ‘autonomo’ rispetto alla poesia vedrà uno sviluppo prima inimmaginabile per l’arte dei suoni; mentre la poesia lentamente acquisiva il carattere intellettualistico di lettura “mentale”, sebbene l’oralità, che ancora in Dante ha un suo ruolo predominante, debba dire la propria ancora per molto tempo⁽⁵⁾.

La portata storico–ideologico–letteraria della *Divina Commedia* ha preso, dunque, ad ogni buon diritto, la ribalta nella lettura critica dell’opera che, nell’arco di sette secoli, ha formato le coscienze civili e letterarie di un’intera nazione e non solo. La questione costitutiva della poetica della *Commedia* è, forse per questo, passata relativamente in secondo piano, pur quando nel tempo se ne siano intuite le enormi potenzialità musicali da parte dei lettori più attenti di Dante e in particolare di poeti e musicisti⁽⁶⁾.

(5) «Sulla pagina scritta, il lettore non trova indicazioni esplicite di questo percorso, né l’istinto ritmico che originariamente lo ha prodotto, ma solo tracce che dovrà imparare ad identificare e interpretare perché, alla fine, è con esse che dovrà fare i conti nell’attività di lettura. Una cosa è il significato “grezzo” di una parola (il suo denotato), un’altra il senso che acquista in un contesto ritmico–semantico: solo la voce è in grado di rivelare il movimento attraverso il quale il senso si produce in un singolo atto di *parole*. Quando parola e voce si incontrano, timbro, grana, volume, intonazione, velocità danno senso all’enunciato e alla tensione che lo sostiene», P. Sessa, *Suoni e voci nella Commedia di Dante*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 2016, p. 124.

(6) L’elenco è infinito, prendiamo come esempio ciò che scrisse J.L. Borges nel 1977 in una serie di conferenze su Dante: «Il verso è, tra le molte altre cose, un’intonazione, un accento spesso intraducibile». «In Dante, come in Shakespeare, la musica segue le emozioni. L’intonazione e l’accento sono ciò che conta di più, ogni frase deve essere letta ad alta voce. [...] Il verso non dimentica di essere stato un’arte orale prima di essere un’arte scritta, non dimentica di essere stato canto», J.L. BORGES, *Nove saggi danteschi*, Adelphi, Milano 2021, pp. 111, 113.

Per queste ed altre ragioni si sono così accavallati i ritardi, per cui i primi saggi, interamente dedicati al tema, compiuti da parte di Giordani e di Bonaventura risalgono all'inizio del secolo scorso, e miravano a focalizzare l'attenzione sulla questione denunciando più o meno esplicitamente la situazione critica in cui si trovavano a operare. Tuttavia essi sono prova del fatto che solo dalla seconda metà del secolo scorso gli studi settoriali provano a porre un qualche rimedio circa la 'dovuta' attenzione che questo tema, invece, merita nell'economia dell'opera dantesca e sull'importanza, dunque, di colmare questa carenza.

Nondimeno, questi studi hanno di fatto aperto una voragine rispetto al tipo di lavoro da mettere in campo da lì in poi: manca a tutt'oggi una sistematicità e una direzione da seguire per provare a completare un quadro d'insieme tanto complesso e affascinante. Da allora, cioè, non è stato organizzato alcun progetto di ricerca sul lungo e medio⁽⁷⁾ periodo in grado di provare a definire la rilevanza costitutiva del binomio musica e poesia nell'opera di Dante. Indagare e orientare una convergenza così ricca e proficua interseca la ricerca musicologia e la ricerca letteraria, coinvolgendo studiosi provenienti da diverse estrazioni, e necessita di uno sforzo che riguarda chiaramente più competenze.

Questo *vulnus* critico svela la seconda ragione che ha portato al nascere e al costituirsi di questo volume. Si è tentato, in pratica, di creare uno spazio comune e un luogo di incontro ideale tra diversi studiosi di respiro internazionale

(7) Ad esclusione, per altre ragioni, del progetto messo in piedi dalla Treccani della *Enciclopedia dantesca* del 1970, che raggiungeva una certa sistematicità per le voci espressamente dedicate alla *musica* e a tutti gli aspetti prosodici, metrici, fonosimbolici legati al verso considerato nella sua completezza. Nonostante questo, è mancato, un progetto tematico dedicato, unitario, che riguardasse l'importanza dei fondamenti della costituzione musicale e poetica della *Divina Commedia*.

che, con nuovi e interessanti filoni di ricerca portati avanti dalle nuove 'leve' di ricercatori, potessero confrontarsi su un tema tanto classico quanto di difficile approccio. Non era necessario che si convergesse nel risultato, ma era altresì importante che si iniziasse un percorso partendo da un medesimo obiettivo: provare a stabilire l'urgenza di esprimere un giudizio netto, da parte della critica specialistica, secondo cui l'analisi del tema musica/poesia riguardi o meno, e in che misura, l'opera di Dante.

Ne è scaturito in questo volume un progetto 'corale', in cui perfino la 'dissonanza' di opinioni — metafora qui quasi obbligatoria — porta con sé, in dote, l'armonia d'insieme rispetto all'argomento trattato. Era dunque importante si potessero riunire in un unico lavoro più punti di vista, anche se divergenti. Includere le sensibilità, le visioni, le proposte di ricerca risponde, di riflesso, all'esigenza di considerare come la musica nel mondo medievale avesse connessioni tanto pregnanti da interessare pressoché ogni campo dello scibile: filosofia, *poetrie*, sociologia, matematica, metrica, logica, astronomia. Sono state queste le motivazioni per cui si è puntato in questo lavoro sul cercare di creare un volume poliedrico. La critica ha ampiamente dimostrato come il testo dantesco nasconda innumerevoli interconnessioni testuali, concettuali, teoriche, le quali necessitano di essere lette secondo una visione d'insieme propria, tali da partire dal particolare per arrivare al generale e viceversa. Provare a restituire la grandezza di un messaggio che converge col *medium*, in una sintesi consapevole e originale da parte di un autore che sfrutta tutti i canali propri della comunicazione⁽⁸⁾.

(8) «E se Dante abbonda in vitali e contraddittorie virtualità da lanciare agganci verso tutte le direzioni, l'esempio più vivo che se ne può ricavare è pure quello d'un'incontenibile sperimentaltà, d'una totale spregiudicatezza verso il reale», G. CONTINI, *Dante oggi*, in *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1976, p. 68.

Terzo punto in ordine di importanza, nella costituzione di questo volume, è stata l'esigenza che si potesse presentare il tema della musica nella sua modernità, per un autore del Trecento che per certi versi, in termini musicali, oggi possiamo dire che anticipa le avanguardie del Novecento. Il modo di confrontarsi e di rapportarsi alla musica, infatti, dimostra come in Dante fosse già presente l'idea concettuale che fu, invece, propria della musica *futurista*. E cioè di quell'esperienza dirompente, di un umano portato alla scoperta, o all'avanscoperta, con le estreme conseguenze, di quando un uomo viene sconnesso, secondo un dinamismo 'meccanico', dall'ordine naturale che nel Medioevo è costituito dall'Universo e dal Creato. Se questo ordine disarmonico nel Trecento porta alla non-musica, o all'anti-musica, nel Novecento porta alla dodecafonia. Ma Dante, proprio nel Trecento, prevede un luogo sonoro non-musicale, che è l'*Inferno*: cioè un luogo futuribile, sconnesso dall'umanità, che coincide in uno spazio fisico dello spirito votato alla guerra nei confronti di Dio, per cui anche la valenza acustica delle espressioni sonore di quel tempo identificano quel luogo. È per questo motivo, e per ciò che ci ha lasciato nella *Commedia*, che possiamo definire Dante come poeta moderno, senza tempo, e musicista delle parole⁽⁹⁾. Cioè per ciò che, attraverso le parole, riporta secondo le immagini acustiche da rappresentare. Quale migliore occasione, dunque, se non provare a capire l'esperienza musicale di Dante, non limitata e non costituita secondo una musica preordinata, che sia in grado di ricavare, anche dagli elementi *extramusicali* e *antimusicali*, un codice poetico-linguistico proprio, che viene sfruttato dal poeta in

(9) Il Pirrotta ha aperto la 'storica' discussione nella critica del Novecento con il suo famoso *Dante musicus*, N. PIRROTTA, *Dante musicus: gothicism, scholasticism and music*, in *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Harvard University Press, Cambridge 1984.

ogni sua potenzialità comunicativa, secondo uno sviluppo proprio ben preciso, nell'arco dell'intero poema.

L'esempio della Storia della lingua italiana, come si sa, non considerò Dante quale modello estetico-formale da imitare nei manuali di poetica. Dante è stato padre nobile della Lingua italiana e della sua poesia secondo un modello culturale che riguardò propriamente ideologia, morale, etica, se non, perfino, Fede, in particolare per gli ultimi Papi (non per quelli storicamente vicini a Dante) cui dedicano a lui encicliche e Lettere apostoliche⁽¹⁰⁾. Il modello estetico, o estetizzante, della Lingua italiana non fu quello dantesco: considerato piuttosto *rozzo*, come si diceva. Il volgare doveva in qualche modo uscire dalla 'schiera volgare' per essere praticato dai poeti. Ma questo fatto storico della Lingua italiana non impedisce a noi, oggi, di poter riconoscere, su basi teoriche e pratiche, gli elementi musicali dell'esempio poetico dantesco che portarono alla costituzione formale e alla risoluzione della *Divina Commedia*. Proveremo a mettere in evidenza qui come esse furono formate sulla base di una concezione legata alla prassi e alla teoria consolidata di tipo poetico-musicale propria del suo tempo.

È questo l'ultimo gradino su cui dover salire per arrivare a giustificare completamente il senso di questo volume. Provare, cioè, a dare un nesso e una giustificazione *poietica* della *Commedia*, che pare essere costruita sapientemente tra musica e poesia, ritrovando in questo nesso la base della concezione e della natura stessa della poesia dantesca. Difatti è proprio Dante a indicare esplicitamente questo

(10) Nel 1921 Benedetto XV iniziò con l'Enciclica *In praeclara summorum*, seguì la Lettera apostolica *Altissimi cantus* di Paolo VI, il quale donò una copia artistica della *Divina Commedia* ai ministri impegnati nei lavori del Concilio Vaticano II. Papa Francesco in occasione dell'ultimo settecentenario della morte scrive la Lettera apostolica *Candor Lucis aeternae*.

nesso in *De vulgari eloquentia* II, IV, 2⁽¹¹⁾: per quella che resterà la definizione tecnica più completa e mai smentita dalla pratica della poesia data da Dante nei suoi scritti; qui compare esplicitamente il termine ‘musica’⁽¹²⁾.

Gli esempi musicali all’interno della *Divina Commedia* si sprecano, sia in termini di generosa varietà che in termini di funzionalità narrativa, pertinenti allo scopo finale del poema. Questi esempi musicali sono altresì rivelatori di una applicazione poetica che rientra alla base dei canoni costitutivi la poesia, non smentiti dal poema fin dalla sua prima concezione. In certi casi si presentano con una chiarezza teorico–filosofica tale da investire ogni campo della lingua e della poesia e, di conseguenza, anche di ciò che viene narrato per mezzo di essa. Tutto questo è già

(11) «Si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita» [se consideriamo che cos’è, a rigore, la poesia: la quale non è altro che una composizione ad arte fatta di retorica e di musica]. Quanto a «rethorica musicaque poita» si pone qui per la prima volta nel trattato il tema del rapporto fra poesia e musica; il cui sfondo storico oggi, a trent’anni dal pur fondamentale studio di Roncaglia 1978 sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano, ci appare in parte mutato (basti rinviare per un aggiornamento d’insieme ai saggi di Ziino 1995, Lannutti 1999, 2000, 2008, Lannutti – Locanto 2005). [...] Non c’è dubbio, quindi, che Dante assegni alla musica un ruolo costitutivo. Bisogna capire che cosa intenda per musica [...]; ma sembra valido ancor oggi il giudizio di *Mengaldo*, per il quale «la connessione con la musica» è da intendersi «... quale intrinseca strutturazione secondo leggi musicali e non quale semplice destinazione a una melodia». D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, Mondadori, Milano 2017, p. 290.

(12) Come ha bene evidenziato Chiara Bertoglio nel saggio qui presente, Non c’è *musica* nella *Commedia*, il termine *musica* non compare mai nella *Divina Commedia* ad evidenziare la dicotomia tra *scientia musica* e *ars musica*. Compare — sempre con riferimento all’accezione metrico–poetica — oltre che nel *De Vulgari*, anche in *Convivio* I, VII, 14: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia», e in *Cv* III, XI, 9: «sì come sono molti che si diletmano in intendere canzoni ed istudiare in quelle, e che si diletmano studiare in Rettorica o in Musica, e l’altre scienze fuggono e abandonano, che sono tutte membra di sapienza».