

Davide Fara

La musica di Dante

Roma: Aracne, 2023



Ne *La musica di Dante* Davide Fara coordina un gruppo di nove studiosi provenienti da discipline diverse nell'analisi di quella che viene incipitariamente definita dall'autore come una *vexata quaestio*: individuare la natura ed il portato semantico dei rapporti tra musica e poesia nella concezione della *Commedia* di Dante. Si tratta di una tematica affascinante quanto insidiosa, ancora lontana da una sua proiezione sistematica all'interno di gruppi o progetti finanziati di ricerca accademica ma che ha visto crescere esponenzialmente gli interventi ad essa dedicati nelle ultime decadi. Recente prova ne è l'altra monografia collettiva frutto del centenario dantesco, quella coordinata dal musicologo torinese Stefano Leoni (Leoni, *La musica e Dante*, Rugginenti, 2022), cui partecipa anche lo stesso Davide Fara. L'odierna quanto necessaria intensificazione dei contributi critici dedicati ai diversi argomenti musicali relativi all'opera di Dante risponde, come segnalato nell'introduzione del coordinatore, ad un vuoto fin troppo evidente nella tradizione degli studi danteschi, quello di una bibliografia paragonabile alle tante altre relazionate con Dante e la sua opera; vuoto che inizia -con qualche mirabile eccezione (come quella del commento di Jacopo della Lana)- con le prime *lecturae Dantis* e si estende fino ai tempi moderni.

È solo agli inizi del Novecento (1901), infatti, che lo storico della musica Arnaldo Bonaventura pubblica il primo testo critico che, intriso di metodologia ancora storicistico-ottocentesca, presenta un inventario dei principali luoghi musicali danteschi, a quell'altezza cronologica considerati come mere citazioni. L'interesse dello studioso, così come di tutti i pochi altri che lo seguiranno in questo campo di studi nella prima metà del Novecento, sarà quello di scandagliare l'opera maggiore di Dante per arrivare a stabilire -con un margine di precisione abbastanza approssimativo- le competenze e la preparazione dell'autore in fatto di musica, intesa sia come disciplina quadriviale sia come prassi lirico-esecutiva. A questo testo si deve l'inizio dell'interesse per lo studio sistematico dei rapporti tra Dante e la musica ed un primo e preziosissimo censimento di riferimenti musicali presenti nella sua opera. Sarà, però, solo a metà degli anni '80 quando si produrrà quel cambiamento di prospettiva critica così necessario in questo campo di ricerca. Dantisti come Edoardo Sanguineti, Vittorio Russo e Zigmunt Baranski dedicano alla musica

gli interventi presentati ad un celebre congresso intitolato *La musica nel tempo di Dante* -e successivamente pubblicati negli atti curati da Luigi Pestalozza (*La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna, 12-14 settembre 1986*. Milano: Unicopli). Russo, Sanguineti e Baranski affrontano l'argomento in questione con lessico e forme analitiche finalmente derivati dalle più moderne correnti della critica letteraria gettando le basi per le future interpretazioni. Dalla metà degli anni '80 in poi gli interessi si sposteranno sempre di più -anche se con una certa lentezza- dalle prospettive storico-musicali -relative, per esempio, a questioni quali il rapporto monodia/polifonia, ecc.- a quelle rivolte all'interpretazione dei riferimenti musicali nell'opera dell'autore considerati come portatori di informazioni narrative e filosofiche. Casi a sé possono essere considerati tre passaggi della *Commedia* che hanno attirato da sempre l'interesse dei musicologi e degli studiosi di letteratura durante tutto il Novecento fino ai nostri giorni: l'interpretazione della *performance* musicale di Casella (*Pg* II), quello dello strano impasto musicale misto di voci e sonorità stridenti che caratterizza l'apertura della porta del Purgatorio (*Pg* IX) e quello della "musica delle sfere" cui alluderebbe l'autore nell'*incipit* della terza cantica (*Pd* I). Tali episodi si sono convertiti in autentici banchi di prova per gli esperti della relazione tra melodia e lirica nel Medioevo italiano, legati, come sono, a tre grandi tematiche critiche: il rapporto tra musica e poesia nei repertori antichi romanzi e segnatamente italiani, la presenza del linguaggio e delle forme della polifonia nelle immagini musicali dantesche e quella della musica cosmica di matrice classica come fondazionale della nuova musicalità paradisiaca. Tra i tre è indubbiamente il primo ad aver ricevuto il maggior numero di contributi, soprattutto perché sostanziosamente una famosa polemica tra filologi e musicologi fatta di retro e postdatazioni relativamente alla dissociazione tra melodia e metrica alle origini della poesia siciliana. Memorabili al riguardo sono ancora gli interventi di Gianfranco Contini ed Aurelio Roncagli; quest'ultimo, definendo i poeti siciliani con la celebre espressione «uomini da penna e non da liuto», propende decisamente per una dissociazione precoce della musica dalla poesia italiana. Tale separazione viene caricata di una connotazione ideologica importante: la lirica italiana nascerebbe, infatti, come poesia di ragionamento, di matrice filosofica, e non di intrattenimento, come lo era, invece, quella precedente, occitana. Che nel secolo scorso la comune matrice linguistica e culturale due-trecentesca fosse ancora chiamata in causa nella storia della nostra civiltà a creare un'identità ed un'unità anche sociale, etica e politica fra i cittadini del *bel paese* è evidente in queste posizioni; non solo la lingua italiana è il frutto dell'opera dei poeti medievali ma, allo stesso tempo, essa nasce come lingua che illustra contenuti filosoficamente complessi, di radice intellettuale, distanziandosi dall'uso della poesia musicata d'oltralpe.

Questo lo stato della questione fino a pochi decenni or sono e di tali posizioni ancora si continua a dibattere a tutt'oggi anche se all'interno di ragionamenti più specifici e legati ad interpretazioni complessive dell'uso di lessico e idee musicali, come avviene in molti dei bei saggi contenuti in questo libro (Giorgio Monari, Gino Casagrande, Anne-Gaëlle Cuif, Carlo Vitale e lo stesso Davide Fara). La concezione di un'opera letteraria in cui il linguaggio musicale è da considerarsi come organico alla costruzione dell'opera costituisce il nucleo di tutti i saggi contenuti in *La musica di Dante*, così come di quasi tutte le attuali ricerche in materia. Acquistano, per altro, sempre maggior peso le analisi dei riferimenti musicali, soprattutto purgatoriali e paradisiaci, rivolti ad una lettura liturgica più aderente alla prassi musicale del Medioevo e maggiormente rispettosa dell'enciclopedia musicale dei primi lettori della *Commedia*, come dimostra Elena Abramov-van Rijk nell'interessantissimo saggio contenuto in questo volume.

Dallo studio di tali criticità nascono gli interventi contenuti nel libro *La musica di Dante*, immediatamente esplicitati dal suo coordinatore nell'introduzione, quando dichiara che il proposito della recente pubblicazione risiede nella ricerca del ruolo costitutivo che Dante assegna alla musica nella concezione della *Commedia*, ruolo che converte il poema in un testo fino ad allora inedito, la cui attualità, aggiungiamo, risiede anche in un uso moderno e intermediale del linguaggio musicale. Fara sottolinea l'eterogeneità del gruppo, che sfonda i confini strettamente accademici; eterogeneità che consideriamo come un punto di forza in quanto richiesta dalla trasversalità e dall'interdisciplinarietà che uno studio di questo tipo comporta. Il volume si apre con la briosa ironia esibita da Carlo Vitali nello scagliarsi contro la «maledizione dei centenari» per ribadire, invece, l'importanza della figura dantesca nella formazione dell'italiano come lingua predisposta al canto, in rapporto alle altre lingue neolatine originarie della nostra tradizione lirica. Carlo Vitali invoca cautela relativamente alle insidie presenti in tante letture contemporanee di Dante, frutto di un linguaggio critico e di forme interpretative legati alla modernità. «Alla base di una presunta inclusività culturale, scrive Vitali, propria dei tempi autoreferenziali e cronolatrici che stiamo vivendo, si rischia di arrivare a un appiattimento o, peggio, a un rigetto pieno del senso e dell'importanza culturale del messaggio del testo dantesco» di cui sottolinea come nucleo il rapporto fondativo tra etica e civiltà. Nel contributo di Nicolò Magnani si pone l'accento sull'importanza del rapporto della *Commedia* con le opere ad essa precedenti relativamente alla costruzione di un lessico musicale. Posto d'onore è evidentemente assegnato da Magnani allo studio del *De vulgari eloquentia* -testo teorico, come si sa, di tipo linguistico e poetico- che pone il legame col suono e con la musica come centrali sia per l'elaborazione del volgare illustre sia per la prassi lirica che ne deriva. I principi fonici e armonici

derivanti dalle poetiche classiche sono alla base della riflessione linguistica dantesca, riflessione che comporta la novità assoluta di descrivere le forme liriche a lui contemporanee, cioè in volgare, da un punto di vista non solo metrico ma metrico-musicale. Il successivo intervento è a cura di Chiara Bertoglio che conduce una meticolosa ed utilissima ricerca computazionale sull'uso del linguaggio musicale presente nella *Commedia*, individuando la presenza di schemi concettuali e narrativi precisi all'interno dei quali è contenuta la singola citazione musicale. La ricerca si concentra sull'uso di una terminologia tecnica esplicitamente riferita alla musica (strumenti, elementi liturgici, ecc.) omettendo programmaticamente tutto il campo dell'anti-musica infernale o le immagini costruite sui suoni delle parole. Uno dei risultati più innovativi del saggio risiede nell'aver sottolineato un'assenza eloquente nella *Commedia*: quella della parola musica. Alla prima fra le arti, come veniva definita, Dante si riferisce o attraverso esempi dalle connotazioni pratiche e liturgiche o attraverso l'uso delle perifrasi, come accade per la parola Dio. L'intensificazione quantitativa dell'uso di tale lessico durante il percorso narrativo delle tre cantiche apre, inoltre, nuove possibilità di ricerca su tanti elementi interessanti che potrebbero derivare da tale censimento.

Davide Fara non solo coordina il lavoro dei diversi studiosi -lavoro che introduce con una densa ed accurata prefazione- ma è anche autore del quinto contributo presente nel libro. All'interno di un'analisi sul rapporto tra l'elemento musicale e quello poetico all'interno dell'intera opera dell'autore, Fara propone una ricognizione critica sulla ricorrenza del verbo «sonare» nel *corpus* dantesco, distinguendo due macroaree semantiche: quella legata al suono prodotto dagli strumenti -in cui rientrano anche le metafore musicali- e quella legata al suono delle parole. I cambiamenti relativi all'incidenza numerica di tali macroaree nell'intera opera dantesca offrono all'autore l'opportunità di sottolineare alcuni tratti distintivi del discorso musicale dantesco.

A seguire troviamo l'intervento di Giorgio Monari che si concentra sull'interpretazione di un altro termine chiave del lessico musicale del *Paradiso*, «sinfonia», concentrandosi sull'espressione «dolce sinfonia» all'interno della terza cantica. Gino Casagrande e Anne-Gaëlle Cuif ritornano su due dei grandi temi della musicologia dantesca di cui si è accennato prima: l'interpretazione del termine «organi» usato da Dante in chiusura del canto IX del *Purgatorio* -sottolineandone la problematica derivata dalla duttilità polisemica insita nell'uso di tale termine- e la presenza nell'opera dantesca della concezione musicoterapeutica, proponendo un *excursus* storico-letterario dalle fonti classiche e patristiche fino al *Convivio*. Segue il contributo di Elena Abramov van Rijk sul rapporto tra l'opera di Dante e la normativizzazione linguistico-poetica del Cinquecento italiano. Lontana dal potersi considerare esemplare ai fini dell'operazione culturale di matrice bembiana, la *Commedia* si trasforma,

secondo la studiosa, in una *Biblia pauperum*, caratterizzata da una costruzione poetico-musicale forgiata sui modelli liturgici. Infine Fabrizio Festa ritorna sul lessico musicale proponendo una lettura documentaria dei riferimenti musicali spesso nascosti nel testo dantesco, considerati, invece, come un *continuum* sul quale viene imbastita l'impalcatura letteraria del poema.

Tutti i contributi, come si può evincere da questa breve ricapitolazione, sono diretti verso il fine comune di far luce sulla comprensione della funzione della musica nell'opera dantesca ed in special modo nella *Commedia*: funzione definita come programmatica, retorica e teorica. La diversità delle prospettive ermeneutiche di partenza, come sottolineato nel prelude di Massimo Seriacopi, trasforma il libro di Davide Fara in un luogo d'incontro di studiosi specializzati in campi affini ma diversi, in un territorio critico in cui dalla diversità delle prospettive ermeneutiche scaturisce la ricchezza analitica che lo caratterizza. L'impegno esegetico traspare con la stessa forza in tutti i contributi, considerati giustamente da Seriacopi come «tappe interpretative che costituiscono un percorso di lettura e apprendimento delle distinte tematiche affrontate».

Chiara Cappuccio

Univesidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-2872-3596>

