

«Deo è lo scrivano ch'el canto à insegnato». *Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone*. Atti del Convegno internazionale, Collazzone, 7-8 luglio 2006, a cura di Ernesto Sergio Mainoldi e Stefania Vitale

## Accezioni e rifocalizzazioni del simbolismo musicale tra suono, numero e segno durante il medioevo

di Ernesto Sergio Mainoldi

Università degli Studi di Perugia  
ernesto.mainoldi@libero.it

§ Questo saggio intende soffermarsi sui problemi di interpretazione del simbolo musicale in relazione alla teoria musicale medievale e alle fonti di pensiero che ne hanno determinato l'evoluzione. Rintracciando un livello della speculazione sulla musica incentrato esclusivamente sul fatto sonoro, quale evento capace di avere un'influenza non semplicemente affettiva sulla psiche, indipendente dalle letture aritmologiche e cosmologiche che i teorici musicali in età patristica e medievale ripresero dall'antichità per spiegare la valenza dell'*harmonia*, si tenta la ricostruzione, attraverso gli accenni offerti dalle fonti, dei tratti di una concezione connotata da una interpretazione del simbolo musicale quale nesso ontologico afferente alla dimensione dell'ascolto piuttosto che alle sovrastrutture interpretative, numeriche o semiotiche, che si sono fatte strada nella comprensione medievale della musica, sovrapponendosi al fatto puramente sonoro e musicale.

§ Aim of this paper is an approach to the problems surrounding the interpretation of musical symbolism in relation with medieval musical theory and the sources of thought that influenced its evolution. Harking back to a level of musical speculation focussed exclusively on the sonic event, as a factor of a not mere emotional influence on the psyche and independent of all numerological and cosmological readings that patristic and medieval music theorists recovered from Antiquity in order to illustrate the concept of *harmonia*, a reconstruction is attempted, through textual sources, of a conception marked by an understanding of musical symbol as an ontological nexus bringing to bear on the dimension of listening, rather than on hermeneutical superstructures, either numerical or semiotical, that have been superimposed during the Middle Ages on the purely sonorous and musical fact.

Ernesto Sergio Mainoldi

ACCEZIONI E RIFOCALIZZAZIONI DEL SIMBOLISMO  
MUSICALE TRA SUONO, NUMERO E SEGNO DURANTE IL  
MEDIOEVO

Nella *Lauda* 64 Iacopone da Todi ricorre alla metafora musicale per delineare l'economia della Nuova Alleanza quale «canto» del Verbo:

O novo canto, c'ai morto el planto  
De l'omo enfernato<sup>1</sup>.

Davanti alla “modulazione” di questo metaforico “canto”, ossia l'incarnazione del Verbo di Dio che stabilisce la nuova ed eterna Alleanza con l'uomo, gli angeli, testimoni dell'evento, rispondono con il canto del *Gloria*:

Li cantatori iubilaturi  
Che tengo lo coro,  
So' l'angeli santi, che fo dolci canti  
al diversoro  
denant'el fantino ch'el Verbo divino  
ce veio incarnato.  
Audito un canto: 'Gloria enn alto,  
a l'altissimo Deo<sup>2</sup>!

In riferimento al contesto culturale entro il quale si collocano questi versi, possiamo registrare una duplice accezione di ‘canto’: se l'Alleanza come “canto” del Verbo è metafora, cioè espressione impropria, ovvero in senso traslato, il «canto» degli angeli va inteso in senso simbolico, in quanto per l'angelologia medievale l'attività dossologica delle schiere celesti è canto in senso proprio, benché supersensibile e metadiscorsivo – caratteristiche

1. Iacopone da Todi, *Lauda*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, pp. 187-90, vv. 1-2. Il testo della lauda è riportato per intero in questi atti nel contributo di E. Ferrari Barassi, alle pp. 83-4.

2. Iacopone da Todi, *Lauda* cit., vv. 9-16.

che il riferimento iacoponiano allo *iubilus*, nel termine «iubilaturi», lascia trasparire in filigrana –, quindi non riducibile al canto umano, ma a quello ontologicamente assimilabile e dunque legato ad esso per via simbolica.

Nei versi successivi della medesima lauda troviamo un ulteriore riferimento al canto, questa volta a quello liturgico, a cui si affianca un cenno alla scrittura musicale:

En carta ainina la nota devina  
veio c'è scripta,  
là v'è el nostro canto ritto e renfranto  
a chi ben ci affitta;  
e Deo è lo scrivano, c'à operta la mano,  
ch'el canto à ensegnato<sup>3</sup>.

Qui, la scrittura musicale è allegoria della Sacra Scrittura, in cui Dio ha annotato ('ensegnato') come una melodia il suo comandamento, rivelando agli uomini la sua volontà; nel verbo 'insegnare' constatiamo essere la scrittura indicata come il principale tramite di trasmissione – dunque dell'insegnamento, che è trasmissione di segni nella mente del discepolo. Di segni e non di suoni.

È sintomatico che sforzando la metafora del canto al suo significato più elevato, facendone un tropo dell'insegnamento divino, Iacopone faccia riferimento al canto non nella sua naturale trasmissione auditiva, bensì in quella scrittoria. La metafora di Iacopone è dunque rivelatrice di un approccio al suono che sembrerebbe essersi radicato nella concezione musicale basso-medievale, e cioè che il canto si traspone naturalmente in segni. *Nota* prende il sopravvento su *vox* e *sonus*.

Per valutare appieno il significato della concezione semiotica del simbolismo musicale che ci viene testimoniata da questi versi di Iacopone, è necessario fare un passo indietro e ritornare ai precorsi biblico-patristici della concezione medievale del suono musicale e della sua trasmissione, nonché alle teorizzazioni sulla *vox*. In primo luogo, in relazione a queste fonti, va registrato il posto di preminenza tenuto dall'ascolto rispetto al segno scritto come mezzo di trasmissione del sapere. In ambito scritturistico diversi passi supportano questa constatazione: ci limitiamo qui al solo esempio offerto dalle lettere di san Paolo, nelle quali leggiamo una chiara focalizzazione circa la centralità dell'ascolto come momento iniziale della fede nell'annuncio evangelico:

3. Iacopone da Todi, *Laudes* cit., vv. 21-6.

Ideo et nos gratias agimus Deo sine intermissione, quoniam cum accepissetis a nobis verbum, *auditus* Dei accepistis, non ut verbum hominum sed sicut est vere verbum Dei, qui operatur in vobis qui credidistis<sup>4</sup>.

Sed non omnes oboedierunt evangelio. Esaias enim dicit: Domine quis credidit *auditi* nostro? Ergo *fides ex auditu, auditus autem per verbum Christi*. Sed dico numquid non *audierunt* et quidem in omnem terram exiit sonus eorum et in fines orbis terrae verba eorum<sup>5</sup>.

Hoc solum volo a vobis discere ex operibus legis Spiritum accepistis an *ex auditu fidei*<sup>6</sup>.

Il tema della fede come ascolto della parola di Dio, rivelata nell'insegnamento del Verbo-Dio, costituirà il bordone su cui si modulerà la riflessione patristica sul linguaggio, e, in particolare, sui rapporti tra i segni e i suoni, sviluppata attraverso le discipline del sapere riprese dalla tradizione classica. Se i trattati di grammatica offriranno il contesto principale entro cui si svolgeranno queste riflessioni, contemplando solitamente una sezione introduttiva dedicata alla *vox*, la trattatistica musicale mostrerà nondimeno tracce della teorizzazione sul rapporto tra *sonus*, *sensus* e *signum*. Possiamo considerarne un'attestazione l'affermazione di Isidoro di Siviglia sulla non scrivibilità dei suoni:

Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt<sup>7</sup>.

Questa espressione, ben nota agli studiosi e ripetutamente citata, viene per lo più interpretata come una testimonianza relativa alla fase pre-notazionale della tradizione musicale tardo-antica; essa tuttavia, trascendendo la questione prettamente notazionale – come cercheremo di mostrare più sotto –, presuppone un'epistemologia della musica paradigmatica del contesto culturale che la produsse, la quale si pone agli antipodi – e non solo per afferenza cronologica – rispetto alla concezione tralignante dalla *Lauda* 64 di Iacopone, ma che, sorprendentemente, ritroviamo in Giacomo di Liegi, nel XIV secolo, quando la scrittura musicale era venuta ad occupare un più decisivo ruolo nell'arte della musica. Giacomo ribadisce il giudizio di Isidoro:

4. I Tess 2, 13.

5. Rm 10, 16-8.

6. Gal 3, 2.

7. Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. W. M. Lindsay, Oxford, Oxford University Press, 1989, 163B.

Unde dicatur musica. Dicitur autem musica, secundum Isidorum, a 'Muis'. Musae vero a 'muison', id est a 'quaerendo', dictae sunt, quia per eas vis carminum et vocis modulatio per veram musicae scientiam ab Antiquis quaereretur. Et cum sonus sensibilis res sit praeterfluatque cum motu per tempus in praeteritum, imprimatur tamen memoriae. Ideo confictum est a poetis Musas esse Iovis atque Memoriae filias; nisi enim ab homine in memoria soni teneantur, quia de numero successorum sunt, labuntur et pereunt<sup>8</sup>.

La comprensione di questo giudizio dipende forse solo dal mero ossequio all'*auctoritas* patristica, comune alla maggioranza dei trattatisti musicali medievali? Ci chiediamo piuttosto se Giacomo, autore caratterizzato da tratti anti-innovatori, non costituisca un caso di sopravvivenza di quell'epistemologia tardo-antica del suono che descrive il rapporto mente-memoria-ascolto entro i termini in cui il passo isidoriano si iscrive, cosa che sarebbe ancora condivisa, con consapevolezza, in un'epoca in cui la scrittura musicale aveva ormai acquisito una centralità che va certo oltre la semplice utilità mnemonica, essendo divenuta modo di organizzare e di pensare la musica.

Le affermazioni di Isidoro sulla non trascrivibilità dei suoni sono certo il prodotto di una tradizione musicale affidata in prevalenza alla trasmissione orale, ma non possono essere considerati come la conseguenza di un'oralità dovuta esclusivamente alla deficienza assoluta di mezzi di scrittura musicale. La frase di Isidoro, pur non trovando significativi appigli nella trattatistica musicale a lui contemporanea, può tuttavia guadagnare maggiore trasparenza se letta sullo sfondo dei trattati di grammatica, dai quali possiamo ricavare diversi elementi utili alla ricostruzione di quella epistemologia dell'ascolto che ci consente di indagare l'incidenza delle teorizzazioni riguardanti i rapporti tra *vox*, *verbum*, *signum* e *sonus* sulla comprensione del simbolo musicale nella tradizione tardo-antica e nel suo *Fortleben* medievale.

Le *Institutiones grammaticae* di Prisciano (V sec.) ci aiutano a ricostruire il contesto epistemologico di cui è figlia la lapidaria affermazione di Isidoro, nonché la concezione a cui Giacomo di Liegi, secoli dopo, si richiamerà. Nel trattato *De voce*, che apre il voluminoso compendio del grammatico costantinopolitano, la cui fortuna nel medioevo latino è del tutto rilevante (come mostra la cospicuità numerica della *recensio codicum* effettuata da Marina Passalacqua<sup>9</sup>), leggiamo la seguente definizione della *vox* e delle sue quattro *differentiae*:

8. Iacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, I, 4, 2, ed. R. Bragard, Roma, American Institute of Musicology, 1955 (Corpus scriptorum de musica, 3, 1), p. 19.

9. M. Passalacqua, *I codici di Prisciano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978 (Sussidi eruditi, 29).

Philosophi diffiniunt, vocem esse aerem tenuissimum ictum vel suum sensibile aurium, id est quod proprie auribus accidit, et est prior definitio a substantia sumpta, altera vero a notione, quam Greci ἔννοιαν dicunt, hoc est ab accidentibus. Accidit enim voci auditus, quantum in ipsa est. Vocis autem differentiae sunt quattuor: articulata, inarticulata, literata, illiterata. Articulata est, quae coartata, hoc est copulata cum aliquo sensu mentis eius, qui loquitur, profertur. Inarticulata est contraria, quae a nullo affectu proficitur mentis. Literata est, quae scribi potest, illiterata, quae scribi non potest<sup>10</sup>.

Questa classificazione quadripartita delle specie della *vox* distingue tra due categorie generali: la prima, determinata dall'essere la voce associabile o meno a un senso comprensibile per la mente («*sensus mentis*») (da cui l'articolarità o l'inarticolarità), l'altra determinata dall'associabilità o meno della *vox* a un segno verbale dotato di senso concettuale, cioè la parola (ulteriormente rappresentabile mediante il segno scritto, da cui la litterabilità o l'illitterabilità). Nel prosieguo del passo Prisciano illustra ed esemplifica quattro generi di *voces*: le voci *articulatae et litteratae*, che comprendono ogni espressione significativa del linguaggio verbale; le voci *articulatae et illitteratae*, cioè le *voces* che esprimono emozioni (inflessioni della voce, gridi, sospiri ecc.); le voci *inarticulatae et litteratae*, che raggruppano tutte quelle parole che possono essere scritte ma che non hanno significato nella lingua corrente (che Prisciano esemplifica con parole prive di significato in latino come 'coax' o 'cra'); infine le voci *inarticulatae et illitteratae*, che sono i rumori o i versi degli animali. In questa classificazione la voce musicale (intendendo questa come suono connotato da parametri ritmico-melodici, distinta dal testo verbale che le può essere associato) non viene presa in considerazione. Essa può tuttavia essere ascritta alla categoria delle *voces articulatae et illitteratae*.

La definizione di Isidoro sulla non scrivibilità dei suoni può essere ricondotta alla classificazione prisciana assimilando i suoni musicali alle *voces illitteratae*, dal momento che, a differenza delle parole, che possono essere scritte, in quanto *voces litteratae*, i suoni non hanno corrispondenza immediata con il segno linguistico. La parola è infatti forma immediata di un concetto e quindi può essere scritta senza che in questo passaggio si perda qualcosa del suo significato concettuale, il quale ne costituisce l'essenza: la lettura del segno scrittoria della parola consentirà infatti di riprodurne la forma verbale (sia mentalmente sia pronunciandola) e di trasmetterne il

10. Priscianus Grammaticus Caesarensis, *Institutionum Grammaticarum libri XVIII*, ed. M. Hertz, Leipzig, Teubner, 1855-1880 (Grammatici Latini, 2), ripr. anastat. Hildesheim, Olms, 1961, vol. I, pp. 5-6.

significato concettuale; diversamente, il suono musicale, pur essendo forma articolata, non ha un'essenza concettuale, cioè non è forma di alcun concetto, e di conseguenza non può essere trasposto in un segno scrittore capace di conservarne l'essenza<sup>11</sup>.

Per comprendere l'affermazione di Isidoro bisogna dunque distinguere tra la *notazione dei rapporti sonori*, possibile in quanto rappresentazione di parametri esteriori al suono in sé, e la *scrittura del suono*, che è impossibile, in quanto nessun grafema può esprimere in senso proprio un suono<sup>12</sup>. Va poi da sé che neanche la memorizzazione del suono può essere considerata alla stregua di una scrittura del suono, in quanto la memoria si limita a immagazzinare l'esperienza, non a trasformarla in una rappresentazione segnica distinta dal suono e in rapporto biunivoco con esso, come si dà nella relazione tra parola e concetto. È verosimile che Isidoro alluda a quest'ordine di problemi piuttosto che sostenere l'impossibilità di rappresentare i rapporti sonori (cosa che ci stupirebbe dal momento che la notazione musicale esisteva anche nella cultura musicale greco-romana): egli afferma dunque l'inassociabilità del suono in sé, in quanto *vox illiterata*, a un concetto, e questo ne preclude l'afferenza in senso stretto alla sfera del linguaggio, rimanendo il suono – una volta conclusa la sua durata fenomenica – di sola pertinenza della memoria<sup>13</sup>.

11. Alle considerazioni emergenti dalla classificazione di Prisciano può essere accostata la trattazione di Boezio nel commento al *Peri hermeneias* aristotelico: «*Vox namque cum emittitur, significationis alicuius causa profertur. Tussis vero cum sonus sit, nullius significationis causa subrepat potius quam profertur. Quare quoniam noster flatus ita sese habet, ut si ita percutitur atque formatur, ut eum lingua percutiat, vox sit: si ita percutiat, ut terminato quodam et circumscripto sono vox exeat, locutio fit quae Graece dicitur λῆξις. Locutio enim est articulata vox (neque enim hunc sermonem id est λῆξιν dictionem dicemus, idcirco quod φάσιον dictionem interpretamur, λῆξιν vero locutionem), cuius locutionis partes sunt litterae, quae cum iunctae fuerint, unam efficiunt vocem coniunctam compositamque, quae locutio praedicatur. Sive autem aliquid quaecumque vox significet, ut est hic sermo homo, sive omnino nihil, sive positum alicui nomen significare possit, ut est blityri (haec enim vox per se cum nihil significet, posita tamen ut alicui nomen sit significabit), sive per se quidem nihil significet, cum aliis vero iuncta designet, ut sunt coniunctiones: haec omnia locutiones vocantur, ut sit propria locutionis forma vox composita quae litteris describatur. Ut igitur sit locutio, voce opus est id est eo sono quem percutit lingua, ut et vox ipsa sit per linguam determinata in eum sonum qui inscribi litteris possit. Sed ut haec locutio significativa sit, illud quoque addi oportet, ut sit aliqua significandi imaginatio, per quam id quod in voce vel in locutione est proferatur: ut certe ita dicendum sit: si in hoc flatu, quem per arterias emittimus, sit linguae sola percussio, vox est; sin vero talis percussio sit, ut in litteras redigat sonum, locutio; quod si vis quoque quaedam imaginationis addatur, illa significativa vox redditur» (Boethius, *In librum Aristotelis Peri hermeneias commentarii, editio secunda*, I, ed. K. Meiser, Leipzig, Teubner, 1880, pp. 4-5).*

12. Anche nel caso della rappresentazione grafica della forma d'onda ottenibile mediante le moderne apparecchiature elettroniche di analisi e di campionamento del suono ci troviamo di fronte a un grafema eterogeneo rispetto alla natura del suono per come si dà nell'esperienza dell'ascolto.

13. Diversamente si dovrebbe intravedere nelle parole di Isidoro un'anacronistica polemica di sapore platonico contro la scrittura musicale secoli prima che questa fosse sviluppata nelle potenzialità che oggi ci sono note, oppure un inverosimile rimpianto di non aver la possibilità di annotare i suoni. Non è dunque alla semiologia musicale del suo tempo che Isidoro guarda in questo passo, bensì alla filosofia del linguaggio.

Se la capacità logico-concettuale del linguaggio non è vincolata alla vocalità della parola, l'esperienza dell'ascolto musicale resta invece indissolubilmente vincolata alla sonorità dei suoni. In altre parole il linguaggio veicola dei significati che sono colti come concetti dall'intelletto e come tali non solo possono essere conservati dalla memoria, ma anche possono essere trasmessi mediante la scrittura, mentre il suono musicale non può essere altro che contingentemente prodotto o memorizzato, non possedendo un terzo livello linguistico, quello semantico-concettuale, trasmissibile con altri segni. Nascendo la parola (*vox articulata et litterata*) come forma linguistica di un concetto, la parola e il concetto sono associabili *in senso proprio* e rappresentabili da un segno, il suono (*vox illiterata*) si associa solo *in senso improprio* a un segno, in quanto il suono non è parola di un concetto, ma "parola" di se stesso.

Approfondendo l'analisi dei concetti e delle problematiche evocati dalle parole del vescovo di Siviglia, possiamo osservare come l'eterogeneità sussistente tra i grafemi associati alle parole e i grafemi associati ai suoni possa essere ricondotta al fatto che la parola scritta evoca il concetto immediatamente, mentre il segno notazionale rappresenta il suono senza evocare alcun concetto, né tanto meno possiede alcuna analogia con il suono in sé; solo la memoria delle associazioni notazionali porta, attraverso la formazione pedagogica della memoria musicale, a ricordare i rapporti tra i suoni, tuttavia non a evocarli direttamente come invece avviene con la parola attraverso la sua scrittura. Presupposto di questa classificazione è infatti il dato che vuole il linguaggio essere un'espressione *immediata* della capacità 'dialogica' umana, mentre altrettanto non può essere detto per il "linguaggio" musicale, restando come unici fatti *immediati* in ambito musicale l'esperienza dell'ascolto del suono e la sua riproduzione articolata, non da ultimo per profetire la parola, dandole forma sonora come voce mentale o pronunciata.

Se la *vox verbalis* è espressione della natura 'logica' della razionalità umana, costituendo la forma centrale della sua attività espressiva, la *vox musicalis* si pone in relazione con la capacità dell'intelletto di cogliere i rapporti tra i suoni e con la capacità della memoria di conservarli. In merito al rapporto tra la musica e le facoltà dell'animo umano bisogna dunque distinguere tra la comprensione che l'intelletto ha dei suoni e della loro combinazione attraverso l'ascolto (diretto o memorizzato) e la rappresentazione che la mente si produce dei suoni in quanto costruzione musicale organizzata secondo delle regole dettate da una logica combinatoria analoga a quella che governa il linguaggio verbale o alle modalità dell'immaginazione, con la sola esclusione del livello semantico (contando come meta-seman-

tiche – dunque *impropriae* – le aggiunte di significati suggestivi o evocativi, come nelle composizioni a programma o nelle imitazioni musicali): la comprensione intellettuale riguarda il suono in quanto *vox illitterata*, la rappresentazione linguistico-associativa dei rapporti sonori tratta invece il suono come *vox articulata*: nel primo caso si dà la partecipazione all'immediatezza concettuale dei suoni, nel secondo caso si ha l'apposizione di una rappresentazione mentale basata sulle regole del "linguaggio" musicale di volta in volta adottato e conforme alla predisposizione linguistico-associativa della mente, la quale va a sovrapporsi al primo e ineliminabile livello dell'immediata esperienza auditiva dei rapporti sonori. Questo secondo livello, in cui si innesta il "linguaggio" compositivo, costituisce un approccio *improprio* al suono, in quanto basato su associazioni tra elementi sonori trattati analogamente alle strutture linguistiche insite nei procedimenti compositivi-organizzativi del suono.

L'esperienza dei suoni nella loro immediata espressione timbrico-materica, nella reiterazione e differenziazione attraverso lo spazio sonoro e il decorso del tempo, ossia come risuonare di sovrapposizioni e di successioni di suoni, costituisce il livello su cui l'esperienza musicale si verifica in senso *proprio*, in quanto basata esclusivamente sul suono, antecedente all'instaurarsi di ogni proliferazione immaginifico-associativa, agendo a livello pre-linguistico come impressione immediata della combinazione delle qualità dei suoni, destinata a suscitare impressioni pre-concettuali nell'intelletto, anteriori – ribadiamo – alle associazioni mnemoniche che possono tradursi o meno in immagini mentali e in sensazioni emotive. È in questa fase di comprensione pre-concettuale del suono come *vox illitterata* che si determina l'emergenza del simbolo musicale, problematica sulla quale ci dilungheremo non prima di esserci soffermati ulteriormente su alcune analogie sussistenti tra la teoria medievale della significazione e gli aspetti cognitivi genericamente collegati al suono musicale.

La necessità di distinguere concettualmente l'esperienza del suono udito dalle dinamiche associative della mente ci guida infatti a riscontrare analogie concettuali con quella figura del pensiero che il sapere disciplinare greco-romano e medievale ha definito entimema o antifrasi, nella quale l'insegnamento del *trivium* aveva riconosciuto la via privilegiata per accedere ai contenuti immediati dell'intellezione (quali «*communes animi conceptiones*»)<sup>14</sup>:

14. «*Ex his nasci dicit enthymemata ex contrariis conclusa, quibus plurimum rhetores uti solent; atque haec enthymemata nuncupantur, non quod eodem nomine omnis inventio nuncupari non possit (enthymema namque est mentis conceptio, quod potest omnibus inventionibus convenire), sed quia haec inventa, quae breviter ex contra-*

muovendo non per definizione bensì per negazione, l'entimema comporta una conoscenza slegata dalla semantica della parola, ovvero un'intuizione pre-concettuale. Per analogia possiamo pensare al suono come mezzo per accedere ai contenuti extra-linguistici della memoria nonché ai concetti dell'intelletto per via extra-linguistica. Non è dunque fuori luogo stabilire qui un parallelo tra l'incidenza del suono sulla psiche e l'evocazione mnemonica suscitata dal sapore o dall'odore, che si produce senza alcuna mediazione dialogica.

La cultura musicale medievale conobbe una modalità di canto vocale la cui valenza può essere accostata al significato dell'entimema, cioè alla sfera dell'intellezione pre-concettuale in quanto esperienza del suono nella sua nuda, immediata e aconcettuale *qualitas* sonora, capace di veicolare un significato extra-linguistico, in cui si esprimono i contenuti iperazionali e iperlogici di concetti pre-linguistici, che l'intelletto non può né cogliere né definire nel loro *quid sint*; questa modalità del canto è riconosciuta nello *iubilus*, ovvero in quel *cantus cordis* che vede in Agostino di Ippona il suo principale esegeta.

Agostino si diffonde nella spiegazione del «giubilo» e del «canto del cuore» soprattutto nell'interpretazione dei salmi, dove il termine compare in riferimento alla disposizione interiore del canto di lode:

In iubilatione cane. Hoc est enim bene canere Deo, in iubilatione cantare. Quid est in iubilatione canere? Intellegere, uerbis explicare non posse quod canitur corde. Etenim illi qui cantant, siue in messe, siue in uinea, siue in aliquo opere feruenti, cum coeperint in uerbis canticorum exsultare laetitia, ueluti impleti tanta laetitia, ut eam uerbis explicare non possint, auertunt se a syllabis uerborum, et eunt in sonum iubilationis. Iubilum sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest<sup>15</sup>.

La preoccupazione di Agostino non è qui apologetico-teologica, non intendendo mostrare il giubilo come espressione esclusiva dei contenuti della fede, bensì è rivolta alla gnoseologia, vertendo cioè sul problema dell'espressione di una forma di conoscenza super-intellettuale che si innesta sul nesso tra parola e suono cantati: facendo riferimento alla gioia dei pastori e dei contadini,

*riis colliguntur, maxime acuta sunt, propter excellentiam speciemque inventionis commune enthymematis nomen proprium factum est, ut haec a rhetoribus quasi proprio nomine enthymemata uocentur»* (Boethius, *In Topica Ciceronis Commentaria*, V, PL 64, 1142D-1143A; «*Communis animi conceptio est enuntiatio quam quisque probat auditam»* (Boethius, *Quomodo substantiae in eo, quod sint, bonae sint*, in *The Theological Tractates, The Consolation of Philosophy*, ed. H. F. Stewart - E. K. Rand - S. J. Tester, London, Loeb Classical Library, 1973, p. 40.

15. Augustinus Hipponensis, *Enarrationes in Psalmos*, 32, 2, 1, 8, ed. E. Dekkers - J. Fraipont, Turnhout, Brepols, 1956 (Corpus Christianorum. Series Latina, 38), p. 253.

egli riferisce di un fatto antropologico in cui si delinea una base epistemica – e non specificamente teologica – per l'interpretazione del giubilo.

Il canto senza parole è descritto come l'esito di un processo di "amplificazione" sonora del senso che, nella fattispecie del testo profetico dei salmi, risalendo la gerarchia dei significati, arriva a trascendere quelli storici, verbali, teologici e intellegibili, sfociando in un moto del «cuore» inesprimibile a parole («*quem fari non potest*»), e che, trascendendo le parole («*auerunt se a syllabis uerborum*»), trova la sua espressione più *propria* nella *vox articulata* del canto di giubilo («*et eunt in sonum iubilationis*»). Dall'esegesi agostiniana traspare l'affermazione dell'esistenza di un livello del suono musicale in cui si veicola un significato non verbale. Che questa esperienza abbia una valenza conoscitiva pre-linguistica, intuitiva e pre-concettuale, non meramente riducibile a un semplice stato emotivo, viene confermato dalla teoria dell'intellezione esposta da Agostino nel *De trinitate*:

Formata quippe cogitatio ab ea re quam scimus verbum est quod in corde dicimus, quod nec graecum est nec latinum nec linguae alicuius alterius<sup>16</sup>.

Il «*verbum quod in corde dicimus*», che non appartiene a nessuna lingua, è la conoscenza immediata che si forma della cosa («*ab ea re*») nell'intelletto. A questa conoscenza immediata, pre-linguistica e aconcettuale va accostato il *cantus cordis*, a cui Agostino riferisce lo *iubilus*:

Curramus ergo ad hanc beatitudinem, intellegamus iubilatione, non eam sine intellectu fundamus. Quid opus est iubilare et obtemperare huic psalmo dicenti: Iubilate Deo, omnis terra, et non intellegere iubilationem, ut vox nostra sola iubilet et cor non iubilet? Sonus enim cordis intellectus est<sup>17</sup>.

Affermando che non si può produrre lo *iubilus* con la voce se questo non emerge dallo *iubilus* del cuore, Agostino distingue, in modo netto, l'esperienza dello *iubilus* tanto dalla sfera del linguaggio compositivo-musicale (lo *iubilus* non è un genere di canto), quanto dalla sfera emotiva, riconducendolo alla sfera della conoscenza intellettuale pre-linguistica («*sonus enim cordis intellectus est*»)<sup>18</sup>. Come infatti non ogni figura del linguaggio in cui

16. Augustinus Hipponensis, *De trinitate*, XV, 10, 19, ed. W. J. Mountain - F. Glorie, Turnhout, Brepols, 1968 (Corpus Christianorum. Series Latina, 50A), p. 486.

17. Augustinus Hipponensis, *Enarrationes in Psalmos*, 99, 3-4, ed. E. Dekkers - J. Fraipont, Turnhout, Brepols, 1956 (Corpus Christianorum. Series Latina, 39), p. 1393.

18. Agostino si preoccupa peraltro di distinguere tra il «canto del cuore» e la fruizione emozionale della musica, che egli riconduce al piacere, cioè alla sfera del peccato, intesa come esperienza

ricorre una negazione è entimema, così non ogni espressione sonora “giubilante” è *iubilus*. Se l’entimema si realizza come comprensione immediata (quale *communis animi conceptio*), lo *iubilus* si realizza nella gioia interiore di chi *canit in corde*.

Assodato ciò, Agostino si spinge a specificare di cosa sia conoscenza quella che si istanzia nel *sonus cordis*:

Qui iubilat, non uerba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine uerbis; uox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest, experimentis affectum, non sensum comprehendentis. Gaudens homo in exultatione sua, ex uerbis quibusdam quae non possunt dici et intellegi, erumpit in uocem quamdam exultationis sine uerbis; ita ut appareat eum ipsa uoce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio, non posse uerbis explicare quod gaudet<sup>19</sup>.

La «*laetitia sine uerbis*» risulta essere il prodotto di un’esperienza conoscitiva che realizza il suo senso al di là del significato, la sua comprensione al di là della comprensibilità e la sua espressione al di là della dicibilità, il verbo interiore al di là delle parole esteriori, in un processo intellettuale che si eleva all’esperienza di ciò che è ineffabile:

Et quem decet ista iubiliatio, nisi ineffabilem deum? Ineffabilis enim est, quem fari non potes; et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut iubiles, ut gaudeat cor sine uerbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabiarum? Bene cantate ei in iubilatione<sup>20</sup>.

Non perché il giubilo abbia semplicemente a che fare con concetti razionalmente non comprensibili, quali i dogmi della teologia, ma perché veicola l’esperienza di una conoscenza immediata, senza oggetti e senza parole, alla cui radice si dà l’intuizione di Dio, il giubilo si «confà a Dio ineffabile» («*deceat iubiliatio... ineffabilem deum*»). La potenza conoscitiva dello *iubilus* è relativa all’esperienza intima del comprendersi in relazione orante con Dio, e all’essere rivolto a Dio, come illustra l’esegesi dedicata da Cecilia Panti a queste tematiche agostiniane:

Il giubilo [...] è suono puro, che vuole trasmettere non ad un uditore qualunque, ma a Dio, la gioia. Quale gioia? La felicità assoluta e ineffabile di *intellegere*, di ‘capire’ Dio che illumina, Dio che manifesta la sua presenza nell’intimo dell’uomo, Dio che dà il

parziale che impedisce di assurgere alla comprensione più alta delle potenzialità anagogiche della musica; in merito cfr. L. Folli, “*Canticum cordis*”. *La musica e l’interiorità nelle “Enarrationes in Psalmos” di Agostino*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, 2001, pp. 180-2.

19. Augustinus, *Enarrationes* cit., 99, 4, 1, p. 1394.

20. Augustinus, *Enarrationes* cit., 32, 2, 1, 8, p. 253.

*modus canendi*. Il giubilo è suono significante (*sonus quidam est significans*) non perché traduce in parola un concetto, ma perché 'significa', si fa segno, della gioia partorita dal cuore illuminato da Dio<sup>21</sup>.

La gnoseologia sonora elaborata da Agostino, e attraverso i suoi scritti trasmessa al medioevo latino, ci permette di risalire al senso in cui la *Lettera ai Romani* attribuisce la *fides* alla sfera iperazionale e iperdiscorsiva dell'*auditus*, in quanto facoltà umana che sola può cogliere nel silenzio dell'intelletto la chiamata del Verbo: *fides autem ex Verbo Christi*.

Muovendo da queste considerazioni possiamo ora tentare di avvicinarci ai confini di una teoria del simbolo musicale.

Il simbolo ha un ruolo spesso trascurato nella teoria del linguaggio, complice anche una certa confusione con l'allegoria e con la sua riduzione alla nozione semiotica di segno. Se la semiotica contemporanea ha circoscritto l'indagine sul simbolo all'ambito linguistico, subordinandolo al rapporto tra segno e senso, cioè tra significante e significato, sullo sfondo dei problemi di convenzionalità e di interpretabilità che si dipanano tra i referenti di questo rapporto, la gnoseologia tardo-antica e medievale – almeno fino a tutto l'alto medioevo – ha visto nel simbolo piuttosto un concetto onto-gnoseologico deputato a indicare il nesso tra la realtà dell'esperienza, di qualunque natura essa sia (visiva, uditiva, gestuale ecc.), e il valore che essa racchiude, il cui significato non risulta esprimibile in termini di analogie sensibili o mediante concetti razionali, dal momento che in esso è coinvolta una complessità di significati non agevolmente riducibile a definizioni, racchiudendo la ricchezza dell'esperienza vissuta. Per queste ragioni il concetto di simbolo è un elemento fondante per ogni teoria della conoscenza che ambisca a tracciare una relazione biunivoca tra realtà appartenenti a contesti disomogenei, ontologicamente discontinui e irriducibili, ma causalmente interrelabili, quali la conoscenza teologica e quella metafisica presuppongono.

Entro la suddetta accezione onto-gnoseologica, il simbolo, estrapolato dalla sua interpretazione ristretta al dominio semiologico, implica il rapporto tra l'essere immanente e la sua radice trascendente, facendosi modalità di conoscenza di ciò che sfugge alle maglie della comprensione logico-linguistica per rapportarsi direttamente all'intellezione pre-linguistica delle coordinate ontologiche immediate e costitutive dell'esperienza.

21. C. Panti, "Verbum cordis e ministerium vocis": il canto emozionale di Agostino e le visioni sonore di Ildegarda di Bingen, in "Harmonia mundi". Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 14-15 dicembre 2005), a cura di M. Cristiani - C. Panti - G. Perillo, Firenze, SISMEL. Edizioni del Galluzzo, 2007 (Micrologus' Library, 19), pp. 167-99.

Non ponendosi la semiotica moderna il problema dell'estensione della teoria del significante a un'interpretazione non semplicemente negativa del non-significante, in direzione cioè di una lettura ipergnoseologica, essa deve limitarsi a considerare il simbolo all'interno di un sistema di significazione in cui ogni significante deve essere coerente e omogeneo con il quadro ontologico del significato a cui è legato, per convenzione culturale o predisposizione naturale (ovvero mimetica), escludendo dunque la possibilità di un nesso reale tra l'ambito del segno e un ambito radicalmente incoerente rispetto ad esso e ad esso irriducibile, ossia quello di una trascendenza non solo semiotico-linguistica del *quid* assente – cosa che sarebbe risolvibile all'interno di una teoria dei metalinguaggi –, bensì di una trascendenza ontologica. Dal momento che la semiotica non contempla il postulato dell'esistenza di realtà ontologicamente disomogenee ma causalmente interrelate, riconoscendo nel dominio delle rappresentazioni mentali – che siano logiche o immaginifiche – la massima possibilità di “allontanamento” dalla realtà sensibile, tuttavia non come dominio ontologico autonomo, ma come semplice riflesso delle impressioni prodotte dalla realtà attraverso stimoli sensibili sul cervello, essa non contempla neanche la possibilità di postulare per assurdo l'esistenza di una simile disomogeneità.

La teoria medievale del simbolo può essere ricondotta a una concezione in cui il segno nella sua più alta potenza è traccia e veicolo delle energie dell'essere assente, ciò che lo rende vicariamente presente – e questo è in primo luogo la parola di Dio che crea tutto «non da cose fatte» («ὄνκ ἐξ ὄντων ἐποίησεν», 2 Mac 7, 28), e in secondo luogo l'istituzione divina di simboli, immagini e sacramenti –, oppure è la capacità di stabilire una relazione di natura convenzionale tra le realtà che si incontrano nel simbolo, ma che può avere implicazioni gnoseologiche e operative effettive, e questa è la capacità dialogica e simbolica del linguaggio umano.

In base a tali presupposti possiamo tentare di definire cosa sia il simbolo musicale. Il simbolo musicale può essere definito come il nesso onto-gnoseologico, che si instaura all'atto di un evento sonoro tra l'intelletto di chi vive l'evento sonoro e la forma dell'evento sonoro stesso. L'evento sonoro, nelle implicazioni spaziali, temporali e materiche insite nella sua forma, particolare e complessiva, comporta la partecipazione di chi ascolta l'evento (vuoi nell'udirlo vuoi nel produrlo) all'ordine ontologico disposto dalla combinazione dei suoni. In tale partecipazione entrano in gioco l'intuizione prelinguistica e preconettuale dello spazio e del tempo e della materia sonora, elementi che determinano le condizioni ontologiche dell'esperienza

dell'ascolto, la quale si può intendere come partecipazione sonora al – e conoscenza sonora del – mondo.

È importante tenere presente che il fenomeno sonoro, in quanto appartenente all'esperienza del mondo e partecipe delle sue condizioni ontologiche primarie (spazio, tempo, materia, ma potremmo anche aggiungere altre categorie, quali il movimento, la qualità, la quantità ecc.), è di per sé simbolo di una particolare modalità di partecipazione al mondo – quella sonora, appunto – da parte del soggetto coinvolto nell'evento sonoro, e non ha bisogno di riferimenti ermeneutici aggiuntivi per essere simbolo in senso proprio. Ogni realtà sonora è simbolo, non presupponendo null'altro che il nesso tra l'ordine particolare del mondo che produce i suoni e l'ordine dell'intelletto che coglie il suono nell'ascoltarlo o nel riprodurlo (mentalmente o acusticamente). In questa partecipazione l'evento musicale è esso stesso simbolo musicale delle energie ontologiche costitutive del mondo, che vengono coinvolte negli eventi sonori, e il mondo è dato come conoscenza immediata quale energia sonora indipendentemente da ogni altra percezione non auditiva. In altre parole nel simbolo sonoro si unisce la realtà che si esprime in forma sonora e l'intellezione che coglie la realtà per via sonora, ricavando una conoscenza della sua struttura e delle sue intrinseche qualità ontologiche nel loro essere fenomenico immediato, che deve escludere a priori ogni successiva associazione mentale, concettuale o immaginifica.

La forma musicale è dunque propriamente simbolo in quanto implica una partecipazione al mondo distinta e immediata rispetto all'esperienza del mondo che si forma attraverso l'immagine mentale costituita dalla somma complessiva dei dati percettivi dell'esperienza e attraverso la sua rielaborazione nel vissuto della coscienza e della memoria. È in relazione al simbolo sonoro inteso come *datum* ontologico immediato che l'esperienza della musica si svolge nella sua dimensione pre-linguistica e pre-concettuale. Ogni successivo tentativo di descrivere o di associare il simbolo sonoro a un codice esplicativo comporta una proliferazione ermeneutica che si allontana dal fatto sonoro e dall'immediatezza dell'ascolto.

Nella fruizione pre-linguistica del simbolo-suono si instaura dunque una condizione di afasia gnosologica e ontologica nella quale l'intelletto coglie, attraverso la forma del simbolo sonoro, l'azione delle energie ontologiche coinvolte nel fenomeno acustico e attraverso di esse partecipa dell'atto creativo di chi produce il suono, partecipandone così l'intenzionalità creativa, che è extra-linguistica in quanto indicibile nelle sue motivazioni genetiche. Il suono dunque è simbolo, cioè nesso e legame sonoro tra la

condizione ontologica e intellettuale in cui si dispone la sintesi gnoseologica personale di chi crea la forma sonora e la condizione di chi la coglie nell'ascolto. In seno alla visione cristiana e medievale il simbolo sonoro è elemento ontologico fondante della *divina dispositio* della creazione, e dunque tramite di partecipazione all'ordine di questa disposizione e alle energie che in essa si dispiegano, sia come atto creativo della forma generale dell'essere e del cosmo, sia come atti creativi e personali delle creature che in esso agiscono<sup>22</sup>.

La cultura musicale antica e medievale ha avuto una chiara percezione delle implicazioni ontologiche connesse con il suono e ne ha tentato una concettualizzazione teoretica, che ha avuto l'ambizione di elaborare una sistemazione razionale in base alla quale leggere il simbolismo musicale. Il nesso tra il suono e il mondo che lo produce ha portato all'intuizione di un ordine ontologico soggiacente, rivelato in modo peculiare dai suoni, che la speculazione filosofica ha posto in analogia con l'ordine cosmologico attraverso la rappresentabilità numerica<sup>23</sup>. Tuttavia il tentativo di fissare la valenza simbolica degli elementi della musica in base all'ordine numerico ha comportato una confusione di piani relativamente alla rappresentazione numerica dell'ordine cosmologico-armonico e la valenza ontologico-simbolica della musica in sé. In altre parole ha dato vita a una stratificazione ermeneutica eterogenea rispetto al fatto musicale e al suo ascolto.

La teoria greco-romana si sviluppò nella direzione di una descrizione aritmetica delle divisioni dello spazio sonoro, guardando all'obiettivo di raggiungere una sistemazione unitaria per cui la teoria musicale fosse stabilita sulla base di proporzioni numeriche corrispondenti all'ordine numerico-cosmologico in cui era ritenuta ipostatizzarsi la perfezione archetipica dell'*anima mundi*<sup>24</sup>. La cultura cristiana latina tardo-antica riprese queste sistemazioni senza sottoporle a una critica teoretica approfondita, adducendo inoltre a giustificazione scritturistica del simbolismo musicale-cosmologico greco-romano il passo 11, 21 del *Libro della Sapienza*<sup>25</sup>.

22. Per un inquadramento teoretico di queste problematiche sullo sfondo della trattatistica musicale di età patristica cfr. C. Panti, *Filosofia della musica. Tarda antichità e medioevo*, Roma, Carocci, 2008, capp. 1-2; E. S. Mainoldi, "Ars musica". *La concezione della musica nel Medioevo*, Milano, Rugginenti, 2001, cap. V.

23. Sulla trasmissione e la valenza delle concezioni musicali dall'antichità al medioevo rimandiamo ancora a Panti, *Filosofia della musica* cit., capp. 1-2, e Mainoldi, "Ars musica" cit., capp. IV e V.

24. Cfr. C. Meyer, *L'Âme du monde dans la rationalité musicale: ou l'expérience sensible d'un ordre intelligible*, in "Harmonia mundi" cit., pp. 57-9; Mainoldi, *Ars musica* cit., pp. 117-30.

25. «*Omnia mensura et numero et pondere disposuisti*» (Sap 11, 21). L'interpretazione medievale di questo passo fu prevalentemente cosmologica e la sua citazione immancabilmente estrapolata dal contesto originario, la cui afferenza è in realtà antropologica.

La proliferazione di distinte e irriducibili teorie numerico-armoniche prodotte dalla speculazione musicale antica e tardo-antica sembra attestare il fallimento dei tentativi di ipostatizzare l'armonia trascendente in un sistema musicale univoco; tali aporie epistemologiche trovarono un momento di sintesi e di cucitura epocale nella trasmissione del patrimonio testuale e dottrinale greco-romano alla cultura cristiana tra IV e VII secolo, a partire dalla fortuna latina del *Timeo* platonico fino alla enciclopedia patristiche di arti liberali. Tra queste si distingue in particolare l'opera di Boezio, nella quale possiamo seguire il dipanarsi dello sforzo di coniugare in modo stabile il simbolismo musicale al problema dell'ordine universale, razionalmente descritto sulla base epistemica dell'aritmetica. È all'opera di Boezio che dobbiamo richiamarci per comprendere il farsi struttura ermeneutica della concettualizzazione intorno all'intuizione della *vis* simbolica della musica, non solo perché il medioevo latino è stato boeziano nel suo concepire la musica, ma poiché è stato anche boeziano nello smarrire l'intuizione della primaria valenza ontologica del simbolo musicale.

Boezio, riprendendo la concezione classica dell'*ethos* musicale, descrive con efficacia la forza mimetica del suono, istanziatrice di una partecipazione ontologica necessitante:

*Nulla enim magis ad animum disciplinis via quam auribus patet. Cum ergo per eas rythmi modique ad animum usque descenderint, dubitari non potest, quin aequo modo mentem atque ipsa sunt afficiant atque conforment. Id vero etiam intellegi in gentibus potest. Nam quae asperiores sunt, Getarum durioribus delectantur modis, quae vero mansuetae, mediocribus; quanquam id hoc tempore paene nullum est. Quod vero lascivum ac molle est genus humanum, id totum scenicis ac theatralibus modis tenetur. Fuit vero pudens ac modesta musica, dum simplicioribus organis ageretur. Ubi vero varie permixteque tractata est, amisit gravitatis atque virtutis modum et paene in turpitudinem prolapsa minimum antiquam speciem servat<sup>26</sup>.*

In Boezio la constatazione dell'influenza causale del suono sulla psiche è presentata come fatto primario e imprescindibile dell'esperienza dell'ascolto:

*...non est dubium quod conturbatae mentis iracundiam vel nimiam cupiditatem modestior modus possit adstringere. Quid? Quod, cum aliquis cantilenam libentius auribus atque animo capit, ad illud etiam non sponte convertitur, ut motum quoque aliquem similem auditae cantilenaе corpus effingat; et quod omnino aliquod melos auditum sibi memor animus ipse decerpit? Ut ex his omnibus perspicue nec dubitanter appareat, ita nobis musicam naturaliter esse coniunctam, ut ea ne si velimus quidem carere*

26. Boethius, *De institutione musica libri quinque*, ed. G. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867, lib. I, 1, p. 181 (corsivi nostri).

*possimus*. Quocirca intendenda vis mentis est, ut id, quod natura est insitum, scientia quoque possit comprehensum teneri. Sicut enim in visu quoque non sufficit eruditus colores formasque conspicerere, nisi etiam quae sit horum proprietates investigaverint, sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se coniunctae sint vocum proportione discatur<sup>27</sup>.

In questi passi vediamo agire una comprensione della musica anteriore allo sviluppo dell'ermeneutica aritmologica, comprensione nella quale scorgiamo l'esperienza naturale (auditiva) del suono che si fa simbolo, non dietro la giustapposizione di modelli interpretativi astratti ed eterogenei, ma attraverso l'intuizione della valenza ontologica dei rapporti sonori. Tuttavia l'esigenza di una comprensione oggettiva della «*proprietates*» delle forme musicali (in ragione soprattutto del problema dell'influenza della musica sul comportamento e sui costumi) non trovò altro sviluppo che nell'elaborazione di un'ermeneutica del simbolo musicale che rinunciava all'immediato e semplice dato dell'ascolto, liquidando l'esperienza auditiva sotto la specie del tema "estetizzante" della piacevolezza («*sic non sufficit cantilenis musicis delectari*»), portatrice di nessuna valenza epistemica, e indicando per contro il corretto inquadramento epistemologico di tale ricerca nello studio razionale delle proporzioni soggiacenti ai rapporti sonori («*vocum proportione discatur*»).

L'esperienza della forza gravitazionale che i rapporti sonori esercitano sull'estensione relazionale dell'essere, guidò all'identificazione del concetto di *harmonia* come elemento capace di rendere conto della relazione tra l'energia sonora e la nozione di ordine universale, all'interno della quale venivano distinti un ordine macrocosmico e un ordine microcosmico, che Boezio ha definito rispettivamente *musica mundana* e *musica humana*<sup>28</sup>. Nella corrispondenza tra questi ordini e nel loro rispecchiarsi nella musica propriamente detta, cioè nell'arte dei suoni (*musica instrumentalis* in Boezio<sup>29</sup>), il pensiero antico aveva riconosciuto la forza aggregativa/disgregativa dell'*harmonia*, concepita come legge universale capace di rendere conto dell'interazione dinamica tra gli elementi costitutivi del mondo, sulla base di strutture onto-cosmologiche dipendenti dalle cause ipercosmiche e trascendenti che sono alla base del divenire cosmico.

In Boezio la volontà di subordinare l'ordine del simbolo musicale a un ordine metafisico-cosmologico, che si vuole oggettivo e immutabile, com-

27. Boethius, *De institutione musica* cit., lib. I, I, p. 187 (corsivi nostri).

28. Boethius, *De institutione musica* cit., I, II, p. 187.

29. Ibid.

pare alla stregua di manifesto filosofico nel proemio della sua opera consacrata alla musica, attraverso il richiamo esplicito alla teoria dell'*anima mundi* del *Timeo* platonico:

Nihil est enim tam proprium humanitatis, quam remitti dulcibus modis, adstringi contrariis, idque non sese in singulis vel studiis vel aetatibus tenet, verum per cuncta diffunditur studia et infantes ac iuvenes nec non etiam senes ita naturaliter affectu quodam spontaneo modis musicis adiunguntur, ut nulla omnino sit aetas, quae a cantilenae dulcis delectatione seiuncta sit. Hinc etiam internosci potest, quod non frustra a Platone dictum sit, *mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam*. Cum enim eo, quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus, quod in sonis apte convenienterque coniunctum est, eoque delectamur, nos quoque ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus. Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria. Hinc etiam morum quoque maximae permutationes fiunt. Lascivus quippe animus vel ipse lascivioribus delectatur modis vel saepe eosdem audiens emollitur ac frangitur. Rursus asperior mens vel incitatoribus gaudet vel incitatoribus asperatur. Hinc est quod modi etiam musici gentium vocabulo designati sunt, ut lydius modus et phrygius. Quo enim quasi una quaeque gens gaudet, eodem modus ipse vocabulo nuncupatur. Gaudet vero gens modis morum similitudine; neque enim fieri potest, ut mollia duris, dura mollioribus adnectantur aut gaudeant, sed amorem delectationemque, ut dictum est, similitudo conciliat<sup>30</sup>.

In questo passo troviamo coniugata alla preliminare constatazione degli effetti del suono sul comportamento dell'uomo e sui costumi delle genti: 1) il riferimento all'*anima mundi* come principale modello esplicativo di questo effetto; 2) la constatazione della potenza mimetico-ontologica del suono, quale nesso tra i rapporti sonori e la reazione dell'ascoltatore («*Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria*»), dove i concetti di *similitudo* e *dissimilitudo* hanno una valenza gnoseologica che attinge all'esperienza immediata alla stessa stregua di una *communis animi conceptio*; 3) la teoria dell'*ethos* (o della *moralitas*), che tenta di ricondurre questi effetti ai differenti modi musicali.

Boezio, fedele alla tradizione pitagorico-platonica, non ritenne di dover dar sviluppo alle osservazioni sul nesso ontologico tra suono e ascolto, quanto concentrarsi sul fondamento numerico-armonico implicato dalla teoria dell'*anima mundi*, trasmettendo al medioevo tale impostazione epistemologica. Lo sviluppo della teoria della divisione dello spazio sonoro e della gerarchia dei rapporti sonori su base numerica verrà trasmesso da Boezio come il fondamento paradigmatico a cui principalmente la speculazione musicale dovrà guardare. La riaffermazione del paradigma armonico

30. Boethius, *De institutione musica* cit., lib. I, 1, pp. 179-80 (corsivi nostri).

antico comportò per la speculazione medioevale latina, a partire dall'età carolingia, la progressiva identificazione del problema del simbolismo musicale con il tentativo di fondazione di una ermeneutica basata non sul fatto sonoro e sulla sua intellesione pre-concettuale, bensì sulla razionalizzazione aritmetica. L'egemonia di questo paradigma impedì di mantenere la distinzione tra la realtà complessiva – acustica, fenomenica e ontologica – del nesso istanziato dal simbolo musicale come atto di ascolto e la rappresentazione numerica dei rapporti sonori, indubbiamente necessaria al fine pratico della riproduzione determinata e concreta di questi rapporti, ma affatto diretta in senso asintotico rispetto alla comprensione della valenza simbolico-musicale di ciò che si ascolta.

Una tale impostazione paradigmatica, quale si affermò alla base della trasmissione avvenuta in età tardo antica e alto medievale, fece sì che lo sviluppo della teoria e della prassi musicali si svolse entro le anguste maglie del simbolismo numerico ricavato dalla teoria platonica dell'*anima mundi*, archetipo causale del divenire cosmico, dal cui ambito, però, la realtà ontologica sonora del suono – e, conseguentemente, la sinassi dell'ascolto – risulta necessariamente esclusa<sup>31</sup>.

La pretesa di ricondurre l'organizzazione musicale al sistema di proporzioni metafisiche emananti dall'anima del mondo, dietro l'esigenza di dare un fondamento archetipico alla *moralitas* della musica, ha impedito di comprendere il simbolo musicale come realtà commisurata alle condizioni ontologiche e spirituali – in ogni caso calate nella storia – del soggetto personale che ascolta. Se Platone aveva affermato nel *Timeo* che il tempo è «un'immagine mobile dell'eternità» (37D), la teoria pitagorica dei numeri armonici da lui ripresa non arrivava a spiegare come si determini questa immagine mobile nel divenire dei secoli, restando il grande ateniese ancorato a un paradigma cosmologico fondato sul principio dell'eternità del mondo e su un'epistemologia per la quale la mutabilità in sé non poteva essere presa come base della conoscenza.

La teoria armonica del medioevo si è fatta carico del peso teorico di questo paradigma, accogliendo l'idea di poter riprodurre nella teoria e nella prassi musicali la perfezione archetipica dell'*harmonia* demiurgica. Gli inesausti tentativi di arrivare a una divisione “perfetta” della scala o degli intervalli attraverso il calcolo delle proporzioni e la loro verifica sul monocordo, in

31. Per l'influenza del modello timaico dell'*anima mundi* sulla teoria medioevale (dal IX secolo sulla struttura della scala eptatonica e nel XIII sec. sulla classificazione delle consonanze), cfr. C. Meyer, *L'Âme du monde dans la rationalité musicale* cit., passim.

luogo di fare della teoria musicale un'immagine perfetta della perfezione archetipica, comportarono la continua necessità di misurare la teoria musicale e le stesse caratteristiche formali del repertorio musicale con il paradigma teoretico incentrato sul simbolismo numerico, nel quale il classicismo medievale latino perseguiva la sua ambizione di riesumare il sapere delle arti liberali della tradizione greco-romana. La comprensione intuitiva dell'*harmonia* come forza intrinseca ai rapporti sonori, capace di esercitare un'influenza mimetica sull'animo umano, si trasformò così nella ricerca di un modello numerico-simbolico nel quale riconoscere l'immagine fedele di un altro ordine di *harmonia*, quella numerica e immutabile dell'*anima mundi* platonica. Il presupposto della proliferazione delle teorizzazioni musicali che si succederanno ininterrotte a partire dall'epoca tardo-carolingia, volte a trovare un nesso tra la prassi musicale del canto liturgico e l'antica teoria greco-romana, identificarono l'unica valenza simbolica della musica nella razionalità numerica della teoria musicale, escludendo così dalla riflessione sul simbolismo il livello dell'ascolto concreto dei suoni.

La ricerca di una suddivisione perfetta della scala musicale ha costituito dunque il reiterato tentativo di assoggettare o ricondurre i simboli musicali a un modello metafisico di tipo platonico, dal quale la dimensione della temporalità storica era esclusa per definizione, ma che il medioevo aveva iniziato ad sperimentare come cornice all'interno della quale si svolge l'ordine imperfetto della vicenda della creazione – influenzata dalla caduta umana –, non più l'ordine archetipico e metastorico ellenico, bensì l'economia del Verbo nella successione temporale della storia dell'uomo.

Secondo la prospettiva dettata dal *Timeo* l'ordine universale costituirebbe un modello, stabilito da un ordine numerico simbolico, che determina i rapporti sonori dell'armonia musicale e la loro gerarchia. Al di fuori di questo modello aritmetico non è data *harmonia* né simbolo. Viceversa, secondo la prospettiva temporale basata sulla concezione escatologica biblica, l'ordine è stabilito dal nesso che l'anima instaura con i rapporti sonori, imprimendo ad essi il suo ordine particolare. Se i suoni naturali sono simbolo della realtà che li produce, i suoni musicali sono invece il veicolo, l'impronta mimetica dell'individualità personale che li plasma secondo la "misura" della collettività che ne fruisce e dell'epoca in cui vive.

Il divenire del rapporto tra anima e storia ha gradualmente e naturalmente provocato la trasformazione della sensibilità armonica e della percezione dei rapporti armonici – che sono basate su null'altro che l'ascolto del suono –, imponendo alla teoria di rendere conto a posteriori delle nuove condizioni attraverso il ricalcolo delle divisioni aritmetiche della scala e la

periodica riforma dello schema numerico dell'armonia<sup>32</sup>. Tutto questo non bastò tuttavia a mettere in crisi l'epistemologia platonico-boeziana. La dimensione simbolica della musica, connaturata alle dinamiche dell'ascolto e del vissuto musicale in sé, non fu certo perduta, ma l'esperienza speculativa si incamminò su un terreno ad esse disomogeneo e non fu più capace di ritornare sui propri passi. Lo smarrimento teorico del simbolo musicale fu ereditato dal medioevo come fatto già compiuto nella speculazione antica sulla musica, che aveva cercato di nascondere sotto l'ordine numerico-cosmologico la realtà antropologica con cui, in primo luogo, il simbolo musicale si relaziona.

La diffusione nell'ecumène greco-romana dell'esperienza musicale del canto liturgico di origine orientale e del suo ineliminabile fondamento biblico, che poco o nulla aveva a che spartire con le letture cosmologiche dell'antichità, radicò l'esperienza del vissuto musicale in una dimensione temporale storica autosufficiente rispetto alle ambizioni perennialiste dei teorici influenzati dal platonismo. Il fatto veramente nuovo che si pose alla base dell'esperienza musicale medievale, a partire dai suoi presupposti patristici, va allora riconosciuto nella frattura paradigmatica tra l'esperienza liturgica, che si poneva come fruizione immediata e simbolica della musica, e l'esperienza speculativa, debitrice del classicismo filosofico e dei suoi assunti teorici<sup>33</sup>.

Le tracce della "faglia" teorico-musicale rappresentata dalla giustapposizione dei paradigmi accolti dall'*ars musica* medievale possono essere scorte lungo tutta quella tradizione di testi nei quali il medioevo latino ha consegnato una concezione simbolica del fatto musicale alternativa rispetto a quella, prevalente, di ascendenza pitagorico-platonica e boeziana. A questa tradizione testuale possono essere ascritti tanto i riferimenti all'influenza

32. Sulle implicazioni teoretiche dell'evoluzione della teoria medievale cfr. Mainoldi, "Ars musica" cit., cap. IV; per la tarda scolastica cfr. Panti, *Filosofia della musica* cit., capp. 6.3 e 6.5.

33. La percezione di questa frattura è ben presente in molti studiosi di ambito storico-musicologico, ma dal punto di vista della storia del pensiero medievale non ha suscitato approfondimenti capaci di intaccarne le ragioni teoriche e paradigmatiche. Sul versante critico, registriamo le osservazioni di Giacomo Baroffio: «Ho l'impressione che spesso si parli di musica medioevale senza precisare di quale "musica" si tratti. Ciò accade anche in riferimento ai cosiddetti teorici, soprattutto per quelli transalpini, che parlano di tutto tranne che dei suoni reali. Oppure piegano e cercano di imbrigliare l'esperienza sonora in schemi progettati in ambiti del tutto estranei, talora con valenze simboliche. Basti pensare, ad esempio, alla fuorviante ed estremamente riduttiva classificazione delle melodie nello schema degli otto modi» (*L'ordine liturgico. Cielo e terra nel canto gregoriano*, in "Harmonia mundi" cit., pp. 129-30.); cfr. inoltre S. Corbin, "Musica" *speculative et "cantus" pratique. Le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales*, «Cahiers de civilisation médiévale», 5 (1962), pp. 1-12.

mimetica esercitata dal suono presenti nelle battute iniziali del *De institutione musica* di Boezio, destinati tuttavia nel prosieguo del trattato a lasciare il passo al simbolismo delle proporzioni, quanto le considerazioni sul rapporto tra ascolto e memoria in Isidoro e nelle teorizzazioni sulla *vox*, senza dimenticare l'esegesi consacrata da Agostino allo *iubilus* e tutta una serie di intuizioni sparpagliate qua e là nelle fonti mediolatine relative alla musica, ma mai coerentemente sviluppate nel contesto di una riflessione di ampio respiro, a partire dagli agostiniani *numeri spirituales et aeterni*<sup>34</sup>, alle pregnanti considerazioni di Giacomo di Liegi sulla *musica divina*<sup>35</sup> e alle straordinarie intuizioni di Ildegarda di Bingen, senza contare tutti gli accenni alla rivelazione angelica del canto liturgico, rimasti a uno stato anedddotico poco utilizzabile, che non ha mai dato vita a una approfondita riflessione teologica sul *topos* del canto angelico. In questi riferimenti è possibile scorgere una consapevolezza intuitiva relativa al livello propriamente ontologico-simbolico della musica, che viene ricondotto nelle sue ragioni più profonde a una dimensione ipercosmica.

Se ci chiedessimo perché nel medioevo latino non è stata sviluppata un'approfondita riflessione teologica circa le ragioni "creazionali" di uno degli aspetti preponderanti della celebrazione del culto cristiano, cioè il canto e la musica, dovremmo da una parte rispondere additando la forza della paradigma platonico, che il classicismo medievale non arrivò mai a mettere in discussione, neanche quando la sua influenza sulla teoria musicale andò riducendosi – cosa già avvertibile a partire dall'XI secolo –, ma dall'altra dovremmo aggiungere che il medioevo latino non poté dare sviluppo a un'estesa comprensione teologica della musica, dal momento che si trovò sprovvisto di una teoria del simbolo musicale.

La conseguenza evidente di questa mancanza fu che la musica speculativa ebbe una tradizione che non nasceva dal fatto auditivo, ma mirava a

34. Cfr. Agostinus, *De musica*, VI, 12, PL 32, 1181-3.

35. Notevole in particolare il seguente passo, con il suo riferimento al cedimento del paradigma timico di fronte all'intuizione di una dimensione archetipica riconducibile al Logos divino e alla contemplazione angelica: «*In quibus omnibus [angelorum ordinibus] debito modo comparatis, sicut illi comparare sciunt, (maxime quantum ad notitiam meridionalem quam habent rerum in Verbo Divino, quae tamen non excludit notitiam vespertinalem vel naturalem, quam habent de rebus in genere proprio), in illis, inquam, debito modo invicem comparatis, sicut inveniunt excellentissimam modulationem harmonicam, sic et perfectissimam musicam. Unde optimi sunt musici, qui intuitive librum illum aeternum conspiciunt. Nam ibi patet et relucet omnis proportio, omnis concordia, omnis consonantia, omnis melodia, et, quaecumque ad musicam requiruntur, sunt ibi conscripta. Hanc autem, de qua nunc loquimur, musicae speciem, etsi cives illi coelestes perfecte habeant, nos tamen viatores aequaliter imperfecte habere possumus, quantum nobis viatoribus permissum est de divinis et aliis substantiis separatim cognoscere per Scripturam Sanctam, per fidem catholicam, per doctrinam sanam, per philosophiam*» (Iacobus Leodiensis, *Speculum musicae* cit., I, 12, pp. 42-3).

regolarne le forme. Significativa in questa direzione ci sembra dunque la critica rivolta da Guido d'Arezzo contro l'egemonia delle problematiche filosofiche nell'insegnamento musicale. Nell'epistola al vescovo Teodaldo di Arezzo, con la quale Guido introduce il suo *Micrologus*, nonché nel primo capitolo di quest'opera leggiamo la denuncia polemica contro il paradigma filosofico, estraneo alla dimensione propriamente musicale:

Itaque quia vestro tam commodo praecepto nec volui contraire nec valui, offero solertissimae paternitati vestrae musicae artis regulas, quanto lucidius et brevius potui explicatas philosophorum, neque eadem via ad plenum neque eisdem insistendo vestigiis, id solum procurans quod ecclesiasticae opportunitati nostrisque subveniat parvulis. [...] Quae enim de musica ad canendum minus prosunt, aut si qua ex his quae dicuntur non valent intelligi, nec memoratu digna iudicavi, non curans de his, si quorundam livescat invidia, dum quorundam proficiat disciplina<sup>36</sup>.

Se l'opera di Guido non ebbe intenzione di rifondare la musica speculativa, essendo guidata principalmente da obiettivi didattici e pratici, è significativo che il suo metodo, guardando all'esecuzione della musica piuttosto che al problema della trasposizione sensibile dell'*harmonia mundi*, ritornasse alla questione della memorizzazione dei suoni, reimpostandola tuttavia – a differenza di Isidoro – sulla base dell'associazione con il segno. L'alleanza tra suono e nota, che troverà proprio nell'insegnamento di Guido un momento fondamentale per i futuri sviluppi della prassi musicale, segna così l'emergere di un nuovo paradigma, in cui il simbolismo, smarcandosi dall'antico sodalizio con i numeri cosmici e con le proporzioni metafisiche, si ridurrà a fatto semiotico, la cui interpretazione – che in certi episodi della successiva storia musicale si spingerà fino a tentare lo sviluppo di codici semantico-associativi – non potrà più prescindere dal segno scritto.

Con il XIII secolo l'influenza dell'epistemologia aristotelica guadagnò vieppiù il fenomeno acustico agli interessi della scienza della musica, che trovò una nuova collocazione epistemologica nel novero *scientiae mediae*, ovvero tra le discipline fondate sul sapere della *mathematica* e allo stesso tempo pertinenti al dominio della *physica*. Questa nuova epistemologia assunse nella riflessione scolastica un ruolo esegetico ed esplicativo che si sostituì al simbolismo aritmologico di ascendenza pitagorico-platonica. Il numero musicale perse l'antica valenza di simbolo dell'*harmonia* intellegibile, divenendo strumento di studio della realtà fisica. Il simbolismo improprio

36. Guido Aretinus, *Micrologus*, ed. J. Smits van Waesberghe, Rome, American Institute of Musicology, 1955 (Corpus scriptorum de musica, 4), pp. 84, 86-7.

fondato sui numeri armonici venne così soppiantato da una teoria semiotica del simbolo, nella quale tuttavia – ancora una volta – il fatto auditivo immediato era separato dalla nozione di simbolo. Il segno notazionale si sostituì al numero nell'essere il principale tramite per la comprensione teorica e per la manipolazione pratica del suono musicale, segnando il passaggio da una speculazione musicale che dava preminenza all'interpretazione analogico-intellettuale delle forme musicali (basti pensare alla definizione del *musicus* boeziano<sup>37</sup>) a una cultura musicale che guardava essenzialmente alla pratica, nella quale la riflessione teorica veniva spogliata dai riferimenti metafisici propri della tradizione platonica. Il risultato di questa considerevole evoluzione fu il completo nascondimento della comprensione ontologica del simbolo musicale.

I tentativi di riesumazione filosofica del pitagorismo musicale come base della scienza musicale, da quello trecentesco di Marchetto da Padova<sup>38</sup> a quelli Rinascimentali di Zarlino e Keplero, dimostrano come l'Occidente latino non sia mai riuscito ad elaborare una riflessione sul simbolismo musicale capace di indagare i nessi di "conoscenza" istanzianti dall'ascolto musicale senza ricorrere a modelli epistemici ripresi da ambiti – come quelli aritmologico, acustico-fisico, immaginazionale o semiotico – eterogenei rispetto a quello che si vuole essere l'ambito propriamente musicale e alla sua comprensione simbolica come fatto auditivo<sup>39</sup>, quindi non solo atto a giustificare la capacità di unione dei differenti rapporti sonori, ma soprattutto di intuire in che modo nel simbolo musicale si uniscano il suono modulato musicalmente e la modulazione della vita interiore della persona o della comunità che canta, suona e ascolta.

Il simbolo musicale rimase oscuro alla conoscenza filosofica e teorica, ma ineliminabilmente vivo nella musica. I compositori continuarono a tradurre l'ontologia del mondo in simboli sonori, rendendo conto "sonoro" del divenire del vissuto spazio-temporale (in altre parole *ethico*) attraverso l'evoluzione degli stili e la trasformazione dei linguaggi compositivi. Proprio la *Lauda* 64 di Iacopone ci sembra così costituire un'attestazione dell'esito dei tortuosi percorsi medievali del simbolo musicale nel loro oscillare tra suono, numero e segno.

37. Cfr. Boethius, *De institutione musica* cit., lib. I, 34, pp. 223-5.

38. Cfr. I. Herlinger, *Marchetto the Pythagorean*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*. VI. Atti del Congresso internazionale "L'Europa e la musica del Trecento", Certaldo, Polis, 1992.

39. Ci sembra significativa in questa direzione la critica delle sovrastrutture interpretative della musica, da quella mitopoietica a quella semiologica, avanzata da Giovanni Piana come imprescindibile passo verso la comprensione della «dimensione dell'ascolto» in quanto tale; cfr. *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, pp. 84-99, 273-77.

---

**Ernesto Sergio Mainoldi** ha conseguito la laurea in filosofia teoretica all'Università di Milano sotto la guida di Giovanni Piana e il dottorato di ricerca in storia del pensiero medievale all'Università di Salerno sotto la guida di Giulio d'Onofrio. Assegnista di ricerca presso l'Università di Perugia, collabora stabilmente con la SISMEL, la Fondazione Franceschini (Firenze) e la relativa Sezione Musica, presso la quale è caporedattore dell'annuario bibliografico «Medioevo musicale».

**Ernesto Sergio Mainoldi** graduated in theoretical philosophy at the University of Milan under the guide of Giovanni Piana, and obtained a PhD in Philosophy, Science and Culture of the Late Ancient, Medieval and Humanistic Ages at the University of Salerno under the guide of Giulio d'Onofrio. Presently he has a research contract with the University of Perugia and he collaborates with SISMEL and Fondazione Franceschini of Florence. He is editor in chief of the yearly bibliographical bulletin «Medioevo musicale. Music in the Middle Ages».