

Dante e la musica del Medioevo

ANETT JULIANNA KÁDÁR

L MEDIOEVO AVEVA UN SISTEMA DI CODICE UNICO, CHE SI PRESENTAVA NELLE SCIENZE, NELLE ARTI E ANCHE NELLA VITA QUOTIDIANA. LA BASE DI QUESTO SISTEMA È IL CONCETTO ONTOTEOLOGICO E LA TRADIZIONE DELLA FILOSOFIA ANTICA GRECA. La musica sacra aveva un ruolo privilegiato, visto che era accettato dal grande pubblico il rapporto chiaro fra la trascendenza e la musica. Così non stupisce il fatto che la musica abbia un ruolo significativo nella *Divina Commedia* di Dante.

Come descrive A. Wilson-Dickson «pensavano che la musica fosse capace di far capire i pensieri nascosti e segreti. Il simbolo più efficiente è stato dichiarato dagli scrittori cristiani antichi. Dicevano che la musica (e anche le altre arti) sono parti della sinfonia grandiosa dell'ordine; e che Questa sinfonia grandiosa fosse stata composta e suonata da Dio». ¹ La musica funzionava come mezzo di comunicazione tra il trascendentale e l'umano. Così la musica stessa significava l'apparizione del trascendentale sul piano umano. Per questo i compositori medioevali furono molto attenti che ogni parte della loro musica simboleggiasse la teologia. Peter Gülke scrive che «Il clerico medioevo crede che la teoria della musica sia la teologia sciolta in musica, cioè la teoria della musica per lui esemplifica la verità soprattutto non di questo mondo». ² La musica concorda coi pensieri pitagorici secondo i quali la musica si costruisce dalle strutture complete, sia che il compositore fosse cosciente di queste formule di strutture, sia che non lo fosse. Questo sostiene anche Barbara Reynolds. ³

Non solo le espressioni della teoria della musica erano in un rapporto speciale con la teologia, ma lo erano anche certi strumenti musicali. La cetra si trova più volte nella *Bibbia*. Per esempio nella seconda riga del salmo XXXIII: «Confitemini

Domino in cithara, in psalterio decem chordarum psallite illi.» Lo stesso strumento musicale si trova anche nella *Divina Commedia* (*Par. XX. canto*). Secondo il punto di vista di Albertus Magnus, il maestro di Tommaso d'Aquino, la cetra aveva un significato analogico molto importante. Secondo questa teoria il corpo della cetra era la croce di Cristo, le corde erano i corpi dei santi, e il tendere delle corde rappresentava la metafora della flagellazione del corpo umano.

La cetra aveva un altro significato analogico. Circa 450 anni prima della teoria di Tommaso d'Aquino viveva Hrabanus Maurus che fu il fondatore della prima scuola e biblioteca (klastromi). Lui diceva che la cetra aveva assunto il significato della Santa Trinità, perchè aveva la forma di un triangolo, e che simboleggiava anche la Chiesa, perché le sue 24 corde rappresentavano i 24 dogmi. Secondo A. Wilson-Dickson, i cristiani medioevali pensavano che l'astronomia e la musica fossero collegate e attaccate eternamente, perché la base di queste scienze formano i numeri. I numeri avevano un ruolo molto importante nella teoria della musica medioevale, e anche nella filosofia medioevale. Le basi della numerologia erano state poste dai pitagorici e vennero portate alla gente del medioevo da Martianus Capella e da Sant'Agostino. Collegarono i numeri che si trovano nella struttura della musica con la scienza astronomica, e l'astronomia fu collegata con la scienza astrologica.

Dante conosceva bene anche queste scienze. Nelle sue opere si trovano spesso. Usava i rapporti interplanetari per esprimere le determinazioni delle posizioni e dei tempi. Come dice Tibor Szabó, Dante studiava e ricercava anche le teorie teologiche e astronomiche e non soltanto le discipline filosofiche.⁴ È interessante il pensiero di Barbara Reynolds, secondo il quale Dante sedicenne scrisse le sue poesie per la melodia che il suo amico Casella cantava ma di questo non abbiamo nessuna testimonianza. Le sue canzoni giovanili probabilmente furono recitate in musica, ma che queste melodie fossero scritte da Dante è molto incerto, visto che alla riga 120 del canto XVI del *Paradiso* il poeta scrive una similitudine dello spartito della melodia della giga e dell'arpa: «da cui la nota non è intesa». Da qui si può supporre che non conoscesse queste note. Qui il poeta poteva usare tante altre similitudini, ma probabilmente aveva scritto questa dalla propria esperienza, visto che lo spartito della melodia dell'arpa e della giga è più complicato dell'annotazione del canto dei salmi. Dante incontrava Casella nell'Antipurgatorio, dove chiedeva di cantare la canzone *Amor che nella mente mi ragiona* che è la seconda canzone del *Convivio* di Dante.

La musica come scienza era molto importante per Dante. Scrive sulla musica nel capitolo XIII. nel trattato secondo del *Convivio*. Assegna la musica al cielo di Marte. In tutti e due si realizza la «più bella relazione. Il cielo di Marte è situato a metà tra i cieli, così da dividere la via in due parti uguali: la mondana e la sacra. Osserviamo che da una parte o dall'altra, è il quinto, così è la media geometrica della struttura celeste. Dante nella musica segue le teorie platoniche, secondo le quali la misura è la base di ogni bellezza, e questo si presenta assolutamente nella musica. (La musica facendo parte delle septem artes liberales, si trova tra le scienze del quadrivium insieme con l'aritmetica, la dialettica e l'astronomia, che furono nominate

come «arti superiori»). Il «Marte dissecca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco»⁵, e fa lo stesso come la musica arde i pensieri colpevoli della mente e dello spirito umano. «E queste due proprietadi sono ne la Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede ne le parole armonizzate e ne li canti, dei quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa s'intende.»⁶ Anche Nicolò Mineo evidenzia il rapporto tra la musica e il cielo di Marte nel suo libro intitolato *Dante*. Secondo lui la musica appartiene al cielo di Marte che fa muovere lo spirito. Lui evidenzia non solo la musicalità di Marte, ma anche il rapporto speciale fra la musica dinamica ed il movimento del cielo di Marte nella *Divina Commedia*.

Nella *Divina Commedia* le voci hanno un grande ruolo, visto che Dante ha messo sopra la cima del mondo il coro dei angeli, che canta perpetuamente le glorie di Dio. Questo è stato scritto chiaramente seguendo il capitolo della creazione della *Bibbia*. Da qui, dal Coro degli Angeli discende il filo conduttore che si presenta nei canti e così guida lo scrittore nel *Purgatorio*. Questo filo conduttore è la musica, il canto degli angeli.

Nell'*Inferno* si sentono solo rumori invece nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* le voci musicali, i canti spirituali hanno il ruolo più importante. Quelle anime che soffrono nell'*Inferno* sono in una situazione eterna:

«Dinanzi a me non fuor cose create
se non etterne, e io eterno duro.»
(*Inferno* III. 7–8.)

La mancanza della speranza è così grande, che da loro si sentono solo i rumori. I suoni armonici non possono realizzarsi dalla sofferenza.

«Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,»
(*Inferno* III. 22–23.)

Il *Purgatorio* invece è il posto della purificazione. Qui mentre le anime soffrono c'è la speranza dell'assoluzione. Come dice Chiappelli Fredi, nel *Purgatorio* il poeta scopre l'origine dell'azione sul campo inquieto degli impulsi psicologici.⁷ La caratteristica del *Purgatorio* è il progresso verso l'alto, che si deve leggere anche simbolicamente. Significa anche l'ascesa spirituale, che le anime sperimentano durante la loro purificazione. In questo processo di purificazione la preghiera cantata, la forma così elevata della musica è così, come un filo conduttore celeste. Nel *Purgatorio* si trovano due tipi di musica. Uno è il canto delle anime che si puniscono. Loro in generale cantano i salmi espiatori. L'altro è il canto degli angeli. Loro cantano le frasi dal sermone della montagna, mentre danno ammissione alle sfere superiori. Le parole degli angeli già nel *Purgatorio* si sentono solo in musica. Nel libro di József Pál si trova un elenco completo dei canti sacri del *Purgatorio*.⁸ I componenti del *Paradiso* – come i componenti di un mondo celeste – si separano dai componenti

terrestri, mondani, con l'aiuto della trascendenza della musica. Sulla cima del *Paradiso* si suonano i canti laudatori.

«Io non lo 'ntesi, nè qui non si canta
l'inno che quella gente allor cantaro,
nè la nota sofferesi tutta quanta.»
(Purg. XXXII. 61–63.)

Nel *Paradiso* si trovano continuamente i suoni musicali. Secondo la drammaturgia di Dante, la musica si sente perpetuamente. Ma ci sono diverse volte nelle quali il poeta descrive chiaramente di non sentire la musica, il canto. Questo viene fatto in via indiretta oppure diretta, come nel *Purgatorio* XXXII 61–63:

«E prima, appresso al fin d'este parole,
'Sperent in te' di sopr'a noi s'udì;
a che rispuoser tutte le carole.»
(Par. XXV. 97–99.)

Leggendo la citazione sopra è evidente che per Dante non era continuato l'ascolto della musica che si sentiva. Prima di sentire il salmo *Sperent in Te*, Dante doveva fare un'esame della speranza. Nella sua spiegazione della speranza cita un salmo – il salmo nono di Davide – come esempio. È interessante che nel *Purgatorio* si trovano numerosi salmi sonanti, cantati dalle anime espianti, mentre nel *Paradiso* se ne trovano solo due.

Esiste un tipo di presupposto prima di sentire la musica. La percezione e realizzazione dei fattori ambientali sovraumani del mondo trascendentale. Questo è mostrato anche dalle parole dell'aquila nel canto XIX del *Paradiso*: «Quali son le mie note a te, che non le 'ntendi». E anche le parole di Beatrice nel canto XXIX del *Paradiso*.

Anche nel canto XXVIII Dante chiede l'aiuto di Beatrice per capire le differenze tra il mondo sovrasensoriale e il mondo. «Chè io per me indarno a ciò contemplot'» (riga 57) In questa situazione il poeta non è capace di vedere chiaramente il suo ambito, e non sente la musica. Nel processo della comprensione totale il primo livello è la percezione della spiegazione, il secondo livello è la capacità di vedere chiaramente, e il terzo è la capacità di sentire. La risposta di Beatrice a quello che diceva prima Dante è questa: «Piglia quel ch'io ti dicerò, se vuot' saziarti; e intorno da esso t'assottiglia.» Poi comincia a spiegare un punto di vista più elevato di quello materiale:

«per che, se tu a la virtù circonde
la tua misura, non a la parvenza de le sustanze che t'appaion tonde,
tu vederai mirabil conseguenza»
(73–76. sor)

È interessante notare che nella traduzione ungherese già in queste righe si tratta dell'udito, mentre nel testo originale in questo punto si trova solo il livello della visione. Il testo originale parlerà più avanti dal livello dell'udito, dopo la comprensione totale.

In questo punto le prime righe di tre terzine descrivono i tre livelli della percezione:

«E poi che le parole sue restaro»
(riga 88)
«L'incendio suo seguiva ogni scintilla;»
(riga 91)
«Io sentiva osannar di coro in coro»
(riga 94)

Beatrice ferma la spiegazione, visto che Dante aveva capito perfettamente. Poi Dante descrive le sue esperienze visive, i cori degli angeli, e quando vedeva tutto perfettamente, comincia a sentire il canto del coro celeste.

Il problema è alquanto simile nel canto XXI. Nel Cielo Cristallo alla scala d'oro Dante si trova in una situazione che non è capace di risolvere.

«e dí perchè si tace in questa rota
la dolce sinfonia di paradiso,
che giù per l'altre suona sí divota».
«Tu hai l'udir mortal sí come il viso»,
rispuose a me; «onde qui non si canta»
(Par. XXI. 58–62.)

Anche l'ordine è simile all'esempio precedente: prima non capisce la situazione poi comincia a capirla, quindi vede e infine sente. Grazie alla spiegazione Dante vede tutto meglio, comincia a vedere le altre fiamme: «A questa voce vid'io piú fiammelle», e poi sente la musica delle sfere, ma non capisce perfettamente, per questo sente come un rumore altissimo, stridente, tremendo.

«e fero un grido di sí alto suono,
che non potrebbe qui assomigliarsi;
nè io lo 'ntesi, sí mi vinse il tuono.»
(Par. XXI. 140–143.)

Nell'*Inferno* regna il disordine, e la peculiarità di questo caos è il rumore, la disarmonia. Nel *Paradiso* c'è ordine, così la sua peculiarità è la musica, l'armonia. Qui nella mente di Dante non c'è ordine, per questo motivo lui sente la musica come un grande rumore, un grido. Lo spavento di questo rumore si vede in Dante, e all'inizio del canto successivo Beatrice dice:

«Come t'avrebbe trasmutato il canto,
e io ridendo, mo pensar lo puoi,
poscia che 'l grido t'ha mosso cotanto»
(Par. XXII. 10–13.)

Qui Beatrice vuole dire che per il progresso sul viaggio di Dante è necessaria più pazienza e comprensione da parte di Dante, perché se lui non riesce a capire quello che avverte, non giungerà al suo scopo. Per questo lo stesso Dante avvisava i suoi lettori, nel secondo canto del *Paradiso*, quando, come dice Imre Madarász: «Lui prega i suoi lettori di non leggere più la sua opera, che può essere capita solo da questi pochi, che avevano mangiato il pane della filosofia e della teologia».⁹

Nel Canto XXXI dice qualcosa in più su questo processo di comprensione, vedere e sentire. Scrive del registro dei suoi esperienze, cioè del racconto e della descrizione.

«Certo tra esso e 'l gaudio mi facea
libito non udire e starmi muto.»
(Par. XXXI. 41–42.)

Nella citazione di sopra il poeta riesce a capire e a vedere, ma non è in grado di sentire la musica e di descrivere quello che vede.

Nel momento in cui il poeta viene sopraffatto dall'ammirazione verso queste nuove esperienze sovramondane, diventa sordo verso le voci celesti, perché non era capace di sentirle con il suo «udir mortal». In queste parole di Dante si trova una corrispondenza con le righe 61–63 del *Purgatorio*, canto XXXII. In tutti e due i casi si tratta del fatto che il suo udito – meglio dire la sua percezione – non basta per comprendere, capire e poi trasmettere ai suoi lettori. Si inceppa nel suo ruolo di mediatore, come nella riga 22 del *Paradiso*, Canto XXX: »Da questo passo vinto mi concedo». Beatrice e, dal canto XXXI del *Paradiso*, San Bernardo, aiutano nel suo viaggio di Dante.

B I B L I O G R A F I A

Alighieri, Dante: *Isteni Színjáték*, ford. Babits Mihály, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.

Alighieri, Dante: *La divina commedia*, Oscar Mondatori, Milano, 2004.

Alighieri, Dante: *Vendégség*, ford. Csorba Győző és Szabó Mihály in *Dante Alighieri összes művei*, Magyar Helikon Könyvkiadó, Budapest, 1965.

Bodye, Patrick: 'Dante Alighieri' in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 5, Sadie Stanley ed., Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

Dobszay László: *Bevezetés a gregorián énekbe*, LFZF és a Magyar Egyházzenei Társaság, Debrecen, 1997.

Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979.

Kaposi Márton: *Élő középkor és halhatatlan reneszánsz*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2006.

- Kardos Tibor szerk.: *Dante a középkor és a renaissance között*, Kardos Tibor szerk., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966.
- Lieberknecht, Otfried: *Dante's Reception in Music*, in: *ORB Online Encyclopedia*, <http://www.the-orb.net>, 1998.
- Madarász Imre: *Az olasz irodalom története*, Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2003.
- Madarász Imre: «*Költők legmagasabbja*» – *Dante-tanulmányok*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2001.
- Malato, Enrico: *Dante*, Salerno Editrice, Roma, 1999.
- Mineo, Nicolò: *Dante*, Editori laterza, Roma–Bari, 1970.
- Pál József: *Dante – Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Akadémiai Kiadó, 2009.
- Reynolds, Barbara : *Dante*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008.
- Szabó Tibor: *Dante életbölcselete*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2008.
- Wilson-Dickson, Andrew: *Fejezetek a kereszténység zenéjéből*, ford. Reviczky Béla, Gemini Budapest Kiadó, Budapest, 1998.

N O T E

- ¹ Wilson-Dickson, Andrew: *Fejezetek a kereszténység zenéjéből*, ford. Reviczky Béla, Gemini Budapest Kiadó, Budapest, 1998, p. 10.
- ² Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979, p. 97.
- ³ Reynolds, Barbara: *Dante*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008. p. 215.
- ⁴ Szabó Tibor: *Dante életbölcselete*, p. 37.
- ⁵ Dante, Alighieri: *Convivio*, Trattato secondo, capitolo XIII., <http://www.filosofico.net/convivio/dante.htm>
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ Chiappelli, Fredi: 'A Purgatórium szerkezete', in: *Dante a középkor és a renaissance között*, Kardos Tibor szerk., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966, p. 337.
- ⁸ Pál, József: *Dante – Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009, pp.149–157.
- ⁹ Madarász Imre: *Az olasz irodalom története*, Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2003, p. 43.