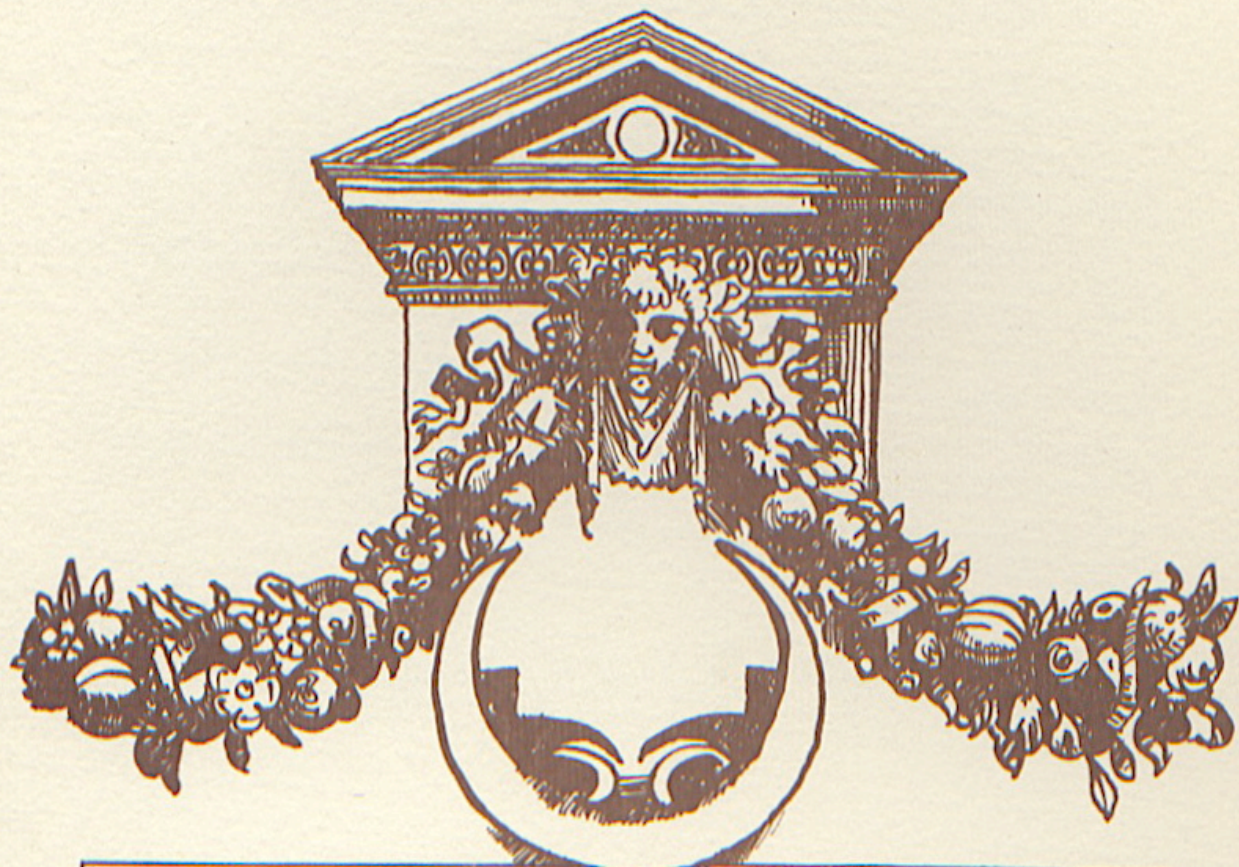


ISSN 1124-1284

Rivista quadrimestrale - Aut. Trib. Lucca n. 615 dell'8/2/94 - Sped. Abb. Post. - Pubblicità inferiore al 50% - Tiratura inferiore a 20.000 copie



MOMUS

Studi Umanistici
Etudes Humanistes

SICUM

Lucca

V - VI, 1996

SOMMARIO

Quinto e sesto numero
1996

— <i>Two drawings by Andrea Mantegna: A simili/modelli problem reconsidered</i> Robert MUNMAN	5
— <i>Agostino Marti pittore lucchese del cinquecento</i> M.T. FILIERI	26
— <i>Ripercorrendo Zacchia il vecchio</i> Patrizia GIUSTI	39
— <i>Il ripostiglio quattrocentesco della chiesa di San Quirico all'Olivo in Lucca</i> Giulio CIAMPOLTRINI	52
— <i>Il vasellame da mensa a Lucca tra XV e XVI secolo</i> Graziella BERTI	62
— <i>Il vasellame vitreo da mensa di uso comune diffuso a Lucca nel tardo Rinascimento. Le testimonianze archeologiche</i> Daniela STIAFFINI	83
— <i>Charity begins at home: attitudes to women in medieval Lucca from an examination of burial place and pious bequests</i> Penny IREMOGER	103
— <i>The aristotelic confucianism of Matteo Ricci, S.J. (1552-1610)</i> Sergius KODERA	126
— <i>Das Konzept eines ontologischen Modells auf der Basis einer neuen Grammatik: die Welt als göttlicher Körper in Giordano Bruno</i> Elisabeth von SAMSONOW	145
— <i>Il suono delle parole tra intelligibilità e intuizione</i> Alessandro MAGINI	153
— <i>Alter Plato. Marsile Ficin ou la Fureur divine. Pour un Congrès ficinien en 1999.</i> Stéphane TOUSSAINT	167
Recensioni	172
Segnalazioni	182

IL SUONO DELLE PAROLE TRA INTELLIGIBILITÀ E INTUIZIONE *

La doppia natura della parola, sensibile e razionale (suono e concetto), è all'origine di diverse concezioni del linguaggio. La rinuncia all'aspetto sensibile trasforma la parola in puro simbolo e stabilisce nuove significabilità. Dunque, il grado di *presenza/assenza* del suono, nel campo della "comunicabilità", determina il formarsi di due particolari gruppi linguistici: quello delle lingue "articolate" e quello delle lingue "del silenzio".

Nel primo caso la maggiore o minore azione articolativa sul suono regola il grado di intelligibilità della parola significante: da una escursione sonoro-intervallare minima (possibilità di massima articolazione) che esalta l'aspetto concettuale, ad una massima (minore possibilità articolativa) che arriva ad annullare la comprensibilità del significato convenzionale delle parole e, pur mantenendone la "direzionalità", lo trascende per sciogliere la parola stessa in combinazioni sonore che stimolano le facoltà intuitive.

Nel secondo caso - "lingue del silenzio" - la perdita del suono equivale a perdita della parola, o meglio, rinuncia alla parola sonora in favore di un linguaggio più diretto capace di comunicare annullando la distanza tra segni e significati.

Questa rinuncia alla parola è dovuta a tre cause principali: inutilità della parola; sfiducia nella parola; insufficienza della parola. Prevalgono allora i simboli: da quelli di carattere magico-sacrale¹ a quelli di tipo matematico. Lingue divine e lingue artificiali, gli esempi sono innumerevoli: dal linguaggio degli angeli ai linguaggi teorizzati dai logici inglesi del '600 che propongono un modello di lingua artificiale universale, al di sopra delle particolarità e delle ambiguità delle lingue naturali. "Un linguaggio simbolico capace di rimandare alle forze presenti in natura (Bacone), di superare le imperfezioni e gli orpelli delle lingue naturali (Boyle), un linguaggio inteso come calcolo (Hobbes), fatto di segni convenzionali che rappresentano o significano non i suoni e le parole, ma direttamente le nozioni e le cose."²

* Comunicazione tenuta nel corso del Convegno Internazionale *Kryptogrammatik - Eine grammatische Technik als Modell wissenschaftlicher Theoriebildung seit der Renaissance*, a cura di Elisabeth von Samsonow. Wien Giugno 1996.

¹ "L'adempimento delle azioni ineffabili e compiute in maniera degna degli dei e al di sopra di ogni intellesione, e la potenza dei simboli senza voce, comprensibili agli dèi soltanto, operano l'unione teurgica." Cfr. Giamblico, *De mysteriis*, II 96, 9 (edizione a cura di A.R. Sodano, Rusconi editore, Milano 1984)

² P. Rossi, *Clavis Universalis*, Il Mulino, Bologna 1983, p. 222 e sgg.: "Lo stesso Leibniz, accettando il progetto di Kirchner, ricerca una lingua nata da un sistema segnico simbolico che rappresenta direttamente i pensieri e non le parole, ...geroglifici, ideogrammi, segni chimici, sono esempi di una caratteristica reale: ...una specie di algebra generale secondo la quale sarà possibile ragionare calcolando!". Significativa è

Nell'ambito della sfera ultramundana è invece concepita una lingua angelica che è "manifestazione di un contenuto mentale espresso grazie ad una *locutio spiritualis*" spogliata del suono delle parole. Una *locutio* necessaria nella società angelica come in quella umana, poichè angeli e uomini hanno pensieri segreti e libera volontà. Una *locutio* più semplice della lingua umana, priva di suono articolato e più immediata nella comunicazione. "La *cogitatio* è segreta, ma al momento della sua esternazione nessun segreto resta racchiuso nei modi della sua comunicazione". La *cogitatio segreta* si manifesta per un atto di volontà, quindi anche la parola angelica interiore può essere "velata" o "svelata". Lo "svelamento" avviene grazie a un segno intelligibile ("quasi nutus") allusivo o in una trasmissione ancora più diretta, nella quale segnato e segno coincidono³.

Nel mondo sublunare e sensibile l'espressione del pensiero deve invece farsi suono attraverso la parola: essa potrà formarsi in vari modi, restando vicina o allontanandosi dall'essenza delle cose. Più si articola, più si allontana, fino a divenire una entità sonora quasi indipendente.

Ricerca il segreto delle parole, nelle antiche cosmogonie, significa ritrovare il primo punto di contatto tra l'essenza e il mezzo della sua manifestazione: l'essenza delle cose si trasforma in suono, il suono racchiude quindi tale essenzialità. Più esso è articolato, più tale essenza prima resta nascosta. Nel rapporto suono-articolazione risiederebbe dunque un segreto intuibile grazie a particolari operazioni sul materiale sonoro della parola, operazioni svolte col duplice intento di "aprire" la parola stessa e di predisporre all'intuizione chi l'ascolta⁴.

anche la definizione leibniziana della musica: "musica est exercitium occultum arithmeticae se numerari animae".

³ Cfr. Babara Faes de Mottoni, *San Bonaventura e la scala di Giacobbe*, Bibliopolis, Napoli 1995. Quanto qui riferito sulle caratteristiche della lingua angelica è tratto dal capitolo *Il linguaggio degli angeli*. L'autrice pone in evidenza il problema legato alla spiritualità della *locutio* angelica: essendo essa spirituale, quindi priva di suono, potrebbe identificarsi alla *cogitatio*, così che generare pensiero e parlare sarebbero la stessa cosa. Viene così riassunta la risposta data da Bonaventura: "premesse che, al grado di semplicità di un essere razionale corrisponde la minore o maggiore complessità del corrispettivo linguaggio (per cui la lingua di Dio è la più semplice, quella dell'uomo la più complessa), esiste sempre un duplice parlare: uno interiore nel quale *locutio* e *cogitatio* si identificano; l'altro esteriore, con funzione comunicativa e svelatrice della *cogitatio segreta*. Mentre nella sfera divina ciò avviene senza suono, in quella umana l'espressione del verbo interiore deve connettersi ad una voce sensibile tramite la potenza immaginativa dell'anima (detentrica del contenuto da manifestare). Un'immaginazione linguistica che determina i suoni articolati. Il linguaggio angelico è invece privo di segno sensibile, ma ha anch'esso una funzione comunicativa determinata da un atto di volontà. Anch'esso parla per svelare." Pag. 242 e sgg.

⁴ Sul rapporto tra realtà esterna a noi e interiorità della parola e sul conseguente formarsi di quest'ultima cfr. anche quanto riferisce Sesto Empirico a proposito dell'incomunicabilità della conoscenza secondo la particolare opinione di Gorgia: "Ma se pur fosse concepibile, sarebbe incomunicabile ad altri (la conoscenza)...Perchè (il mezzo)

La cultura di tipo magico sacrale concepisce una *nominabilità naturale* delle cose per cui il linguaggio sarebbe deposito e non strumento di conoscenza. In tal senso i nomi rivelerebbero l'essenza delle cose che designano per cui conoscere le cose significherebbe conoscere i nomi e viceversa. Ciò presuppone una pratica etimologica alla quale già Platone aveva negato ogni validità affermando che fra parole e cose non c'è nessuna naturale connessione, poichè le parole sono solo segni convenzionali subordinati alle cose (*Cratilo*). Nel nostro caso non si tratta però di indagine etimologica, bensì di *operazioni sonore* che trascendono il significato convenzionale in favore di un senso più profondo.

Nel *Corpus Hermeticum* a proposito dell'intraducibilità del discorso di Ermete, leggiamo che

"...la stessa particolarità del suono e la precisa intonazione dei vocaboli egiziani racchiudono in sé l'energia delle cose che dicono... I discorsi dei Greci producono solo dimostrazioni e la loro filosofia è solo rumore di suoni...*Noi non usiamo semplicemente delle parole, ma dei suoni pieni di efficacia* ." (*Corp. Herm.* XVI,2).

In tali tipi di linguaggi la parola sonora è intesa come mezzo comunicativo assai limitato o addirittura ostacolo alla vera comprensione. Nel mito di Theuth, ad esempio, la parola è considerata come "oblio": l'alfabeto porterà le anime alla perdita dell'esercizio della memoria, poichè gli uomini richiederanno alla mente le cose non più nella loro interiorità, ma dall'esterno; perciò il dono di Theuth (alfabeto e tecnica della scrittura) non è vera sapienza, ma apparenza⁵.

La gradazione sonoro-articolativa stabilisce l'origine, la causa e la finalità del linguaggio stesso. In tutte le antiche cosmogonie il momento del passaggio dall'immobilità divina al movimento creazionale è sempre segnalato da un evento sonoro: suono, forza canora come prima manifestazione del pensiero divino; divinità che sono esse stesse, nel loro manifestarsi, canti o inni (come il dio vedico Prajapati)⁶.

Il suono è sempre il legame più stretto tra sfera umana e sfera divina. Tale collegamento corrisponde ad una "espansione" della parola. "Nei miti brahmanici i primi uomini erano trasparenti, luminosi e sonori e volavano sopra la terra; quando scesero sulla terra e iniziarono a mangiare piante essi

con cui ci esprimiamo è la parola, e la parola non è il sussistente e l'essere; dunque non esprimiamo gli esseri reali al nostro prossimo, ma parole che son diverse dalla realtà sussistente. ... l'essere, poichè sussiste fuori (di noi), non può diventare parola nostra. E non essendo parola, (il reale) non può essere manifestato ad altri. La parola infatti ... s'organizza dalle impressioni degli oggetti esterni su di noi, cioè dalle sensazioni; ... Se ciò è vero, non la parola è rappresentativa dell'oggetto esterno, ma l'oggetto esterno è *rivelatore della parola* ." (Fr. Diels 3 da Sesto Empirico, *ad. mathem.*, VII, 65-87, in R. Mondolfo, *Il pensiero antico*, Firenze 1950, pp.139-140).

⁵ Cfr. Platone, *Fedro*, "L'invenzione della scrittura", LIX

⁶ Cfr. M. Schneider, *Pietre che cantano*, Guanda ed., Parma 1980, pp.20-21.

divennero opachi e pesanti e solo la voce restò loro come testimonianza parziale della loro sostanza musicale originaria"⁷. Questa *opacità* impedisce una speculazione spirituale. Ne parla anche Dante nel *Convivio* : "Non avviene del resto che gli uomini, come gli angeli, si comprendano l'un l'altro per mezzo della speculazione spirituale, perchè lo spirito è nascosto dallo spessore e dell'*opacità* del corpo mortale"⁸.

Secondo le antiche filosofie naturali il suono rappresenta la sostanza originaria di tutte le cose per cui il cantare o il parlare ritmicamente è una partecipazione diretta alla sostanza originaria dell'universo. Il canto è la prima lingua.

"Nella cultura Indù tale lingua originaria era del tutto inarticolata, finchè Idra, dopo aver bevuto il *soma* (una sostanza inebriante), la divise in quattro parti: la quarta parte fu data agli uomini e le altre tre agli animali, agli uccelli, agli insetti. Quando i sacerdoti tentarono di ristabilire il rito della lingua originale, dovettero dunque immettere anche i suoni inarticolati degli animali. Poi crearono il testo col quarto che apparteneva loro e tentarono di intonarlo con la primordiale forza canora degli animali"⁹. Gli animali sono considerati come intermediari tra gli dèi e gli uomini poichè la loro espressione fonetica è più vicina alla lingua originaria di quanto non lo sia il discorso articolato dell'uomo. Perciò solo ai sacerdoti e agli eroi, che comprendono la lingua degli animali, è concessa una conoscenza più profonda della natura acustica della cosa"¹⁰.

Il riconoscimento della potenza della parola disarticolata si ritrova nella cultura cristiana in Agostino che formula un particolare giudizio sulla parola, in un significativo passo delle *Confessioni*, a proposito dell'estasi. Egli identifica il compiersi dell'esperienza mistica in una intuizione momentanea, al di fuori della conoscenza razionale, quest'ultima da considerarsi solo come fase preparatoria:

"Parliamo, aneliamo ad essa (l'eternità) ed ecco, la sfiorammo un poco in uno slancio del cuore; con un sospiro vi lasciammo avvinte le primizie dello spirito, per ridiscendere al suono vuoto delle nostre bocche ove la parola ha principio e fine"¹¹.

Il ritorno al mondo sensibile è segnalato dal riapparire della parola finita. Per risalire verso l'intuizione estatica la parola dovrà sciogliersi di nuovo dalle sue rigidità concettuali, troppo pesanti e insufficienti per innalzarsi oltre

⁷ ibidem, p. 22 e sgg.

⁸ Dante, *Convivio*, I, 4.

⁹ In una famosa invettiva contro la polifonia dell' *Ars Nova*, Jacob de Liège paragonava (in senso denigratorio) gli effetti polifonici a versi di animali da rifiutare energicamente!

¹⁰ Cfr. M. Schneider, cit., p. 22.

¹¹ S. Agostino, *Confessioni*, 9,X.

la semplice razionalità. Ecco allora la *jubilatio*, un'espansione vocalica della parola che si trasforma in canto senza parole. Lo stesso era stato nelle teorie gnostiche orientali secondo le quali un canto di vocali mette in contatto con le vibrazioni degli astri. Oppure come i "nomi privi di significato" con i quali in Egitto era invocata la divinità. Giamblico (*De mysteriis*) ci informa che erano confuse combinazioni vocaliche e foniche: il dio Seth-Tifone, ad esempio, era invocato con un nome costituito da cento fra vocali e consonanti oppure con una serie di lettere anagrammatiche.

La rinuncia alla parola avviene poichè non esiste parola adeguata a significare i profondi moti dell'anima: "L'uomo, quando è fuori di sé dalla gioia, non usa più vocaboli, perchè essi mancano alla sua lingua e alla sua intelligenza"¹². La parola perde allora la sua funzione significativa per sciogliersi in canto, in flusso vocalico: "Coloro che cantano...prima avvertono il piacere suscitato dalle parole dei canti, ma poi, quando l'emozione cresce, sentono che non possono esprimerla più a parole e allora si sfogano in modulazione di note"¹³. Il linguaggio umano è troppo povero, insufficiente per l'ineffabilità divina, resta solo un giubilo che non conosce limitazioni di sillabe.

La questione dell'articolazione dello "spessore sonoro" del linguaggio si ritrova ancora nella sintesi fatta da G.B. Vico nel capitolo dedicato alla "Sapienza poetica" nel secondo libro dei *Principj di Scienza Nuova*. La classificazione delle lingue è svolta proprio dal punto di vista dell'articolazione sonora:

"La lingua degli dèi fu quasi tutta muta, pochissimo articolata. La lingua degli eroi, mescolata egualmente e di articolata e di muta... La lingua degli uomini quasi tutta articolata e pochissimo muta."

(Dove muta sta per inarticolata).

"I primi gentili concepivano l'idee delle cose per caratteri fantastici di sostanze animate e, mutoli, si spiegavano con atti o corpi che avessero naturali rapporti all'idee; si spiegavano cioè con lingua che naturalmente significasse."

(La lingua originaria atlantica teorizzata da Platone e Giamblico, che spiegava le idee per la natura delle cose).

"Gli uomini mutoli dovettero da prima ... mandar fuori le voci cantando; poi come fanno gli scilinguati, dovettero pur cantando, mandar fuori l'articolate di consonanti..."

Le lingue cominciarono dunque col canto grazie al quale l'eccesso di sensibilità dei primi uomini poteva essere sfogato. Un canto "non delicato", poichè la delicatezza è frutto delle filosofie, ma ricolmo di passione e pieno di poesia.

¹² S. Agostino, *Esposizione del Salmo 99*.

¹³ S. Agostino, *Commento al Salmo 32*.

"I mutoli si spiegarono per atti o corpi naturali i rapporti all'idee ch'essi vogliono significare. Questa dignità è'l principio de' geroglifici co' quali si truovano aver parlato tutte le nazioni nella loro prima barbarie. Quest'istessa è'l principio del *parlar naturale* che congetturò Platone nel *Cratilo* e Giamblico nel *De mysteriis*"¹⁴.

I riferimenti di Vico al *De mysteriis* sono assai significativi. Già nel prologo Giamblico evidenzia la necessità, nell'ambito della teurgia pratica, di superare il discorso razionale e di accostarsi all'ordine intellettuale per via di intuizioni¹⁵. Viene invocato Hermes, dio della parola. C'è però un "Ermes-logos", cioè la parola articolata, l'esternazione della nostra parola interiore, e "Ermes-Thot", colui che conosce il potere dei suoni e con la voce, la parola, crea il mondo¹⁶.

Pratica teurgica, teologia e scienza sembrano legate da una comune aspirazione a linguaggi fatti di simboli e suoni che nella semplificazione segnica ed articolativa trovano la loro maggiore efficacia. Ancora Giamblico ci dice che i demoni - generi intermedi, legame degli dèi e delle anime, coloro che rendono esprimibile l'inesprimibilità divina - generano tutto per mezzo di simboli, spingendo così anche la nostra capacità intellettuale ad una acutezza maggiore¹⁷. Simboli grafici, simboli sonori stimolano dunque l'intelletto predisponendolo all'intuizione.

Il problema dell'esprimibilità dell'ineffabile è particolarmente sentito da S. Agostino che identifica nella musica e nella poesia i mezzi in grado di superare all'insufficienza delle parole del filosofo.

"L'unica dimostrazione dell'esistenza di Dio sta nel percorrere *l'itinerarium mentis ad Deum* o alla beatitudine che Agostino chiama *giubilo della verità*.. Questa conoscenza del divino è esprimibile attraverso lo stesso linguaggio con cui Dio governa l'universo: *velut musicum carmen cuiusdam ineffabilis modulatoris excurrat*..." L'ineffabile potrà essere espresso tramite l'onomatopea della gioia: "entrare in consonanza con l'interminabile immenso alleluja cantato dall'intero universo

¹⁴ G.B. Vico, *Principj di Scienza Nuova*, Libro II, in "Classici Ricciardi", Einaudi, Torino 1976.

¹⁵ Secondo Porfirio dai nomi divini vanno tolte le concezioni e le spiegazioni logiche. Così i nomi privi di significato (confuse combinazioni vocaliche e foniche) possono non avere senso per noi, ma lo hanno per gli dèi. Non sono semplici parole ma, come abbiamo visto, *suoni pieni di efficacia*. Ecco allora che nelle invocazioni si preferiscono nomi privi di significato oppure nomi barbari. Quest'ultimi hanno infatti grande enfasi e al tempo stesso grande concisione, sono meno ambigui, hanno minore varietà e si esprimono in pochi modi; per queste ragioni s'accordano con gli esseri superiori. Cfr. Giamblico, *De Mysteriis*, cit., nota 55, p. 271

¹⁶ Ibidem, Libro, 1.

¹⁷ Ibidem, Libro III, 135,15 (p.134).

in modo da vivere *in concordia* con l'armonia mundi creata da un Dio Archimusicus".¹⁸

Il canto di giubilo monofonico è dunque un trascendere la parola per tentare l'espressione dell'ineffabile. Un altro tipo di canto, quello polifonico, pare invece ispirarsi alla volontà di rendere più o meno manifeste le potenzialità significative della parola, quasi come un voler velare o svelare il pensiero che racchiudono. In polifonia, infatti, la parola (che rappresenta il materiale sonoro e concettuale) può rendersi intelligibile o puramente sensibile in base a procedimenti matematici che, nel decidere le combinazioni delle sovrapposizioni, segnalano una *volontà* di nascondere o di rivelare.

Questi procedimenti matematici appartengono ad un altro tipo di linguaggio che regola e, nello stesso tempo, trascende quello verbale. E' come un linguaggio universale, di ordine superiore, che determina l'emergenza dei particolarismi verbali, ne regola l'espansione e lo spessore sonoro incidendo così sul grado di significabilità.

Tra l'irrazionalità della monofonia agostiniana e la "modulazione sonora della *ratio*", così come verrà concepita nella monodia rinascimentale¹⁹, si apre una terza via: il canto ficiniano. Esso è una mediazione tra le due tendenze. Per Ficino la musica razionale comincia nel sistema di relazioni tra *ragione* e *parola*, collegate dall'immaginazione intellettuale (*fantasia*). Il passaggio avviene tramite il *Furore*. Platone considera canti pieni di musica divina (*Ione*) e di furore musaico, quei canti che conducono al Furore il cantore stesso²⁰.

Nelle improvvisazioni sulla cetra di Ficino (nelle quali il *furor* rappresenta il passaggio tra ragione e discorso e lo *spiritus* rappresenta il legame tra l'intelligibile e il sensibile) è il canto declamato che conduce i "numeri sensibili" al risveglio dell'anima, indirizzandola alla contemplazione dei numeri intelligibili²¹.

¹⁸ Cfr. S. Leoni, *Le armonie del mondo*, prefazione di P. Rossi, ECIG, Genova 1988, p. 15.

¹⁹ Sul "suono delle parole" in rapporto alla retorica e alla musica nella cultura umanistico-rinascimentale cfr. gli approfonditi studi di Bruno Pinchard: *Le cristal et les larmes-Structure du poème et modulation musicale de Dante a Monteverdi.*, in "Poésie", n°28, Marzo 1984.; *L'Orphée moderne-Rhétorique et Métaphysique du Suono delle Parole dans l'humanisme littéraire et musical au Cinquecento, 1512-1628.* Thèse de troisième cycle, Paris, Sorbonne 1981.

²⁰ Cfr. Platone, *Fedro*, "Secondo discorso di Socrate", XXII: "furore mistico, profetico, poetico. Il furore poetico s'impadronisce di un'anima pura e le ispira canti e poesia. Chi si avvicina alla poesia senza mania sarà poeta imperfetto: la poesia del savio è oscurata da quella del folle. La poesia composta a freddo secondo regole sapientissime rimane inferiore a quella di chi canta ispirato".

²¹ Cfr. D.P. Walker, *Ficino's Spiritus and Music*, in "Studies in musical science in the late Renaissance", Warburg Institute, Univ. of London, E.J. Brill, Leiden 1978. e *Le chant orphique de Marsilio Ficino*, in "Musique et Poésie au XVI ème s.", CNRS, Paris 1954.

La polifonia, invece, opera una sintesi diversa tra *giubilo* e *ratio*. Infatti il suo punto di partenza non è solo la parola che poi verrà espansa, bensì una "matematica" che, in quanto tale, rappresenta il sistema combinatorio sul quale si struttura l'universo. Questo "pensiero matematico", più universale e quindi di grado superiore, stabilirà le modalità combinatorie delle parole. Le combinazioni del linguaggio matematico-simbolico con quello verbale-significativo, produrranno effetti sonori (nei quali fluttua il grado di significazione e quindi di intelligibilità) imprevedibili. La *combinatoria* della verbalità polifonico-sonora darà nuovo senso alle parole stesse che, nel loro alternarsi, ispessirsi e assottigliarsi sonoro, genereranno una ulteriore significazione non prevista né prevedibile dalla volontà dell'uomo, ma insita nelle relazioni matematiche²².

La polifonia unisce lingua del silenzio (matematica) con quella sonora. La lingua del silenzio (numerica) costruisce un nuovo sistema di relazioni delle parole nella struttura polifonica, sovvertendo l'ordine convenzionale del discorso. Tali relazioni, che provengono da tutti i punti dello spazio, determinano un nuovo tipo di discorsività. Così come la prospettiva permette di tracciare, su uno spazio bidimensionale, linee che, secondo particolari leggi, producono l'effetto prospettico della terza dimensione, altrettanto la polifonia - distesa sullo scorrere orizzontale del tempo - produce ispessimenti e assottigliamenti sonori secondo rapporti numerici non consequenziali, ma simultanei e tali da creare una sorta di "prospettiva sonora". Lo scorrere di questi ispessimenti e assottigliamenti produce una nuova discorsività fondata su più piani. Dalle prime polifonie a due voci, fino alle imponenti strutte sonore fiamminghe, lo spazio sonoro progressivamente si allarga e al suo interno la polifonia si ordina secondo modi ritmici portatori di razionalità (*Ars*). Una razionalità ritmica estranea al canto gregoriano inteso piuttosto come impercettibile *rivelazione*²³.

La polifonia di Perotino, che aumenta il numero delle voci fino a quattro, sovrappone due o tre diversi testi; ogni voce mantiene una sua propria melodia e espressione verbale. Le varie linee melodiche, intrecciate nel tessuto polifonico, così come i loro tropi verbali, esprimono variazioni di un medesimo senso fondamentale²⁴.

Nel canto alleluatico la perdita di significazione è prodotta dalla liquefazione della parola, dal suo trasformarsi in puro suono nel passaggio da uno stato articolativo ad uno fluido: un ritorno all'originario flusso vocalico²⁵.

²² Gli enti matematici sono una realtà intermedia fra "idee intelligibili" e "realtà sensibili", come ricorda Platone nel *Timeo*.

²³ Cfr. N. Pirrotta, "Dante Musicus", in *Musica tra medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, p. 20 e sgg.

²⁴ *Ibidem*, p. 25

²⁵ "La più antica lingua degli uomini era fatta di sole vocali, suoni indefiniti, che manifestavano l'alternarsi vario e rinforzato di sentimenti interiori secondo il diverso contenuto doloroso o gioioso...Quando le radici linguistiche... cominciarono a perdere il loro potere evocativo ed immediato e ne assunsero uno convenzionale e mediato, lin-

Nella concezione delle prime polifonie politestuali le parole mantengono sempre la loro fisionomia ritmica e significativa; l'effetto "fluido", prodotto dalla simultaneità del loro manifestarsi, non è data da una trasformazione della *ratio* verbale in puro suono, ma da una azione combinatoria.

La parola cantata gregoriana diviene melisma per rivelazione divina²⁶. Le parole della polifonia mantengono la loro significabilità ed è la volontà dell'uomo-creatore che, nell'azione combinatoria in un sistema di relazioni, genera flusso sonoro pieno di razionalità.

Nella *jubilatio*, così come nella simultaneità polifonica, abbiamo una perdita di "significazione verbale". Nel primo caso perchè si rinuncia alla parola; nel secondo caso, invece, la parola significante è elemento essenziale, ma la sua significazione è nascosta o svelata secondo una logica che trascende quella del discorso. La polifonia è piuttosto espressione della volontà di "comunicare" oppure di tenere celato il pensiero segreto²⁷.

La perdita di significato ha un senso in relazione all'intuizione, alla percezione e alla manifestazione dell'ineffabile. Proprio le forme polifoniche sacre sono quelle nelle quali l'"invenzione" trova maggiori stimoli; le forme profane sono più rigide, vincolate all'esigenza di una coerenza strutturale che rende ragione principalmente alla logica del discorso. Anche nella polifonia profana, comunque, emerge una tendenza alla destrutturazione della parola significante; tendenza più accentuata nell' *Ars Nova* francese e mitigata, invece, dalla *dulcedo* dell'*Ars Nova* fiorentina.

La *subtilitas*, cioè l'assottigliarsi della musica in procedimenti simbolici e raziocinanti²⁸, riflette l'esigenza di un'arte irregolare, aperta all'imperfezione e all'imprevedibilità²⁹. L'*Ars Nova*, rompendo i principi della perfezione

gua dei suoni e lingua delle parole si separarono per sempre". Così Wagner in *Opera und Drama*.

²⁶ La *jubilatio* agostiniana, generata dall'impossibilità di esprimere razionalmente l'ineffabile o l'eccesso di gioia, rinuncia alla parola in favore dell'immediatezza della pura sonorità vocalica. "Nella concezione medievale la musica liturgica è concepita come riflesso della musica degli angeli, una musica *sine fine, alter ad alterum*; una rivelazione agli uomini, espressione dell'inesprimibile e pronuncia dell'ineffabile: "*ineffabilis enim est, quem fari non potes: et si eum fari non potes et tacere non debes, quid restat nisi ut jubiles; ut gaudet cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habet syllabarum?*". Cfr. C.E. Schurr, *Dante e la Musica*, in "Quaderni di Esercizi Musica e Spettacolo", 4, Univ. Perugia, 1994.

²⁷ "L'esigenza del polifonista di creare sistemi di relazione complessi è coerente col *modus operandi* dell'artista gotico che tende ad affrontare problemi tecnici tanto più ardui quanto alta e preziosa è la verità da esprimere o la meta da raggiungere" in N. Pirrotta, "*Dante Musicus*". cit., p. 29

²⁸ Cfr. N. Pirrotta, "Dulcedo e subtilitas nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400", in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., p.130 e sgg.

²⁹ Il concetto di *subtilitas* aveva trovato una particolare interpretazione nel *Fragm. 1* degli *Oracoli caldaici*: "c'è un intelligibile che devi pensare con il fiore dell'intelletto: infatti se spieghi ad esso il tuo intelletto e lo concepisci come se concepissi qualche oggetto, tu non lo concepirai...Non bisogna dunque concepire quell'intelligibile con veemenza, ma con la *fiamma sottile di sottile intelletto*, che tutto misura, tranne quel-

trinitaria, usa tutte le possibili "imperfezioni" nelle note, nei modi, nelle misure, ovunque può inserirsi l'imperfezione. Ciò genera una complessità ritmica che produce effetti decisivi sul ritmo delle parole; questa complessità è resa ancora più ardua dall'uso frequente delle dissonanze sui tempi forti. All'Ars Nova viene rimproverato il carattere *difficilior* e *subtilior* (Jacob de Liège); carattere che, come è stato notato in un recente studio su Dante e la musica, richiamano la "rima aspra e sottile" della terza canzone del *Convivio*³⁰.

Nel Quattrocento si fa sempre più netta la concezione di vaste composizioni programmate per subordinare il tutto ad un proporzionato piano architettonico del quale la parola resta il mattone fondamentale. La parola del *canto fermo* è piena di virtù germinatrice; gli elementi della parola (suono, armonia, ritmo) si riuniscono in un nuovo ordine che trascende le leggi particolari del discorso verbale. Questa unità, simboleggiata dalla simultaneità di più parole, quindi di più concetti, rende inintelligibile il singolo significato; esso, per essere compreso dall'imperfetta capacità percettiva dell'uomo, deve svolgersi e svilupparsi orizzontalmente nel tempo. La simultaneità produce un picco sonoro-concettuale che, nell'attimo, trasmette direttamente un pensiero complesso attraverso un impulso emotivo. Ciò non per creare semplicemente *ethos* (Aristotele, nei *Problemi musicali*, negava addirittura qualità etiche alla simultaneità dei suoni). Al velamento del significato corrisponde una volontà di svelare le possibilità di un ordine razionale superiore, più vicino ai complessi processi generativi della natura. L'attenzione si sposta così sul versante del "pensiero compositivo": non più solo gli "effetti", su chi ascolta, di una musica delle parole.

Le simbologie musicali dell'Ars Nova, così come i simboli dei demoni descritti da Giamblico, sono stimolo all'intelletto. Non solo la parola viene velata, ma la struttura stessa. Sia nell'Ars Nova trecentesca che nella polifonia tra '400 e '500, è frequente l'abitudine di scrivere canoni con segni più o meno cabalistici, cioè indicando per esteso una sola parte vocale e aggiungendo qualche formula o simbolo che permette di indovinare la vera struttura della composizione³¹.

Potremmo dire che la polifonia è un linguaggio simbolico; il simbolo è più vicino ad un linguaggio originario di quanto lo sia il segno, che è invece mediato dalle convenzioni. La potenza del simbolo risiede proprio nel suo potere evocativo, superiore a quello significativo. Il simbolo rinvia ad un senso culturale più profondo e allargato. La polifonia agisce sulla parola traspor-

l'intelligibile...tendere verso l'intelligibile con intelletto libero, perchè impari a conoscere l'intelligibile, dal momento che esso esiste al di fuori dell'intelletto umano..." Cfr. Giamblico, *De Mysteriis*, cit., p. 271, nota 55.

³⁰ Cfr. C.E. Schurr, *Dante e la Musica*, cit., p. 13

³¹ Ciò che fa ancora Bach nella *Offerta musicale*.

tandola da una dimensione segnica ad una simbolica, e per simbolo intendo una forma di pensiero più che un mezzo di semplice comunicazione³².

In pieno Rinascimento Vincenzo Galilei, nella famosa polemica contro la polifonia³³, sostiene che quest'ultima è solo piacere sensibile e volgare, non si rivolge all'intelletto (che non si accontenta di piaceri materiali), ma dà solo diletto. Gli accordi dei polifonisti sono "pestiferi" per l'espressione dei concetti. Sovrapponendo gli elementi più diversi la polifonia non può suscitare l'affetto espresso dal testo, è corruzione della musica e violenza sulle parole. La parte più nobile di una composizione sono i concetti espressi con le parole e non gli accordi delle parti.

Non è questa la sede per ripercorrere le tappe della polemica che oppose monodisti a polifonisti, sullo sfondo di un platonismo spesso di maniera. Una polemica tutta basata sul rapporto tra musica e testo, tra suono e concetto e legata alle motivazioni che determinano e regolano l'unione tra sonorità e espressione³⁴.

Forse ragioni più profonde hanno causato la violenta reazione dei sostenitori della perfetta intelligibilità della parola, contro un pensiero che invece trova risposte più convincenti nel potere "evocativo" (più che significativo) della parola che si fa simbolo. Ma i due modelli non necessariamente si

³² La ricerca di una parola non irrigidita in una funzione puramente significativa segue un percorso che, pur su piani diversi e con finalità assai differenziate, conduce fino ai romantici: essi, per lo meno nella riflessione sul rapporto tra suono e concetto, della parola non accettano il suo essere segno con significati razionali: "la parola non è che una semplificazione, un banale espediente escogitato dalla ragione per permettere agli uomini di comunicare sul piano logico-concreto." Cfr. A. Collisani, *Musica e Simboli*, Sellerio Editore, Palermo 1988, p.78.

³³ V. Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze 1581

³⁴ La secolare *querelle* tra primato della "musica padrona dell'orazione" e "orazione padrona della musica" è destinata a restare senza vincitori. La musica è un linguaggio, la parola un altro, ambedue legati al suono, ma dotati di potenzialità che garantiscono la loro autonomia o permettono loro di interagire per uscire dal circolo delle convenzionalità. Non si tratta di opporre o coniugare un sistema musicale ad un sistema verbale, logica musicale e logica del discorso. Piuttosto di individuare quando la parola deve "significare" per "persuadere", o quando deve "liquefarsi", trasformando il suono dell'elocuzione ordinaria in sonorità piene di nuove significazione che non si rivolgono più alla pura razionalità, ma piuttosto alle facoltà intuitive. Tentare insomma una lingua degli dèi partendo dalla parola umana. La polifonia, nel suo sviluppo polidirezionale, potrebbe essere intermedia ai due linguaggi. La struttura simbolico-matematica rappresenterebbe il "corpo" dal quale e attorno al quale si spande la sonorità provocata da una iniziale parola umana poi ricomposta in un nuovo sistema di relazioni numeriche. Così come gli angeli devono prendere forma sensibile per comunicare con gli uomini, altrettanto la parola deve prendere "forma numerica" per interagire con la divinità: un numero di relazione verticale, non solo la sequenzialità orizzontale dell'elocuzione. Gli uomini "traggono" la parola dai loro organi vocali; gli angeli la formano modellando l'aria. Ugualmente la monodia trae il suono dalle parole, mentre la polifonia modella il suono delle parole per formare una parola sovraumana grazie alla potenza motrice dell'intelletto.

escludono: l'uno può presupporre o tollerare l'altro a condizione che se ne delimitino esattamente i confini, le finalità, la natura. Si tratta insomma di individuare il punto in cui la parola - giunta ormai ai limiti del suo potere razionale e significativo e ai confini del "parlare civile" - deve trasformarsi in altro, in qualcosa che superi la convenzionalità.

Dante, nel percorso "sonoro" che accompagna il suo viaggio ultramondano, aveva realizzato una perfetta e grandiosa sintesi tra le diverse concezioni di suono-concetto-segno-simbolo.

Il cammino che conduce la parola da un contesto logico-razionale complesso ad altri sempre più semplificati, fino all'annullamento della parola stessa, si ritrova anche nell'ascesa dantesca verso le più alte sfere del Paradiso. Alla salita verso i cieli più alti corrisponde una progressiva semplificazione dei testi intonati: dai canti che celebrano concetti teologici nei cieli più bassi, alla pura "esclamazione" nel Primo Mobile. La parola perde sempre più la sua funzione significativa, si purifica fino a divenire lingua del silenzio (Cielo di Saturno), espressione immediata dell'intelletto dei beati. Gli angeli non partecipano alla parola: solo l'armonia delle relazioni musicali può sostenere l'unità prodotta dalla simultaneità delle voci³⁵.

Suoni, voci, segni, simboli, trovano un momento di perfetta e prodigiosa sintesi nel XVIII e XIX canto del Paradiso:

Io vidi in quella gioivial facella
lo sfavillar dell'amor che li era,
segnare alli occhi miei nostra favella.
E come augelli surti di rivera
quasi congratulando a lor pasture,
fanno di sè or tonda or altra schiera,
sì dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano, e faciensi

³⁵ Nel capitolo 13 del II libro del *Convivio*, Dante pone la musica sotto il cielo di Marte proprio in virtù del principio di relazione che regola non solo le "parole armonizzate", ma anche i canti polifonici. In una struttura di relazioni polifoniche il suono delle parole non rimanda ad un solo e definitivo concetto, ma produce coincidenza tra *significante e significato*.

Nel suo studio su *Dante e la Musica* (cit.), E. Schurr osserva che, secondo Dante, "esiste una ineffabilità assoluta compresa solo in quanto incomprendibile, ed una relativa al linguaggio verbale che può essere parzialmente recuperata dal linguaggio stesso per legame musaico armonizzato... Il concetto di *relazione* potrebbe essere letto non solo come figura di un ordine armonioso da cui scaturisce la creazione, ma come un momento costitutivo dell'amore. L'Amore significa un duplice rapporto di correlazione e interrelazione tra i soggetti amanti, in senso orizzontale, e un orientarsi verso Dio in senso verticale. Dante si appropria del concetto musicale di *armonia*, concretando e sostituendo ai *numeri proportionales* le cose create che, nel loro duplice correlarsi - in senso verticale e orizzontale - recano l'impronta dell'idea cosmica del loro Fattore.", pag. 27.

or D, or I, or L in sue figure.

Prima, cantando, a sua nota moviensi;
poi, diventando l'un di questi segni,
un poco s'arrestavano e taciensi. (Parad. XVIII, 70-81)

.....

Mostrarsi dunque in cinque volte sette
vocali e consonanti; ed io notai
le parti sì, come mi parver dette.

"DILIGITE IUSTITIAM" primai
fur verbo e nome di tutto 'l dipinto;
"QUI IUDICATIS TERRAM" fur sezzai.

Poscia nell'emme del vocabol quinto
rimasero ordinate; sì che Giove
pareva argento lì d'oro distinto.

E vidi scendere altre luci dove
era il colmo dell'emme, e lì quetarsi
cantando, credo, il ben ch'a sè le move. (Parad. XVIII, 88-99)³⁶

Il percorso suono-parola-simbolo è alla base di una nuova scrittura che Dante concepisce come mediazione tra linguaggio umano e lingua celeste. Il suono si fa segno, il segno parola, la parola simbolo. Il formarsi dell'Aquila coincide col formarsi della voce. Le singole voci, che prima si muovevano secondo un proprio ritmo e propria "nota", si riuniscono in un simultaneo e prodigioso parlare. E' la perfetta fusione del molteplice nell'unità che genera un'ulteriore voce: la voce del simbolo dell'Aquila che forma parole sciolte da qualsiasi concettualità razionale. Sono parole di suono il cui senso Dante può solo intuire.

Alessandro Magini

³⁶ Vedi anche canto XIX : "E quel che mi convien ritrar testeso,/ non portò voce mai,
nè scrisse incostro,/ nè fu per fantasia già mai compreso;/ ch'io vidi e anche udi' par-
lar lo rostro,/ e sonar nella voce e "io" e "mio",/ quand'era nel concetto "noi" e
"nostro". (vv. 7-12)...Così un sol calor di molte brage/ si fa sentir, come di molti amori/
usciva solo un suon di quella image. (vv. 19-21).