



Petretto, Maria Alessandra (2003) *Per uno studio sul lessico latino della Harmonica Disciplina*. Sandalion, Vol. 23-25 (2000-2002), p. 65-93.

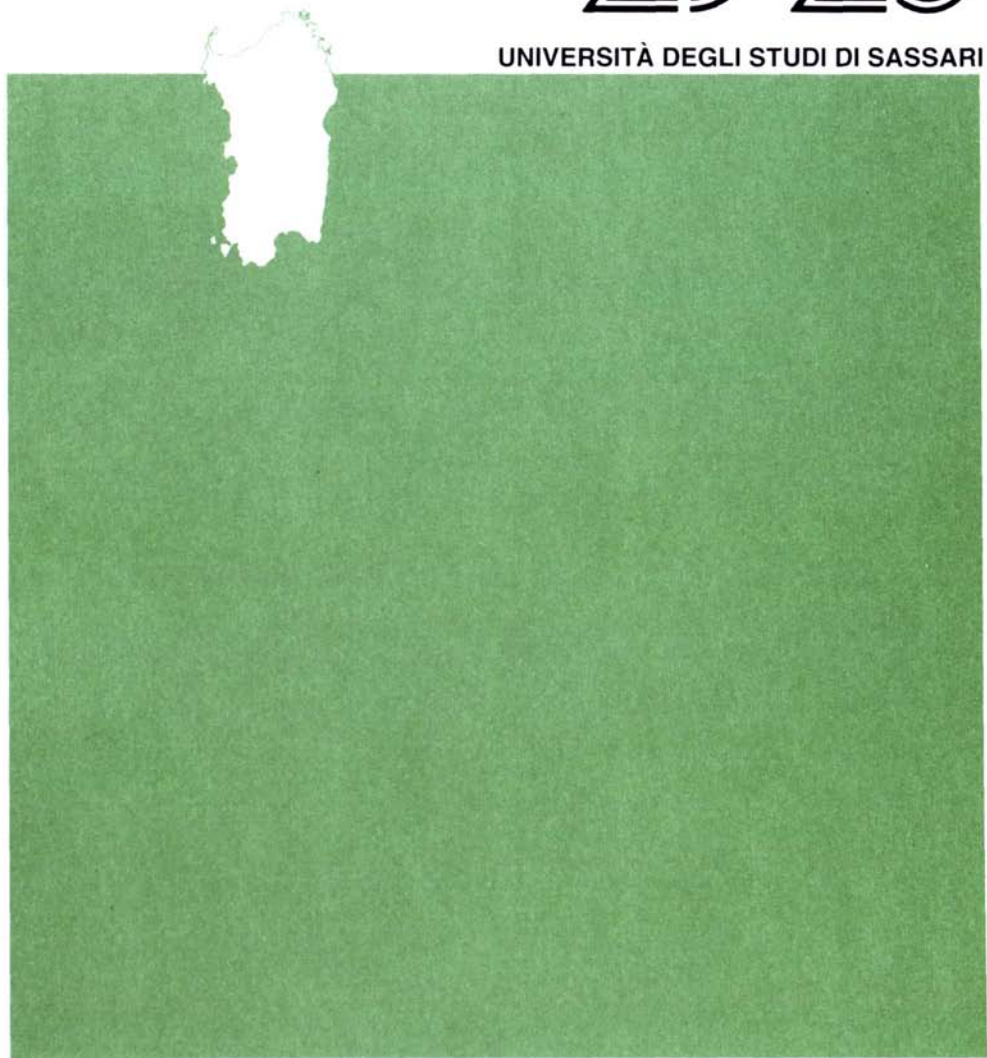
<http://eprints.uniss.it/4556/>

SANDALLION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

23-25

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI



Edizioni Gallizzi



Pubblicazione realizzata col contributo
della Regione Autonoma della Sardegna

Per scambi di Libri e Riviste:

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Teresa Laneri
Anna Maria Mesturini
Giovanna Maria Pintus
Anna Maria Piredda

Via Università, 40 - 07100 SASSARI
Tel. 079.229701 - Fax 079.229619

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

23 - 25

a cura di

Antonio M. Battegazzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni

MARIA GAVINA VALLEBELLA, Razzia di bestiame e iniziazione virile nei poemi omerici □ ANDREAS N. MICHALOPOULOS, Ovid's mythological *exempla* in his advice on amatory correspondence in the *Ars amatoria* and the *Remedia amoris* □ MAURIZIA MATTEUZZI, A proposito di Omero "babilonese" (Lucian. *V.H.* II 20) □ ANTONELLA BRUZZONE, Suggestioni senecane nella tarda antichità □ MARIA ALESSANDRA PETRETTO, Per uno studio sul lessico latino della *Harmonica Disciplina* □ GIOVANNA MARIA PINTUS, Asceti e Pastorale nella Gallia Meridionale: Eucherio e Cesario □ KATHERINE MACDONALD, Claudian in Sicily: Giovan Domenico Bevilacqua's *Il Ratto di Proserpina* (1596) and Palermo Humanist Circles □ ANTONIO DEROMA, Anton Parragues de Castillejo e la circolazione di un enigma umanistico nella Sardegna del '500 □ RAIMONDO TURTAS, Il sigillo dell'Università di Sassari □ LUCIANO CICU, Il lento naufragio della cultura classica □ PIETRO MELONI, Breve storia del restauro del libro in Sardegna e nel mondo □ Recensioni, schede, cronache e notizie.

Sassari 2000-2002

MARIA ALESSANDRA PETRETTO

PER UNO STUDIO SUL LESSICO LATINO
DELLA *HARMONICA DISCIPLINA*

1.1 Nell'arco degli ultimi tre lustri è innegabile la ricca fioritura di studi intorno alla cultura musicale greca ed ellenistico-romana. Il carattere eterogeneo delle fonti ha determinato prospettive differenti per indagare i vari settori interessati dalla musica, come emergerà dalla seguente, breve rassegna dei contributi più recenti.

Per quanto riguarda la teoria musicale antica, i saggi a cura di A. Barbera raccolti in *Music Theory and Its Sources* e il volume di TH. J. Mathiesen intitolato *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Age*, evidenziano sia la complessità e la natura intertestuale e interdisciplinare del *corpus* di testi greci e latini pervenuti, sia ancora l'importanza che questi scritti assumono nel panorama delle letterature tecniche. In particolare, gli autori delineano le permanenze delle formulazioni teoriche greche nella cultura romana e in quella medievale⁽¹⁾. Ancora verso l'analisi delle fonti tecniche si orienta il volume di L. Zanoncelli⁽²⁾ che propone testo, traduzione e commento dei manuali sulla disciplina armonica redatti in lingua greca tra II e V sec. d.C.

Notevole risalto ha assunto come nuova disciplina nell'ambito della musicologia antica l'archeologia musicale, il cui statuto epistemologico è stato definito in varie tappe, tra le quali si ricordano come rilevanti gli scritti programmatici contenuti nel catalogo della mostra *Le carnix et la lyre. Archéologie musicale en Gaule Celtique et Romaine*⁽³⁾, e quelli che documentano il quarto incontro di studi *La pluridisciplinarité en archéologie musica-*

(1) A. BARBERA (a cura di), *Music Theory and Its Sources: Antiquity and Middle Age*, Notre Dame (Indiana) 1990; TH. J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and Middle Age*, Lincoln (Nebraska) 1999.

(2) L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milano 1990.

(3) C. HOMO-LECHNER (a cura di), *Le carnix et la lyre. Archéologie musicale en Gaule Celtique et Romaine*, Besançon - Orléans - Évreux, 4 settembre 1993-30 maggio 1994 (si vedano, in particolare, 11 ss.).

le⁽⁴⁾. Negli ultimi venti anni A. Bélis ha offerto in questo campo fondamentali contributi⁽⁵⁾, nei quali sottolinea costantemente l'orientamento interdisciplinare che deve essere sotteso a qualunque indagine intorno alla musica greca e romana. Tale intento emerge con chiarezza sia nei saggi sugli strumenti musicali, tra cui A. Bélis privilegia l'*aulos*, delineandone materiali, tipologie, ambiti di impiego mediante l'accurata analisi delle fonti letterarie e documentarie, sia ancora nel recente e agile scritto *Les Musiciens dans l'Antiquité*. In questo ultimo volume la studiosa illustra ampiamente lo *status* e l'attività di operatori ed operatrici musicali vagliando testimonianze assai eterogenee, quali documenti epigrafici, letterari ed iconici⁽⁶⁾.

Le occasioni delle *performances* in epoca repubblicana e imperiale sono state indagate in un'agile monografia curata da V. Pécché e da Ch. Vendries, incentrata sulla dimensione sonora degli spettacoli, dal teatro ai concorsi propriamente musicali, con esauriente documentazione iconica⁽⁷⁾.

Gli ultimi studi sull'organologia musicale greco-romana non prescindono dall'indirizzo tracciato da A. Bélis, come testimoniano l'ampio studio di Ch. Vendries, volto ad indagare le tipologie, la diffusione e l'impiego degli strumenti a corde nella Roma imperiale, e il volume di A. Di Giglio che focalizza l'attenzione sugli strumenti a corde, a fiato e a percussione peculiari della cultura musicale greca⁽⁸⁾. Entrambi gli scritti sono corredati da schede, immagini e tavole illustrate che supportano l'accurata analisi delle diverse fonti oggetto di indagine.

I più recenti esiti sull'interpretazione e la trascrizione delle partiture superstiti approdano ad un volume nato dalla collaborazione di E. Pöhlmann e M. L. West⁽⁹⁾, in cui sono raccolti e commentati i documenti con notazione musicale, sulla base di proposte di lettura in buona parte incluse nei precedenti scritti curati dai due autori⁽¹⁰⁾, con ulteriori perfezionamenti e revisioni.

(4) C. HOMO-LECHNER, A. BÉLIS (a cura di), *La pluridisciplinarité en archéologie musicale, IVe rencontres internationales du Groupe d'études sur l'archéologie musicale de l'ICTM*, Paris 1994.

(5) Valga per tutti il saggio A. BÉLIS, *L'organologie des instruments de musique de l'Antiquité: chronique bibliographique*, RA 1 (1989), 127-142.

(6) A. BÉLIS, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris 1999.

(7) V. PÉCHÉ - CH. VENDRIES, *Musique est spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*, Paris 2001.

(8) CH. VENDRIES, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire Romain*, Paris 1999; A. DI GIGLIO, *Strumenti delle Muse. Lineamenti di organologia greca*, Bari 2000.

(9) E. PÖHLMANN - M. L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001.

(10) Si tratta della monografia di E. PÖHLMANN, *Denkmäler altgriechischer Music*, Nürnberg 1970, e del capitolo *The Musical Documents* in M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 277-326, peraltro basato largamente sul già citato volume di Pöhlmann.

Le relazioni tra musica e sfera culturale sono state oggetto di un incontro di studi tenutosi a Rennes e Lorient nel 1999, i cui atti⁽¹¹⁾, tripartiti nelle sezioni “le dieu musicien”, “le rituel” e “les musiciens du culte”, tracciano un interessante profilo della musica nel mito e nella liturgia, e puntualizzano la composizione e la funzione di alcune corporazioni di musicisti operanti nella cultura ellenistico-romana. Pur nei differenti approcci tematici, ancora una volta l’interdisciplinarietà sottende i vari contributi.

In conclusione, è opportuno ricordare, oltre al manuale di J. G. Landels che offre una visione onnicomprensiva della musica greco-romana, tre recenti raccolte di studi: si tratta dei sei eterogenei contributi editi con il titolo *Synaulia. Cultura musicale e contatti mediterranei*, che trattano aspetti diversificati della cultura musicale greca, con particolare riferimento alla teoria musicale di Platone. Seguono la miscellanea *Mousiké* in ricordo di G. Comotti, che riunisce una serie di articoli su musica e metrica greca, e, infine, i recentissimi saggi redatti da A. Barker che nascono da esperienze seminariali dell’autore presso alcuni atenei italiani. Barker illustra la storia dell’*aulos* dall’età arcaica all’epoca imperiale, commenta un passo di Plinio sulle *tibiae* e analizza alcune partiture pervenute, all’insegna della interdisciplinarietà più volte sottolineata⁽¹²⁾.

1.2 Risultano invece meno frequenti, e non soltanto nell’arco degli ultimi quindici anni, gli scritti incentrati sulla lessicologia⁽¹³⁾ della musica antica, che annovera una serie di saggi orientati in prevalenza verso l’ambi-

(11) P. BRULÉ - CH. VENDRIES (a cura di), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l’Antiquité grecque et romaine*, Rennes / Lorient 16-18 dicembre 1999, Rennes 2001: il volume comprende sedici saggi, articolati secondo le tre sezioni su indicate.

(12) J. G. LANDELS, *Music in Ancient Greece and Rome*, London - New York 1999; *Synaulia*, a cura di A. C. Cassio, D. Musti e L. E. Rossi, Napoli 2000 (AION - quaderni 5. Sezione filologico-letteraria); *Mousiké. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pisa - Roma 1995; A. BARKER, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, a cura di F. Perusino e E. Rocconi, Pisa 2002.

(13) La lessicologia musicale è una disciplina di nascita recente, se rapportata all’etnomusicologia e alla storia della musica: essa annovera quale prestigioso caposcuola H. H. Eggebrecht (si vedano i fondamentali *Studien zu musicalischen Terminologie*, Mainz - Baden 1955), studioso orientato in prevalenza verso la terminologia della musica moderna. Negli ultimi dieci anni la lessicologia musicale ha avuto notevole impulso anche in Italia: ne sono segnale alcuni convegni internazionali e relativi atti (*Le parole della musica I*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze 1994, e *Le parole della musica III*, per gli stessi curatori, Firenze 2000), nonché pubblicazioni indirizzate sempre al versante della terminologia musicale moderna (AA.VV., *Tra le note. Studi di Lessicografia Musicale*, Firenze 1996). L’approccio è di tipo prevalentemente musicologico.

to greco⁽¹⁴⁾. Tra i più rilevanti e secondo un ordine cronologico, si segnala in primo luogo l'articolo del 1969 di J. García López⁽¹⁵⁾ che conduce un'analisi essenzialmente diacronica su un gruppo selezionato di lemmi (ἁρμονία, ἦθος, μεταβολή, νόμος, ῥυθμός, τρόπος e ἀγωγή) mutuati da altri linguaggi o settori e acquisiti progressivamente nella terminologia musicale. I risultati della ricerca di García López inducono a ritenere che il processo di graduale integrazione per tutti i termini oggetto di indagine (ad eccezione di ἦθος) si concluda nel IV sec. a.C., perché in questa epoca risultano pienamente inquadrati nella letteratura, anche non specialistica. Tali vocaboli, sebbene non raggiungano la medesima rilevanza nella terminologia musicale, appaiono inoltre sincronicamente, spesso come sinonimi e, prima dell'innesto in ambito musicale, inglobati nel lessico etico-politico che, a parere di García López, presenta rilevanti punti di contatto con quello della musica.

Un altro importante contributo, di impostazione e finalità differenti, è il breve studio di J. Chailley relativo alla terminologia musicale greca, concepito e strutturato come agile e sintetico lessico di orientamento. Successivamente ampliato, è stato inserito quale supplemento nel più ampio *La musique grecque antique*⁽¹⁶⁾; nell'articolo, l'elenco alfabetico dei lemmi musicali greci è corredato di traduttori francesi, senza approfonditi elementi di commento o di analisi.

Donatella Restani⁽¹⁷⁾ ha ricondotto alcuni tecnicismi musicali riguardanti la sfera del suono alla terminologia che descrive le attività e i risvolti sonori della tessitura, con aperture etnomusicologiche a diverse culture musicali, non soltanto antiche. La studiosa ha inoltre ipotizzato coincidenze e affinità tra i "codici delle τέχναι nel pensiero arcaico", forse oggetto di successive rielaborazioni⁽¹⁸⁾.

(14) Per l'ambito latino si ricorda la pubblicazione ancora *in fieri* del *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der Lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, a cura di M. Bernhard, München 1994-2003 (fascicoli A-D), evidentemente rivolto alla terminologia della musica medievale-rinascimentale quale emerge dalla trattatistica del periodo oggetto di studio.

(15) J. GARCÍA LÓPEZ, *Sobre el vocabulario ético-musical del Griego*, «Emerita» 37 (1969), 335-352.

(16) J. CHAILLEY, *Contribution à une lexicographie musicale de la Grèce antique*, RPh 52/1 (1977), 188-201; ID., *La musique grecque antique*, Paris 1979, 203-219.

(17) D. RESTANI, *I suoni del telaio. Appunti sull'universo sonoro degli antichi Greci*, in *Mousiké*, 93-109.

(18) RESTANI, *I suoni*, 102.

Ancora per l'ambito greco si registrano tre recenti saggi, di C. A. Ciancaglini e di E. Rocconi⁽¹⁹⁾, che indagano in prospettiva diacronica e letteraria su alcuni lemmi peculiari del linguaggio musicale, e si soffermano a mettere in evidenza i punti di contatto con altri settori specialistici, soprattutto la grammatica e la metrica. In particolare i due lavori di E. Rocconi individuano quale essenziale serbatoio per la formazione del lessico musicale greco la letteratura poetica preesistente all'età ellenistica, epoca nella quale lo statuto epistemologico della teoria della musica pare ormai definito. Il saggio di C. A. Ciancaglini individua invece nel lessico musicale «il modello più importante per la creazione di una terminologia specifica relativa a fatti linguistici»⁽²⁰⁾ e riequilibra il rapporto tra vocabolario tecnico della musica e gli altri lessici specialistici, tra cui quello della grammatica e quello della metrica, nei confronti dei quali il lessico della musica è spesso presentato esclusivamente come debitore.

La riflessione sulla terminologia musicale non si esaurisce nell'arco dei saggi incentrati sui fenomeni propriamente linguistici, o semplicemente su elementi di contatto nell'interlinguistica greca e latina, ma, con frequenza sempre crescente, si allarga alla dimensione storica, sociale ed antropologica della musica antica e mostra attenzione per i lessemi attestati nelle diverse fonti letterarie ed epigrafiche, tentando di inquadrare ed analizzare, ai fini di focalizzazioni specifiche, sia i significati che i significanti.

Negli studi più recenti, oggetto della rapida rassegna di apertura, si possono individuare agevolmente svariati passaggi che testimoniano l'esigenza della corretta decodificazione ed interpretazione di lessemi tecnici della musica, funzionalmente ad ambiti di indagine assai differenti e lontani dal fatto linguistico in sé. Se ne riporterà qualche aspetto a titolo esemplificativo, a seguito dell'affermazione generale ma comunque imprescindibile di Th. J. Mathiesen secondo cui gli esiti terminologici hanno un ruolo fondamentale nell'interpretazione di ogni documento letterario, e in particolare di quelli attinenti alla musica⁽²¹⁾. Nel saggio *Inventer et réinventer l'aulos: autour de la XIIe Pythique de Pindare*, Z. Papadopoulou e V. Pirenne-Delforge si interessano inizialmente alla "musique dans les mots"

⁽¹⁹⁾ C. A. CIANCAGLINI, *Le valenze linguistiche del termine προσῳδία in rapporto a τόνος e ἄρμονία*, SemRom 2.1 (1999), 117-143; E. ROCCONI, *Harmoniai e teoria dei generi musicali nella Grecia antica*, SemRom 1.2 (1998), 345-363; E. ROCCONI, *Terminologia dello 'spazio sonoro' negli Elementa Harmonica di Aristosseno di Taranto*, QUCC 61.1 (1999), 93-103.

⁽²⁰⁾ CIANCAGLINI, *Le valenze*, 118.

⁽²¹⁾ TH. J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre*, 16.

per interpretare gli aspetti sonori e i riferimenti alla morfologia dello strumento⁽²²⁾. S. Georgoudi⁽²³⁾ invece analizza in prima battuta i significati di *μολπή* e *μελπῶ* per individuare in un secondo momento le peculiarità della processione per Apollo realizzata a Mileto ad opera della confraternita dei *Molpoi*. In entrambi i casi lo studio prende avvio dalla decodificazione degli aspetti lessicali. In *Apollon: de l'arc à la lyre*, P. Monbrun afferma decisamente che «une mise au point terminologique s'impose» prima di trarre le conclusioni sul rapporto tra *lyra* ed arco nell'ambito degli attributi di Apollo, proprio in relazione ai caratteri morfologici dello strumento a corde⁽²⁴⁾. Sulla decodificazione della terminologia musicale, quale emerge dalle fonti letterarie ed epigrafiche, si appunta l'attenzione di A. Di Giglio che costruisce una serie di schede organologiche ed insieme lessicali, poiché sull'aspetto linguistico fonda le ipotesi interpretative sulla morfologia degli strumenti, seppure validamente supportate dall'analisi dei *realia*.

Christophe Vendries esprime con forza e più volte l'esigenza della precisione nell'interpretazione della terminologia musicale quando afferma: «en matière de lexicographie musicale, bien des interrogations subsistent et un gros travail reste à accomplir»⁽²⁵⁾. Per questo motivo il suo studio sulla presenza e diffusione dei cordofoni nella cultura musicale romana di età imperiale è ricco di sezioni dedicate all'indagine del lessico tecnico, della «terminologie instrumentale», relativa allo strumento preso in considerazione nel suo complesso e nelle sue parti, mediante un confronto costante tra lingua greca e lingua latina, spesso arduo per la totale assenza di alcuni termini tecnici in ambito propriamente latino. La situazione si presenta inoltre problematica in quanto, parallelamente allo sviluppo degli strumenti, si è verificato il processo evolutivo della terminologia relativa agli stessi, mentre per la teoria musicale in senso stretto le circostanze parrebbero più favorevoli poiché essa dà l'impressione di essersi cristallizzata a seguito delle originali formulazioni di Aristosseno e del trattato pseudo-euclideo *Sectio Canonis*. In realtà le congiunture non risultano essere del tutto propizie nemmeno ad un'analisi agevole del lessico teorico, come sarà evidenziato in seguito.

Si avverte in definitiva una crescente esigenza di precisione nell'inter-

(22) Z. PAPADOPOULOU - V. PIRENNE-DELFORGE, *Inventer et réinventer l'aulos: autour de la XIIe Pythique de Pindare* in *Chanter les dieux*, 47 ss.

(23) S. GEORGoudi, *La procession chantante des Molpes de Milet*, in *Chanter les dieux*, 153 ss.

(24) P. MONBRUN, *Apollon: de l'arc à la lyre*, in *Chanter les dieux*, 59 ss.

(25) VENDRIES, *Instruments*, 24.

pretazione della terminologia musicale⁽²⁶⁾, che si è sviluppata in maniera sempre più autonoma nei confronti degli altri lessici e di ambiti inizialmente connessi al mero fatto musicale - in particolare il testo cantato e la danza, pur conservando punti di contatto con altri settori. Tale urgenza è determinata dal fatto che la decodificazione del lessico tecnico della musica non sempre porta ad esiti chiari ed univoci.

Il primo riferimento d'obbligo è per le trasposizioni nelle lingue moderne dei testi specialistici, relativi alla teoria musicale greca e romana: in questi casi, pur con eccezioni, si rilevano proposte spesso acritiche nella selezione dei traduttori⁽²⁷⁾. Oltre a questo aspetto occorre tenere in considerazione il fatto che la manualistica e la trattatistica antiche non brillano per la precisione nell'uso dei vari lessemi tecnici, e questa situazione caratterizza in particolare la teoria musicale vera e propria, principalmente a causa dei differenti approcci all'indagine del fatto musicale. L'indirizzo che fa capo ad Aristotele, e che individua in Aristosseno l'ideale e puntuale continuatore, di necessità si configurerà come erede di una terminologia che si origina in un contesto culturale e filosofico ben preciso, con ovvi riflessi nel lessico specifico⁽²⁸⁾. È legittimo fare una considerazione analoga per quanto riguarda l'impostazione degli studi musicali che prende avvio dalle formulazioni pitagoriche, poiché, anche in questo caso, si noterà una tipicità nella selezione dei termini e nell'uso degli stessi, con incursioni in campi di indagine affatto differenti (si consideri, nello specifico, il linguaggio della matematica). È inoltre opportuno prendere atto dei collegamenti tra le

(26) La necessità di una maggiore attenzione al versante terminologico e alle prospettive di indagine che informano questo campo di studi è avvertita e segnalata anche nell'ambito della musicologia moderna: si vedano in merito le riflessioni di uno dei principali collaboratori dello *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (a cura di H. H. Eggebrecht, Wiesbaden - Stuttgart, 1979) ossia A. VON MASSOW, «Melodia». Per una critica dello storicismo nella lessicologia musicale, unitamente a quelle di M. NANNI, *Suono - parola - concetto. Sul rapporto fra musica, linguaggio e terminologia*, editi in «Musica e Storia» 10.1 (2002), rispettivamente 41-50 e 71-80.

(27) VENDRIES, *Instruments*, 23, affronta questo problema e ne stigmatizza le conseguenze nell'ambito dell'esposizione dei presupposti metodologici che hanno informato la sua ricerca: «Bien de fois, il nous a fallu revoir la traduction des termes musicaux dans les éditions consultées. On se tromperait à y voir simplement une exigence maniaque de spécialistes. Imagine-t-on l'effet désastreux d'une mauvaise traduction et la part de contresens musical et historique qu'elle engendre pour la compréhension du passage? Proposer "harpe" pour *lyra*, c'est orienter d'emblée le lecteur - à tort - vers un instrument multicolore, marginal, de connotation féminine et orientale qui diffère en tous points de la tradition de la lyre gréco-romaine». Dello stesso avviso per l'ambito greco è A. PAGLIARA, *Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all'ethos del modo frigio*, in *Synaulla*, 159.

(28) ROCCONI, *Harmoniai*, 356 ss.

enunciazioni teoriche dei due indirizzi che, in sostanza, determinano nella manualistica/trattatistica degli epigoni l'attestazione di lessemi condivisi, di significanti identici che veicolano differenti significati, o che evidenziano usi polisemici: è una situazione che certamente non semplifica la corretta interpretazione dei contenuti⁽²⁹⁾. In determinate circostanze la difficoltà è accresciuta dalla trasmissione dei contenuti musicali presso autori con velleità enciclopediche, come Ateneo e Polluce, nei quali non sempre si rivela semplice operazione separare le notizie relative ad aspetti della cultura musicale classica ed ellenistica da elementi della cultura musicale ad essi contemporanea⁽³⁰⁾.

Altro fattore a monte di queste problematiche è la polisemia che caratterizza l'uso di termini poi acquisiti come tecnicismi nel vocabolario musicale ad opera di Aristosseno, primo sistematizzatore e classificatore del patrimonio lessicografico preesistente al IV sec. a. C.

2.1 Preso atto della complessa situazione relativa al lessico musicale antico (e alle sue trasposizioni "moderne"), e delle esigenze di un'interpretazione quanto più possibile inequivocabile ed accessibile dei termini tecnici, si intende focalizzare l'attenzione sul lessico latino inerente la teoria musicale, selezionato ed utilizzato nel *De institutione musica* di Boezio. Questo trattato è punto di arrivo e punto di inizio nello stesso tempo: difatti è la *summa* della trattatistica e manualistica musicale tardo-antica greca e latina, e presenta inoltre una valenza paradigmatica per la formazione della teoria della musica medievale nonché rinascimentale⁽³¹⁾, sotto l'aspetto dei

(29) VENDRIES, *Instruments*, 22 : «La rigueur et la précision du vocabulaire musical attesté par endroits n'excluent pas, bien au contraire, les erreurs de terminologie chez les anciens, voire même les amalgames volontaires». Un caso significativo è quello del lessema *diesis*, che in ambito aristossenico-empirista indica l'intervallo dell'ampiezza di quarto di tono, mentre secondo l'orientamento pitagorico assume l'accezione di semitono.

(30) VENDRIES, *Instruments*, 23.

(31) La bibliografia in merito è pletorica, pertanto si segnalano soltanto alcuni testi interessanti sia sotto il profilo lessicografico che per i contenuti musicali: G. MARZI, *Severini Boethii, De institutione musica*, Roma 1990, 12-13; G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, Torino 1992, 187-190; N. PHILLIPS, *Classical and Late Latin Sources for Ninth-Century Treatises on Music*, in *Music Theory*, 103-108; M. BERNHARD, *Glosses on Boethius' De institutione musica*, in *Music Theory*, 136-149; C. V. PALISCA, *Boethius in the Renaissance*, in *Music Theory*, 259-280; A. SIEKIERA, *Sulla terminologia musicale del Rinascimento: le traduzioni dei testi antichi dal Quattrocento alla «Camerata de' Bardi»*, in *Le parole della musica III. Studi di Lessicologia Musicale*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze 2000, 3-30. La diffusione massiccia del *De institutione musica* in Europa è attestata inoltre dall'alto numero di manoscritti conservati, 135 in tutto: C. BOWER, *Boethius' De institutione musica: a Handlist of Manuscripts*, «Scriptorium» 42.2 (1988), 205-251.

contenuti e dei significanti. Da ciò il duplice interesse di una ricerca di questo tipo.

Come punto di arrivo della speculazione musicale antica, il trattato di Boezio offre l'occasione per indagare il significato e l'uso dei lessemi tecnici non soltanto in rapporto alla selezione ed utilizzazione dell'autore, ma anche in prospettiva analettica onde ricostruire dalle origini il percorso formativo in senso musicale dei termini indagati e delinearne i rapporti con altri linguaggi tecnici presso i quali sono attestati. Inoltre, quale punto di approdo della speculazione musicale *in lingua latina*, il *De institutione musica* consente di indagare la formazione del lessico musicale latino nello specifico, attraverso il confronto con gli altri testi che, a torto o a ragione, è possibile inquadrare nella letteratura specialistica musicale latina. Difatti alcune opere all'apparenza specifiche, come il *De musica* di Agostino, sembrano ricondurre ad una "trattatistica musicale" non diversamente dalle pagine sulla teoria musicale, inserite nella forma di sezioni o *excursus* tecnici all'interno di testi che hanno contenuti e scopi diversi che non quello di incentrare il discorso sulla musica. È noto che l'investigazione dei fatti musicali spesso è elemento di contorno o di supporto ad altre discipline, considerati gli stretti contatti con alcuni settori del sapere antico quali la filosofia, il pensiero estetico, le *artes liberales*, per citarne soltanto alcuni.

In ambito latino è opportuno isolare una serie di autori ed opere che offrano una visione organica del fatto musicale, che presentino un linguaggio referenziale e denotativo, data la specificità del campo di indagine per focalizzare quei termini che si possano inquadrare in un indirizzo di studi orientato con sufficiente chiarezza (ora in prevalenza aristotelico-aristossenico, ora in prevalenza pitagorico-platonico) e con i conseguenti condizionamenti sotto il profilo della selezione terminologica. Oltre a Boezio, gli autori selezionati sono Vitruvio, Censorino, Agostino, Macrobio, Marziano Capella e Cassiodoro.

Indubbiamente uno studio del lessico musicale basato sui criteri sopra illustrati non può essere esteso a *tutta* la produzione "letteraria" in lingua latina. In primo luogo, la specificità dell'argomento trattato (per l'appunto il lessico della *teoria musicale*, comprensivo di elementi ben precisi quali note, intervalli, strutture scalari, sistemi, e dunque non della *musica* in senso più ampio) non consente sempre di individuare elementi di interesse nei testi non squisitamente tecnici. Se è vero quanto evidenziato da Vendries per le fonti letterarie sulla musica desunte dalla produzione in lingua latina e prima ancora in lingua greca, ossia che è impossibile consultare un qualunque testo pervenuto senza imbattersi nella menzione di almeno uno stru-

mento musicale, di elementi del canto e della pratica strumentale stessa, in usi spesso metaforici della terminologia della musica⁽³²⁾, è altrettanto evidente che molte opere o non presentano i lessemi oggetti di indagine, in quanto eccessivamente specialistici, o errano per insufficiente esattezza, oppure ancora si distinguono per usi connotativi dei termini musicali. A questa ultima condizione si riportano i testi poetici, che sebbene costituiscono un interessante elemento di confronto per il lessico musicale latino, sono caratterizzati da un uso prevalentemente connotativo e metaforico dei termini musicali che, di necessità, porterebbe ad orientare la ricerca su altri itinerari⁽³³⁾.

È possibile accostare ai testi poetici la produzione letteraria cristiana per il fatto che frequenta ampiamente la metafora musicale, nella fattispecie quella di ascendenza stoica che spesso ricollega anatomia umana e termini musicali, e ne determina la valenza simbolico-religiosa⁽³⁴⁾: anche in questo

(32) VENDRIES, *Instruments*, 22; motiva la precisione dei riferimenti con l'ipotetica conoscenza dell'argomento di alcuni autori, determinata dalla *paideia* antica o da interessi personali, che porta ad una preparazione sulla musica particolarmente evidente in Cicerone, Orazio, Vitruvio, Luciano, Plutarco e Dione Crisostomo.

(33) Un esempio significativo è Orazio, nelle cui *Odi* è attestata la presenza di lessemi che riconducono alla musica (strumenti e terminologia varia, relativa soprattutto all'esecuzione vocale e strumentale). Sulla valenza di queste "antichità musicali" si veda L. E. ROSSI, *Orazio, un lirico greco senza musica*, SemRom 1. 1 (1998), 163-181, che le interpreta come «mimesi del fatto musicale» e dunque «realità puramente letteraria» (168).

(34) L'esemplificazione potrebbe essere pletorica (così come la bibliografia: valga per tutti lo scritto non recente ma ancora valido T. GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris 1931); pertanto nel panorama della letteratura latina cristiana si è selezionato un unico passo, poco noto rispetto ad altri che presentano metafore musicali più diffuse (come quella relativa all'armonia cosmica in Ambrogio: si veda, e.g., C. LO CICERO, *Un recupero 'pagano': Ambrogio e l'armonia delle sfere*, in *Pagani e cristiani da Giuliano l'Apostata al sacco di Roma*, a cura di F. E. Consolino, Messina 1995, 279-297) che richiama attenzione anche perché redato in ambito africano nel V sec. d. C., in un contesto culturale e in un'epoca particolarmente rappresentata dalle fonti selezionate. L'autore è Quodvultdeus, il testo è *De promissionibus et praedicationibus Dei* (13, 17), nella traduzione di A. Nazzaro (Roma 1989, 308-309): «Resta, come credo, il piacere della musica. Hai l'organo (idraulico), che attraverso diverse canne, che sono i santi Apostoli e di dottori di tutte le chiese, produce vari toni [...] È quest'organo, che quel famoso musico, che è lo Spirito di Dio, tocca con il verbo, riempie e fa risuonare, [...] che consacra e abbellisce ogni cosa con l'olio dell'unzione e con l'acqua del battesimo». In ambito africano già Agostino, di cui Quodvultdeus è seguace, aveva riflettuto sugli usi metaforici del linguaggio musicale e sulla necessità di conoscere i contenuti della disciplina anche in funzione dell'interpretazione dei traslati. Si veda Aug. *doctr. Christ.* 2, 16, 26: «Non pochi significati prelude e tiene coperti anche l'ignoranza di talune nozioni musicali. Qualcuno ha infatti spiegato elegantemente certi significati espressi in modo simbolico, argomentando sulla differenza tra salterio e cetra. E i dotti non senza ragione si chiedono se le dieci corde del salterio vadano spiegate in base ad una norma musicale che esiga questo numero di corde, ovvero se, in assenza di tale norma, il numero non debba essere piuttosto inteso sacralmente in virtù o della legge del decalogo - e se si indaga, questo numero non può essere riferito se non al creatore e alla creatura - o proprio del significato del numero dieci, di cui sopra abbiamo trattato» (trad. di M. Simonetti, Milano 1994, 115).

caso sarebbe opportuno impostare la ricerca sull'utilizzazione del lessico musicale secondo altri parametri e con altre finalità.

Di conseguenza emerge una prima rilevante differenza nel percorso di formazione del lessico musicale greco rispetto a quello in latino: come già accennato, E. Rocconi ha dimostrato che il primo tende ad originarsi, o comunque ad attingere al serbatoio linguistico già presente nella letteratura precedente per la nascita della trattatistica musicale vera e propria, con particolare riferimento al vocabolario della lirica, della tragedia e, in parte, della speculazione filosofica. Al contrario la terminologia musicale in lingua latina ha come referenti privilegiati e d'obbligo la preesistente letteratura specialistica greca e fonti non tecniche latine, ma comunque collegate al sistema letterario greco. I poeti latini non sono determinanti nella formazione del lessico musicale, piuttosto ad esso attingono per la connotazione linguistica caratterizzante i sottocodici. L'individuazione delle fonti consultate da parte dei "musicografi" latini è tanto importante quanto poco agevole: come sarà evidenziato più avanti, soltanto alcuni (Marziano Capella, Boezio e forse anche Cassiodoro) hanno accesso diretto ai trattati specialistici in lingua greca, laddove il maggior numero di essi attinge a dossografie e commentari di chiaro orientamento filosofico, in genere neoplatonico dal III sec. d. C. in poi. Si ribadisce che tale prassi determina ovvie ripercussioni soprattutto sotto il profilo della selezione ed esposizione dei contenuti, ma non manca di influire anche sull'uso terminologico.

In secondo luogo, una ricerca a tutto campo, volta alla schedatura di *tutta* la produzione letteraria in lingua latina, tecnica e non tecnica, dalle origini al VI sec. d. C., si configurerebbe come un progetto di certo ambizioso e forse pretenzioso se affidato alle cure di un solo studioso. Per attuare un'indagine onnicomprensiva sarebbe indispensabile la formazione di un'*équipe* di lavoro e la pianificazione di tempi assai lunghi, similmente al progetto *LESMU*, ancora in via di completamento⁽³⁵⁾.

2.2 Il *terminus post quem* della lemmatizzazione funzionale all'indagine del lessico musicale boeziano è stato individuato nell'*excursus* su teoria

⁽³⁵⁾ Il progetto *LESMU*, in corso dal 1989-1990, è funzionale alla creazione di una banca-dati/ipertesto dei termini tecnici musicali in italiano presenti nei testi di argomento musicale stilati tra 1492 e 1960, rispettivamente *terminus post quem* e *terminus ante quem* della ricerca. Si prevede il compimento del progetto nel 2004, anche se i curatori lo ritengono «un lavoro *in progress*, aperto a integrazioni e aggiornamenti di ogni tipo»: F. NICOLODI - P. TROVATO, *La terminologia musicale italiana, il Lesmu e l'Europa*, «Musica e Storia» 10, 1 (2002), 51-68 (55-56).

musicale e acustica inserito da Vitruvio nel V libro del *De architectura*⁽³⁶⁾. La sezione riveste un certo interesse perché, ad esclusione di rari passaggi paretimologici del *De lingua Latina* e dei *fragmenta* varroniani ascritti alle opere di argomento grammaticale, in sostanza è il primo passo ampio, ben strutturato e puntuale, che sia incentrato sulla teoria musicale⁽³⁷⁾, seppure in termini sintetici rispetto alla produzione successiva.

Vitruvio si dichiara aristossenico⁽³⁸⁾, come sembrano comprovare sia la selezione dei contenuti che la patente condivisione di alcuni principi ascrivibili soltanto all'indirizzo di studi che fa capo al tarentino: il riferimento, nello specifico, è all'illustrazione del movimento della voce, che è una delle più originali formulazioni di Aristosseno, alla determinazione dell'estensione degli intervalli e alla mancata differenziazione tra semitono maggiore e semitono minore.

Il lessico vitruviano della musica è caratterizzato da scarsa uniformità in quanto, pur essendo referenziale come si conviene ad un testo specialistico e pur essendo caratterizzato da rigore nel vaglio dei lessemi tecnici, accosta grecismi, prestiti traslitterati in forma adattata e non adattata (piuttosto frequenti sono *harmonia* e *chroma*), latinismi risemantizzati in senso specialistico (*intervallum*), secondo una prassi che si potrà riscontrare anche presso altri "musicografi" latini e che è testimonianza di una terminologia (e di una trattatistica) specialistica⁽³⁹⁾ ancora in formazione. Elemento di interesse è che Vitruvio avanza una giustificazione riconducibile senza difficoltà a

⁽³⁶⁾ L'edizione consultata è VITRUVIUS, *On architecture*, ed. F. Granger, Cambridge 1931-1934.

⁽³⁷⁾ L'*excursus* musicale vitruviano è uno dei testi che ha determinato la circolazione e l'acquisizione del lessico musicale greco-latino tra Quattrocento e Cinquecento: «grazie alla fortuna umanistica del *De architectura* alcuni essenziali termini musicali passarono in volgare e furono conosciuti da un pubblico più vasto. Per primo Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*, rielaborando il trattato vitruviano, mantenne tutti i termini musicali di origine greca (*diapason*, *diapente*, *disdiapason*), sebbene di regola avesse eliminato gli altri grecismi tecnici presenti nel testo di Vitruvio». SIEKIERA, *Sulla terminologia*, 5 ss.

⁽³⁸⁾ Vitr. 5, 4, 1: *itaque ut potero quam apertissime ex Aristoxeni scripturis interpretabor et eius diagramma subscribam finitionesque sonituum designabo, uti, qui diligentius attenderit, facilius percipere possit*. Come si evidenzierà più avanti, in riferimento ad alcune delle altre fonti latine oggetto di indagine, non è accertata la lettura diretta degli *Elementa Harmonica* aristossenici da parte di Vitruvio, anche se la selezione dei contenuti è fedele alla trattazione degli argomenti tecnici attuata dal tarentino. Aristosseno è ricordato come *musicus* per antonomasia in 1, 1, 13 (*non enim debet nec potest esse architectus grammaticus, uti fuerit Aristarchus, sed non agrammatus, nec musicus ut Aristoxenus, sed non amusus*).

⁽³⁹⁾ L. CALLEBAT - PH. FLEURY (ed.), *Dictionnaire des termes techniques du De architectura de Vitruve*, New York 1995, 97-106 (relativamente ad acustica e musica).

questo stato di cose: in apertura dell'*excursus* musicale egli infatti evidenzia la necessità di utilizzare anche il lessico greco, per una disciplina che nasce in Grecia, che è nota attraverso i testi specialistici in lingua greca e che non è di larga fruizione. In ambito latino invece non è possibile individuare lessemi tecnici in numero adeguato per illustrare una materia difficile quale l'armonica, sotto-sezione della musica⁽⁴⁰⁾. Si tratta - è evidente - di una sorta di *excusatio* non nuova per gli autori latini che trattano argomenti specialistici e che pertanto necessitano dell'uso di una terminologia altrettanto specifica: le riflessioni di Lucrezio e Cicerone in merito sono sempre emblematiche.

2.3 Di ampiezza non rilevante ma incentrate comunque sulla disciplina musicale sono le due sezioni musicali del *De die natali* di Censorino⁽⁴¹⁾, per le quali è stata da tempo proposta una ascendenza varroniana⁽⁴²⁾. Nella prima sezione, un vero e proprio *excursus* relativo alla teoria musicale⁽⁴³⁾, è evidente l'impostazione di indirizzo pitagorico, anche se non mancano riferimenti alle dottrine aristosseniche, soprattutto per l'interpretazione della grandezza degli intervalli di ottava e di tono⁽⁴⁴⁾. Il lessico musicale di Censorino è molto tecnico ma anche caratterizzato dalla scarsa uniformità⁽⁴⁵⁾ evidenziata per Vitruvio, per cui accanto al grecismo traslitterato *dia-*

(40) Vitr. 5, 4, 1: *Harmonia autem est musica litteratura obscura et difficilis, maxime quidem quibus Graecae litterae non sunt notae. Quam si volumus explicare, necesse est etiam Graecis verbis uti, quod nonnullae eorum Latinas non habent appellationes.*

(41) L'edizione di riferimento è Censorini *De die natali liber ad Quintum Caerellium*, ed. F. Hultsch, Leipzig 1867.

(42) G. ROCCA-SERRA, *Censorinus. Le Jour Natal*, Paris 1980, VIII-IX; sul contenuto della sezione propriamente dedicata all'armonica si veda: L. RICHTER, *Griechische Traditionen im Musikschrifum der Römer. Censorinus De die natali*, AfMW 12 (1965), 69-98.

(43) Cens. 10, 1-12 pp. 16-19 Hultsch.

(44) Cens. 10, 6-7 p. 17 Hultsch: *tertia est διὰ πασῶν cuius διάστημα continet duas priores. Est enim vel sex tonorum, ut Aristoxenus musicique adseverant, vel quinque et duorum hemitoniorum, ut Pythagoras geometraeque, qui demonstrant III hemitoniam tonum complere non posse.* In realtà non è stata comprovata la lettura diretta, da parte di Censorino, delle opere aristosseniche di argomento musicale. Nel passo riportato, Censorino si limita a richiamare in termini generali uno degli argomenti oggetto della *querelle* tra aristossenici e pitagorici, i cui orientamenti antitetici sono evidenziati non soltanto nella precisa menzione dei due teorici, ma anche nell'opposizione *musicici* (= empiristi) *vs geometrae* (= canonisti).

(45) La lingua ricca e variata di Censorino, con un alto numero di grecismi, non è peculiare soltanto delle digressioni di argomento musicale, bensì caratterizza tutto il *De die natali*: W. FONTANELLA, *Censorino. Il giorno natalizio*, vol. I, Bologna 1992, 16.

stema, si rileva il grecismo integrale διάστημα, oppure si legge sia il latinismo tecnico *sonus* che il grecismo φθόγγος, che, ancora, la forma traslitterata *phthongos*. Per indicare le consonanze sono attestati indifferentemente il prestito traslitterato *symphonia* e il calco *convenientia*, mentre il semitono è costantemente designato dal lessema *hemitonium*, prestito traslitterato in forma adattata. Il sostrato pitagorico, testimoniato da frequenti allusioni alla figura del filosofo-musico⁽⁴⁶⁾ informa anche la seconda sezione musicale che illustra il legame naturale tra uomo, cosmo e musica. Nella prima parte Censorino riporta una serie di aneddoti topici (Pitagora che suona la cetra per favorire il sonno, Asclepiade e le pratiche di musico-terapia...), presenti anche negli scritti specialistici successivi.

2.4 Non può mancare un breve rimando al *De musica* di Agostino⁽⁴⁷⁾, se non altro per il fatto che si tratta dell'unico testo latino dotato di un titolo che rimanda immediatamente alla musica e dedicato, almeno in apparenza, esclusivamente a questa disciplina. Da tempo (e la plethorica bibliografia lo attesta⁽⁴⁸⁾) l'opera è stata interpretata come un manuale di ritmica e metrica volto ad illustrare la struttura ordinata del cosmo al fine di favorire il passaggio *ad incorporalia*, per cui il fatto musicale viene tralasciato, ad eccezione di qualche scarso riferimento alla prassi esecutiva e al concetto di "musica", esplicitati nella prima parte del libro primo. In effetti il *De musica* di Agostino non ha offerto un apporto considerevole alla formazione della terminologia musicale in latino, in quanto i lessemi propriamente tecnici risultano infrequenti. È comunque di utilità per indagare i lessemi *musica* e *musicus*, la storia dei due concetti e le rispettive aree di pertinenza; alla formazione dell'idea di *musica* Agostino ha dato infatti un contributo interessante, influenzando la successiva trattatistica latina cristiana, mentre l'interpretazione delle competenze e capacità del *musicus* si inquadra in una

(46) Cens. 12-13 pp. 21-24 Hultsch. Si tratta di allusioni topiche in questo settore disciplinare, con larghe permanenze nella letteratura tardo-antica di contenuto musicale, trasfuse poi negli scritti tecnici medievali: P. DRONKE, *La persistenza dei miti musicali greci attraverso la letteratura mediolatina*, in «Musica e Storia», 6.1 (1998), 55-80 (su Pitagora: 64-71).

(47) L'edizione di riferimento è *Aurelii Augustini de musica*, ed. G. Marzi, Firenze 1969 (in sostanza riporta l'edizione di J. P. Migne, Paris 1884-1894, vol. 32, 1081-1194).

(48) Sull'interpretazione del manuale si vedano: G. MARZI (ed.), *De musica*, 11-68; W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, vol. II: *L'estetica medievale*, trad. it. di G. Fubini, Torino 1979, 75 ss.; N. PHILLIPS - M. HUGLO, *Le De musica de saint Augustin et l'organisation de la durée musicale du IXe au XIIe siècle*, «Recherches Augustiniennes» 20 (1985), 117-131; U. PIZZANI - G. MILANESE, «*De musica* di Agostino di Ippona, Palermo 1990; M. BETTETINI (a cura di), *Agostino De musica*, Milano 1997, *Introduzione*.

concezione che prende avvio dalla riflessione prima platonica e poi aristotelica in materia.

2.5 Relativamente a Macrobio, lo studio della terminologia musicale è stato focalizzato sull'*excursus* musicale del secondo libro dei *Commentarii in Somnium Scipionis*⁽⁴⁹⁾, ove l'impostazione pitagorico-platonica dell'opera, già evidente in termini generali, ha influito anche sulla selezione ed organizzazione dei contenuti tecnici⁽⁵⁰⁾. La sezione di argomento musicale è incentrata sulla teoria, e appunto per questo sembra oltremodo interessante perché offre elementi di lessico degni di attenzione, pur nella enunciazione di una serie di argomenti già noti (*in primis* la musica cosmica), presenti da Censorino in poi per l'ambito latino e largamente frequentati nella produzione in lingua greca dal II al V sec. d. C. Come è noto, la sezione è concepita quale commento ad un passo ciceroniano da cui prende avvio l'illustrazione di elementi di acustica (in particolare la genesi e la propagazione del suono), degli esperimenti pitagorici sulle consonanze e la loro descrizione⁽⁵¹⁾. Il sostrato pitagorico è particolarmente evidente in questo ultimo caso, perché gli intervalli consonanti sono oggetto in primo luogo della descrizione matematica e poi di quella propriamente musicale. Il lessico musicale di Macrobio è improntato alla terminologia tecnica in lingua greca con larga frequenza di grecismi integrali, che veicolano gli elementi più tecnici della disciplina, come i sintagmi che denominano le consonanze fondamentali $\delta\acute{\iota}\alpha\ \pi\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon$, $\delta\acute{\iota}\alpha\ \tau\epsilon\sigma\sigma\acute{\alpha}\rho\omega\nu$ e $\delta\acute{\iota}\alpha\ \pi\alpha\sigma\acute{\omega}\nu$ o gli intervalli $\delta\acute{\iota}\epsilon\iota\sigma\acute{\iota}\varsigma$ e $\lambda\epsilon\acute{\iota}\mu\mu\alpha$. Nonostante queste attestazioni, rispetto al lessico delle altre fonti finora esaminate si osserva in Macrobio la tendenza ad utilizzare un mag-

⁽⁴⁹⁾ L'edizione di riferimento è *A.T. Macrobiani Commentariorum in Somnium Scipionis libri duo*, ed. J. Willis, Leipzig 1970.

⁽⁵⁰⁾ Le fonti di tutti i passaggi scientifico-tecnici dei *Commentarii* macrobiani sono di difficoltosa individuazione: per quanto riguarda la sezione musicale, Macrobio richiama a chiare lettere Porfirio, di cui era particolarmente fruito in età tardiva, per questo settore disciplinare, il *Commentarius in Timaeum* (J. FLAMANT, *Macrobe et le neo-platonisme latin, à la fin du IV^e siècle*, Leiden 1977, 305-482, e in particolare, per le fonti musicali, 352-381).

⁽⁵¹⁾ La valenza fondamentale della digressione macrobiana per la formazione della teoria musicale di età carolingia è stata evidenziata da M. HUGLO, *La réception de Calcidius e des Commentarii de Macrobe à l'époque carolingienne*, «*Scriptorium*» 44 (1990), 2-30; in realtà estratti più o meno ampi dei primi 4 capitoli del libro II, a carattere fortemente tecnico-scolastico, sono stati recepiti durante tutto l'Alto Medioevo, oggetto di tradizione isolata o quali appendici a trattati più ampi, tra i quali *in primis* il *De institutione musica* di Boezio: CH. MEYER, *La théorie des symphoniae selon Macrobe et sa diffusion*, «*Scriptorium*» 53 (1999), 82-107, in particolare 83, 91 e *passim*.

gior numero di lessemi tecnici latini: è il caso, per esempio, della denominazione di "semitono", che è espresso costantemente da *semitonium* piuttosto che dalla voce grecizzante *hemitonium*. Sono altresì attestati alcuni prestiti traslitterati in forma adattata, come *symphonia* e *tonus*, che ormai sono parte integrante della terminologia musicale in latino.

2.6 Tra gli scritti preboeziani sull'armonica la sintesi caratterizzata da maggiore organicità è stata realizzata da Marziano Capella ed è oggetto privilegiato del libro conclusivo del *De nuptiis Philologiae et Mercurii*⁽⁵²⁾. Il titolo del libro nono, ossia *de harmonia*, testimonia l'intento dell'autore di incentrare il discorso sulla teoria musicale, in un rapporto diuturno e strettissimo con la fonte prescelta. Si è già avuto modo di rilevare come tutta la produzione sulla musica in lingua latina sia innestata, di necessità, sulla preesistente letteratura tecnica greca e pare confermato da autorevoli studi che Marziano nel nono libro abbia traslato in latino cospicue sezioni del *De musica* di Aristide Quintiliano, almeno da 9, 936 ss.⁽⁵³⁾, spesso *verbum de verbo*, per creare una sezione organica e completa su *melos* e ritmo. In realtà sono individuabili almeno due fonti principali per la sezione marziana, una per la parte iniziale e l'altra per la parte finale del nono libro: ciò porta a chiarire sia le ripetizioni concettuali e le interpolazioni nella sezione ispirata ad Aristide Quintiliano, sia ancora un uso assai diversificato della terminologia musicale. Difatti Marziano seleziona ecletticamente i lessemi e, di conseguenza, crea un linguaggio tecnico affatto originale in cui coesistono un ampio numero di grecismi, accompagnati dai relativi allotropi latini. La sezione musicale, di contenuto assai tecnico e non funzionale all'esplicazione di altri argomenti, è del tutto autonoma, e, in quanto tale, è stata talora oggetto di una tradizione separata rispetto agli altri libri dell'opera⁽⁵⁴⁾. La risemantizzazione è un'operazione assai frequente nel testo marziano sulla musica, e preannuncia una prassi individuabile anche in Boezio.

(52) L'edizione di riferimento è MARTIANUS CAPELLA, ed. A. Dick - J. Préaux, Leipzig 1978.

(53) La tesi della "traduzione" in lingua latina di *excerpta* del *De musica* di Aristide Quintiliano da parte di Marziano è accolta da buona parte della critica: si vedano R. P. WINNINGTON-INGRAM (ed.), *Aristides Quintilianus*, XXII; L. CRISTANTE (a cura di), *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii Liber IX*, Padova 1987, 41 ss. e 301 ss. (ed ulteriore bibliografia); L. ZANONCELLI, *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, QUCC 24 (1977), 93; MATHIESEN, *Apollo's Lyre*, 626. Di recente si è opposto a questa interpretazione F. DUYSINX, *Aristide Quintilien. La musique*, Genève 1999, 6, che ipotizza semplicemente una fonte comune per il *De nuptiis* e il *De musica*; per la consultazione da parte di Marziano di una traduzione latina di Aristide si pronuncia I. RAMELLI (a cura di), *Marziano Capella. Le nozze di Filologia e Mercurio*, Milano 2001, LXXXV e *passim*.

(54) N. PHILLIPS, *Classical and Late Latin Sources*, 102-108; M. HUGLO, *The Study of Ancient Sources of Music Theory in the Medieval Universities*, in *Music Theory*, 162 e *passim*.

Un aspetto indubbiamente rilevante e peculiare di Marziano Capella è la riflessione metalessicale, condotta di pari passo all'esposizione della teoria e questo è un punto di contatto con la consuetudine boeziana di illustrare costantemente i grecismi utilizzati mediante chiose e calchi latini, che, come evidenziato sopra, sono affiancati ai lessemi greci per esigenze di chiarezza. Per Marziano si può talvolta avanzare l'ipotesi di un influsso della fonte aristidea, in quanto anche Aristide Quintiliano porta avanti una riflessione costante sul lessico utilizzato, che di necessità deve essere tecnico per illustrare i contenuti di una scienza, e, insieme, di un'arte⁽⁵⁵⁾. La terminologia musicale marziana è inoltre caratterizzata da *hapax* e da evidente polisemia dei termini latini scelti come tecnicismi. Per esempio, è emblematico l'uso di *productio* per il greco ἐπίτασις⁽⁵⁶⁾, lessema polisemico in quanto utilizzato anche come sinonimo di *tonus*, nell'accezione di intervallo musicale⁽⁵⁷⁾.

2.7 Il sintetico capitolo *de musica* incluso nel libro II delle *Institutiones* di Cassiodoro⁽⁵⁸⁾ si configura come una sezione musicale inquadrata all'interno di un'opera più ampia ed è in genere tradito separatamente rispetto al contesto in cui è stato inserito⁽⁵⁹⁾. La trattazione riporta un elenco di fonti greche e latine da cui Cassiodoro avrebbe mutuato le informazioni tecniche, ossia Gaudenzio, Muziano, Clemente Alessandrino, Censorino, Alipio, Euclide (riferimento alla *Sectio Canonis*, attribuita ad Euclide?), Claudio Tolomeo, Albino, citato anche da Boezio, e infine i sei libri agostiniani *De musica*, cui però Cassiodoro non attinge assolutamente⁽⁶⁰⁾. Sulla base di confronti della sezione musicale cassiodorea con i testi pervenuti tra quelli citati, U. Pizzani ha escluso una consultazione diretta di tutte le fonti riportate e ha individuato consonanze più rilevanti nel *De musica* di Aristide Quintiliano, peraltro non indicato nell'elenco, che avrebbe costituito il sostrato dell'opera musicologica di Albino, principale fonte per Cassiodoro

(55) Ar. Quint. 1, 5, 8 ss. p. 6 WI; 1, 5, 14, p. 7 WI: τεχνικῆς γὰρ ἀνάγκης τὸ ἰδίωμα .

(56) Mart. Cap. 9, 940 pp. 501-502 D.-P.

(57) Sul linguaggio musicale di Marziano Capella si veda CRISTANTE, *Martiani Capellae*, 82 ss.; in particolare sul caso di *productio*: 291-292.

(58) L'edizione di riferimento è *Cassiodori senatoris Institutiones*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford 1937.

(59) L. HOLTZ, *Quelques aspects de la tradition et de la diffusion des Institutiones*, in *Flavio Magno Aurelio Cassiodoro. Atti della settimana di studio su Cassiodoro* (Cosenza - Squillace 19-24 sett. 1983), Squillace 1984, 281-312; N. PHILLIPS, *Classical and Late Latin Sources*, 109-112.

(60) Cass. *inst.* 2, 5, 1 p. 142 M.; *inst.* 2, 5, 10 pp. 149-150 M.

insieme a Gaudenzio e Censorino⁽⁶¹⁾. Nella sezione musicale delle *Institutiones* i passaggi relativi alla teoria armonica sono assai sintetici e non presentano, sotto il profilo lessicale, alcuna novità rispetto ai “musicografi” oggetto di questa rapida rassegna. Sono attestati comunque alcuni tecnicismi prevalentemente nella forma di prestiti traslitterati dal greco, in forma adattata o integrale e in un contesto pitagorizzante.

3.1 Nella considerazione dei fenomeni di interferenza linguistica esistenti tra lessico musicale latino e terminologia specifica greca, per esigenze di completezza nella delineazione della storia dei lemmi latini oggetto di studio può essere opportuno ricostruire sintenticamente il percorso dei corrispettivi termini greci nell’ambito della produzione musicale specialistica. Il punto di partenza è da individuare nella riflessione platonica ed aristotelica cui fanno seguito la trattatistica e la manualistica di età ellenistica ed imperiale. I due sintagmi “manualistica musicale” e “trattatistica musicale” in realtà non sono sinonimici, poiché, come sottolineato da autorevoli studi su tale letteratura, è corretto differenziare i “manuali sulla musica” dai “trattati sulla musica”, ascrivendo alla seconda categoria i testi più ampi e complessi di cui è capofila Aristosseno con i suoi *Elementa Harmonica*, ed ultimo esponente di rilievo Aristide Quintiliano, con i tre libri *De musica*. Alla prima categoria invece si devono ricondurre opere sintetiche di introduzione alla disciplina che ripropongono, senza ulteriori sviluppi, le formulazioni della scuola aristossenica o di quella pitagorica⁽⁶²⁾.

La produzione specialistica in lingua greca è racchiusa in un arco di tempo compreso tra IV sec. a. C. e V sec. d. C.: specificamente è necessario rivolgere particolare attenzione agli *Elementa Harmonica* di Aristosseno (375-320 a. C.), ai *Problemi musicali* pseudo-aristotelici (fine IV-inizio III sec. a. C.), al trattato pseudo-euclideo noto come *Sectio Canonis* (fine IV-inizio III sec. a. C.), ai brevi scritti di Cleonide (fine II-inizio III sec. d. C.), Nicomaco di Gérasa (fine I-inizio II sec. d. C.), Gaudenzio (prima metà del IV sec. d. C.?), Bacchio (seconda metà del IV sec. d. C.) ed Alipio (metà IV sec. d. C.), agli *Excerpta Nicomachi* traditi con l’*Isagoge* nicomachea (sicura-

(61) U. PIZZANI, *La cultura musicologica di Cassiodoro*, in *Cassiodoro. Dalla corte di Ravenna al Vivarium di Squillace. Atti del convegno internazionale di studi*, Squillace 25-27 ottobre 1993, a cura di S. Leanza, Soveria Mannelli 1993, 27-60, in particolare 48-60.

(62) MATHIESEN, *Apollo’s Lyre*, 8 ss.; ZANONCELLI, *La manualistica*, 26 ss., tende a distinguere la trattatistica dalla precettistica, anzi parla proprio di un movimento dalla prima alla seconda forma di letteratura specialistica, di cui sarebbero testimonianza le opere di età tardo-antica, come, ad esempio, il manualetto di Bacchio (fine IV-primi V sec. d. C.).

mente post-nicomachei, di datazione imprecisata), agli *Harmonica* di Claudio Tolomeo (127-148 d. C.), al pseudo-plutarco *De musica* (da collocare tra metà del II e la fine del III sec. d. C.), e, infine, al già citato *De musica* di Aristide Quintiliano (fine III-prima metà del IV sec. d. C.)⁽⁶³⁾. Per la struttura, il contenuto, il contesto culturale, le problematiche sulla datazione ed ulteriori peculiarità di queste opere si rimanda ai già citati volumi di Zanoncelli e di Mathiesen. In virtù dell'influsso aristossenico e/o pitagorico, quasi tutti questi testi sono incentrati su quella che era considerata soltanto una branca della disciplina musicale, ossia l'armonia/armonica, vale a dire quella sezione che nel linguaggio moderno si potrebbe latamente definire "teoria musicale", concernente suoni, intervalli, scale, sistemi, con l'esclusione delle problematiche ritmiche. Si discosta da questa situazione il *De musica* di Aristide Quintiliano che tratta dell'armonica soltanto nel corso del primo libro, alla quale fa seguire - sempre nel primo libro - le due ulteriori sotto-sezioni di ritmica e metrica, per dedicare i rimanenti due libri alla delineazione della μουσική nell'antichità, nel senso assai più ampio del termine rispetto a quello attuale. Nella *koiné* musicale greco-romana Aristide è l'unico teorico ad avere attuato un'operazione culturale di così vasta portata⁽⁶⁴⁾.

Sotto il profilo del vocabolario specifico, l'influsso delle due scuole di pensiero sull'approccio e l'interpretazione dei fatti musicali è determinante, anche se non si può tracciare un discrimine nettissimo tra i due indirizzi nell'ambito della musicografia tardo-antica⁽⁶⁵⁾ per terminologia e contenu-

(63) Si segnalano le edizioni consultate: *Aristoxeni Elementa Harmonica*, ed. R. Da Rios, Roma 1954; *Musici Scriptores Graeci*, ed. C. von Jan, Leipzig 1885 (rist. Hildesheim 1972; include i *De rebus musicis problemata* pseudo-aristotelici, la *Sectio Canonis* pseudo-euclidea, i manuali di Cleonide, Nicomaco, Gaudenzio, Bacchio, Alipio e gli *Excerpta Nicomachi*); *Ptolomaei Harmonica*, ed. I. Düring (*Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*), Göteborg 1930; *Plutarchi Moralia VI 3*, ed. K. Ziegler, 1966; *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*, ed. R. P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963.

(64) DUYSINX, *Aristide Quintilien*, 7; A. BARKER, *Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory*, CQ 32 (1982), 184-187.

(65) MATHIESEN, *Apollo's Lyre*, 498-499 parla di un'opposizione che è diventata un luogo comune negli studi moderni, mentre la situazione si configura, in realtà, poco chiara nel *corpus* della teoria musicale greca. Se è comunque innegabile che dalla fine del V sec. a. C. tendono a formarsi ulteriori correnti interne ai due indirizzi principali (R. W. WALLACE, *Musical Theorists in Fourth-Century Athens*, in *Mousike*, 17-39), i manuali pervenuti intorno alla musica, o meglio alla armonica, presentano in genere, sia in ambito greco che in quello latino, un'inclinazione individuabile senza difficoltà verso i canonisti/pitagorici o verso gli empiristi/aristossenici; sono rari gli esempi di eclettismo (Gaudenzio e Aristide Quintiliano per l'area greca). Anche Boezio imposta buona parte del trattato sulla scorta delle formulazioni pitagoriche, in senso polemico nei confronti di Aristosseno; l'ortodossia canonista si incrina nel V libro, per influsso della fonte tolemaica, che tende a conciliare, ove possibile, le due posizioni, ovvero a proporre una teoria musicale "alternativa". Si veda J. BOFILL I SOLINGUER, *La problemàtica del tractat De Institutione musica de Boeci*, Barcelona 1993, 23-24.

ti. Gli scritti di matrice aristossenica sono caratterizzati in prevalenza da un lessico aristotelico, determinato dalla frequentazione del Peripato da parte di Aristosseno⁽⁶⁶⁾, e condizionato dal suo approccio classificatorio allo studio dei fenomeni musicali, con il quale, in sostanza, si riconosce pari importanza al *sensus* rispetto alla *ratio* per le indagini sul suono. Questo aspetto è evidente, per esempio, nella definizione dell'intervallo musicale e nei lemmi utilizzati per descriverlo, mutuati dai *Physica* in cui l'ambito sonoro è definito con una terminologia alquanto concreta, che non a caso ritorna negli *Elementa Harmonica* e nella musicografia successiva, spesso anche di orientamento differente⁽⁶⁷⁾. Di converso, uguale importanza assume la *Sectio Canonis*⁽⁶⁸⁾ per le opere di indirizzo pitagorico, nelle quali è maggiormente accentuata la presenza del lessico mutuato dalle discipline matematiche.

Nel complesso, fatte salve queste differenziazioni, il lessico tecnico degli scritti sulla musica redatti in lingua greca tra II e V sec. d. C. si prospetta in genere cristallizzato, similmente ai contenuti, con la rilevante eccezione degli *Harmonica* di Tolomeo, e pertanto non presenta insormontabili problemi interpretativi. Funzionalmente all'indagine sul lessico musicale latino come configurato nel *De institutione musica* boeziano, nel *corpus* dei testi greci segnalati acquisiscono indiscutibile importanza il manuale di Nicomaco di Gérasa e gli *Harmonica* di Tolomeo, perché, come da tempo è stato puntualizzato⁽⁶⁹⁾, Boezio individua tali opere quali fonti privilegiate per la stesura del proprio trattato sulla musica.

(66) A. VISCONTI, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Napoli 1999, 15-18.

(67) MATHIESEN, *Apollo's Lyre*, 303 ss.

(68) MATHIESEN, *Apollo's Lyre*, 344 ss., considera il trattato una delle più importanti fonti teoriche sulla musica antica nonché la più completa e sistematica applicazione della matematica pitagorica ai *principia* musicali. Mathiesen non si pronuncia in via definitiva sulla attribuzione ad Euclide, ma ritiene comunque l'opera contemporanea o di poco successiva ai trattati aristossenici pervenuti, di cui sono confutate alcune sezioni relative alla divisione del tono. Anche A. BARBERA, *Placing Sectio Canonis in Historical and Philosophical Context*, JHS 104 (1984), 157-161, reputa il trattato di fondamentale importanza per la costruzione della teoria musicale pitagorica e, in particolare, l'introduzione dello stesso sarebbe il più importante documento pitagorico in materia. L'unico dato certo è l'ambiente pitagorico o neopitagorico di elaborazione dell'opera che, per la struttura a sezioni, parrebbe attribuibile e più redattori o comunque indirizzerebbe a una composizione della *Sectio* piuttosto complessa e protratta nel tempo. Boezio riprende e suntegge l'introduzione e le prime nove proposizioni nella parte iniziale del libro IV del *De institutione musica*, con interpolazioni dovute forse alla fonte mediatrice (nicomachea?). Un riassunto dello *status quaestionis* precedente alle ultime formulazioni di Mathiesen è curato da ZANONCELLI, *La manualistica*, 33-36, che non si pronuncia per l'attribuzione ad Euclide.

(69) Le prime indicazioni si leggono in P. COURCELLE, *Les lettres grecques en Occident*, Paris 1948², 262; seguono gli studi di U. PIZZANI, *Studi sulle fonti del De institutione musi-*

3.2 Per attuare una lemmatizzazione a tappeto e selezionare i termini da includere nel lessico della *harmonica disciplina* il punto di riferimento è il boeziano *De institutione musica*. Sebbene sia stato redatto in età tarda e si configuri come l'esito finale della trasposizione in latino delle fonti greche realizzata da Boezio nel quadro di un articolato progetto culturale⁽⁷⁰⁾, il trattato offre un ampio serbatoio di lessemi tecnici sulla base dei quali è possibile ricostruire globalmente la terminologia latina pre-medievale della musica, con particolare riferimento alla teoria armonica.

Le ragioni che inducono a scegliere il *De institutione musica* quale testo-guida si possono riepilogare nella considerazione della valenza paradigmatica dell'opera, sotto il profilo dei contenuti e del lessico tecnico, che arriva all'età moderna attraverso le riprese medievali e rinascimentali. Inoltre Boezio ottempera a criteri di maggiore scientificità e specificità sotto il versante musicologico, perché, rispetto ai "musicografi" suoi predecessori, consulta fonti greche specialistiche e non dossografie o testi filosofici che si occupano anche di musica⁽⁷¹⁾.

La cristallizzazione della terminologia musicale consente poi di esaminare significanti e significati, di evidenziare i rapporti con il lessico degli altri autori latini presi in considerazione, e di tracciare il percorso di formazione dei vari lemmi fino all'età teodoriana. La collocazione cronologica del trattato⁽⁷²⁾ potrebbe sembrare troppo lontana dalla cultura musicale romana in *fieri* per attuare una ricostruzione dell'*iter* formativo dei lemmi

ca di Boezio, «Sacris Erudiri» 16 (1967), 5-164, di C. BOWER, *Boethius and Nicomachus, an Essay Concerning the Sources of De institutione musica*, «Vivarium» 16 (1978), e ID., *Boethius' the Institutione Musica and the Latin Reception of Greek Musical Theory*, in *Atti del XIV Convegno della Società internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, a cura di L. Bianconi, F. A. Gallo, A. Pompilio, D. Restani, Torino 1990, vol. II, 155-157. Pizzani sostiene l'esclusiva ascendenza tolemaica per i capitoli 15-17 del libro IV trattato, laddove Bower tende a confutare questa proposta estendendo l'influsso di Nicomaco non soltanto ai primi tre libri, ma anche al quarto, e ipotizzando la redazione (non pervenuta) di un sesto e settimo libro, sulla scorta degli *Harmonica* di Tolemeo.

⁽⁷⁰⁾ COURCELLE, *Les lettres*, 261-262; H. CHADWICK, *Boezio*, trad. it. di F. Lechi, Bologna 1986 (Oxford 1981), 9. Sull'impostazione e valenza didattica del trattato si veda B. BAKHOUCHE, *Musique et philosophie. le De Institutione Musica de Boèce dans la tradition encyclopédique latine*, in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3 (1997), 210-232. L'edizione di riferimento per il trattato boeziano è A. M. T. S. *Boetii de institutione musica libri quinque*, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867.

⁽⁷¹⁾ BAKHOUCHE, *Musique*, 221 ss.

⁽⁷²⁾ Il *De institutione musica* sarebbe stato composto in un arco di tempo compreso tra il 500 e il 510, data in cui Boezio fu investito del consolato: BOFILL I SOLINGUER, *La problemática*, 13.

proiettato a ritroso, o comunque secondo una direttiva che privilegia la civiltà romana e non quella medievale. Tuttavia la suddetta cristallizzazione del lessico permette di esaminare il vocabolario specialistico del *De institutione musica* come quello di un'opera che non pare espressione dell'età tardo-antica, piuttosto, nell'eventuale mancanza di una datazione precisa e in base al lessico musicale ivi utilizzato, potrebbe inquadrarsi senza difficoltà in un'epoca precedente. Difatti sono inesistenti i riferimenti al contesto storico-culturale in cui Boezio è vissuto dato che egli non inserisce nel testo alcuna informazione generale o, nello specifico, inerente composizioni, stili ed esecuzioni musicali della propria epoca. Egli fa propri presupposti metodologici che inducono ad interpretare la musica come pura scienza e disciplina del quadrivio, priva di contatti con la realtà della prassi vocale e strumentale, secondo la visione di ascendenza pitagorico-platonica. Per questa impostazione della ricerca Boezio è influenzato dalla *renaissance* degli studi greci in Occidente⁽⁷³⁾ della quale egli è uno tra i più importanti artefici, nonché dal neoplatonismo diffuso nell'*élite* dirigente del regno teodoriciano: per il tramite delle scuole neoplatoniche di Atene ed Alessandria avevano acquisito discreta notorietà i trattati di Nicomaco di Gerasa relativi alle *matheseos disciplinae*, ossia l'aritmetica⁽⁷⁴⁾, la geometria e la musica stessa, corredati da ulteriori *commentarii* neoplatonizzanti. Ad essi attinge Boezio che struttura il proprio *De institutione arithmetica* sulla base dei contenuti dell'omonima opera nicomachea⁽⁷⁵⁾, riprendendo in seguito il proprio trattato sulla aritmetica per alcune formulazioni da inserire nel *De institutione musica*. Il neopitagorico Nicomaco rimane punto di riferimento, anche se non nell'*Encheiridion* tradito, bensì in un trattato di maggiore respiro che non è pervenuto e pertanto, in relazione ai primi tre libri del *De institutione musica*, è possibile soltanto congetturare sulla origine dei contenuti e del lessico. Non mancano peraltro riferimenti, nella maggiore parte di carattere polemico, alla teoria musicale degli aristossenici, concentrata nel libro III, a testimonianza e della complessità della intertestualità nel *corpus* musicale tardo-antico, e del fatto che non è possibile separare nettamente i due principali indirizzi di ricerca neppure all'interno del medesimo trattato. Certo, si potrebbe obiettare che la selezione alternata delle fonti può essere stata determinante nella preferenza ora di uno, ora dell'altro orientamento degli

(73) COURCELLE, *Les lettres*, 257.

(74) Il trattato sulla aritmetica redatto da Nicomaco era stato oggetto di una traduzione in latino - non pervenuta - realizzata da Apuleio: si veda FLAMANT, *Macrobo*, 308-313.

(75) J.-Y. GUILLAMINE (ed.), *Boèce. Institution Arithmétique*, Paris 1995, XXIV e *passim*.

studi: ma le affermazioni critiche sugli eccessi quasi dogmatici dei due indirizzi di studi e l'individuazione di vie di parziale conciliazione paiono riscattare Boezio dall'accusa di assoluta impersonalità⁽⁷⁶⁾.

Ben più complesso risulta individuare o anche avanzare ipotesi su eventuali fonti latine del *De institutione musica* e la situazione si presenta piuttosto problematica per due ragioni fondamentali. In primo luogo, a differenza delle fonti greche selezionate, per le quali Boezio inserisce citazioni, riferimenti, menzioni degli autori, non si riscontrano che rarissimi cenni alla trattatistica musicale latina pre-boeziana. Ad eccezione di un passo del *De republica* di Cicerone (che ovviamente non può includersi in questo settore tecnico, e che è funzionale all'introduzione del concetto filosofico della musica cosmica) è Albino ad essere indicato come fonte privilegiata, proprio per l'aspetto terminologico. Questi avrebbe tradotto dal greco e offerto un importante contributo alla creazione del lessico musicale latino⁽⁷⁷⁾. In secondo luogo, non sembra del tutto lecito parlare di una trattatistica o manualistica musicale latina pre-boeziana, dato che, nella realtà dei fatti, ossia considerando la valenza del *De musica* di Agostino nonché l'eteronomia degli altri testi di argomento musicale, Boezio pare essere l'unico, effettivo esponente di una *trattatistica musicale in lingua latina*. Non è possibile dimostrare in termini certi la conoscenza da parte di Boezio del testo agostiniano, per quanto i suoi *opuscula theologica* attingano a piene mani dalla produzione di Agostino stesso⁽⁷⁸⁾, né tanto meno di Marziano Capella o di

(76) BOFILL I SOLINGUER, *La problemàtica*, 14: «Certament és principalment a ell a qui l'Etad Mitjana deu el coneixement que té de la teoria musical grega, la qual estimularà Boeci a crear la seva pròpia teoria musical, especialment en temes com la divisió del monocordi. En aquest camp, per exemple, totes les divisions posteriors tindran el *De Institutione Musica* com a pressupòsit». L. Zanoncelli (nel contributo *Boezio matesiomusico*, in *Trent'anni di ricerca musicologia. Studi in onore di F. A. Gallo*, a cura di P. dalla Vecchia e D. Restani, Roma 1996, 241-249) si pronuncia per tratti di forte originalità del trattato musicale boeziano, in parziale opposizione alle tesi di Pizzani e Bower, di cui alla nota 70. Il distacco progressivo e "critico" nei confronti delle due tendenze dottrinali è attuato da Boezio proprio nei passaggi maggiormente influenzati dalla teoria tolemaica, che presenta alcuni tratti di novità nel pensiero musicale tardo-antico accostate a evidenti tentativi di compromesso e sintesi delle scuole preesistenti. Sulle "novità" introdotte da Tolemeo negli *Harmonica*, volte alla formazione di un «proprio sistema musicale ideale»: MATHIESEN, *Apollo's Lyre*, 430 ss.

(77) I riferimenti espliciti ad Albino sono due, il primo in relazione al contenuto, il secondo inerente il lessico: Boeth. *mus.* 1, 12, 14-15 p. 199 F.: *His, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quae medias voces possit includere, mus.* 1, 26, 21/2 pp. 218-219 F.: "Quibus nominibus nervos appellaverit Albinus". *Albinus autem earum nomina Latina oratione ita interpretatus est ut hypatas principales vocaret, mesas medias, synemmenas coniunctas, diezeugmenas disiunctas, hyperboleas excellentes. Sed nobis in alieno opere non erit immorandum.*

(78) CHADWICK, *Boezio*, 12.

Macrobio, anche se le consonanze nell'uso del lessico tecnico sono quasi sempre di agevole individuazione⁽⁷⁹⁾.

Tutti questi aspetti, assai rilevanti sotto il profilo dei contenuti, risultano altrettanto determinanti nella selezione terminologica, che è generalmente orientata secondo la fonte greca consultata. Pertanto nei capitoli proemiali, ove è patente l'ispirazione platonica in merito agli argomenti trattati (sono topici il rapporto musica/ordinamento politico e alcuni cenni alla teoria dell'*ethos* musicale), anche il lessico tecnico è di ascendenza platonica, mentre nell'illustrazione dei movimenti della voce - formulazione di origine aristossena - il lessico, sempre specialistico, è orientato verso Aristosseno.

Nonostante questi scarti, determinati in parte, come si è sottolineato, dalla fonte prescelta, la terminologia musicale boeziana ottempera a criteri di omogeneità, e, pur includendo prestiti traslitterati in forma adattata o integrali, calchi e risemantizzazioni in senso tecnico, non presenta l'eclettismo evidenziato in Marziano Capella. Rispetto a questo ultimo, Boezio è più rigoroso e sistematico: esclude quasi totalmente i grecismi integrali⁽⁸⁰⁾, circoscrive la selezione degli allotropi, per cui ne utilizza uno o due al massimo (e in casi rari⁽⁸¹⁾) per ogni lessema primario prevalente; è prodigo di glosse ed esplicazioni dei grecismi traslitterati, cui spesso accosta, fin dalla prima attestazione, il corrispondente termine latino, onde agevolare la lettura e proporre in seguito l'uso⁽⁸²⁾.

(79) Un interessante elemento di congiuntura tra Macrobio e Boezio è il riferimento a due diciture particolari del semitono minore, ossia *λείμμα* - *δίεσις* (in Macrobio: *somn.* 2, 1, 14 p. 99 W.: *hoc semitonium Pythagorici quidem veteres δίεσις nominabant [...]* *Plato semitonium λείμμα vocitavit*) / *limma* - *diesis* (in Boezio: *mus.* 2, 28, 24-25 p. 260 F.: (*semitonium*) *apud antiquiores autem limma vel diesis vocabatur*) non attestate altrimenti nella letteratura specialistica in lingua latina se non in Censorino nella forma *διάλειμμα*: 10, 7 p. 17 Hulsch.

(80) Ad eccezione del decreto degli Spartani contro Timoteo di Mileto, riportato per esteso in caratteri greci (MARZI, *Severini Boethii*, 20-28) e dei simboli della notazione in *mus.* 4, 3-4 pp. 309-314 F., i grecismi integrali sono molto rari nel *De institutione musica*: risultano essere in tutto cinque, vale a dire *φθγγεσθαι* (*mus.* 1, 8, 5 p. 195 F.), *συνεχῆς* (*mus.* 1, 12, 3 p. 199 F.), *διαστηματική* (*mus.* 1, 12, 4 e 10 p. 199 F.), *ἐμμελεῖς* e *ἐκμελεῖς* (*mus.* 5, 6, 10-11 p. 357 F.).

(81) L'eccezione si riscontra quando si scivola dall'approccio tecnico a quello filosofico: è il caso dei sinonimi *symphonia* - *convenientia* - *concinientia* - *concentus* - *concordia*.

(82) Sono numerosi i passaggi in cui si riscontra la pratica boeziana di glossare i tecnicismi derivati dal greco; a titolo esemplificativo si veda: Boeth. *mus.* 1, 24, 3-8 p. 217 F.: "*Quid sit synaphe*". *Sed in his ita dispositis constitutisque tetrachordis synaphe est, quam coniunctionem dicere Latina significatione possumus, quotiens duo tetrachorda unius medietatis termini continuat atque coniungit, ut in hoc tetrachordo [...]* Non si tratta di un elemento peculiare della trattatistica musicale poiché anche presso altri settori specialistici, di necessità basati sul bilinguismo tecnico per il riconosciuto prestigio della tradizione greca e nei quali è ampia la frequenza di grecismi, si può individuare questa prassi, evidenziata, per esempio, nell'ambito delle opere medico-farmaceutiche redatte in età tardo-antica: C. DE MEO, *Lingue tecniche del latino*, Bologna 1986, 225-226.

Nella selezione e nell'uso è generalmente preciso: sono pochi gli scarti dalla regola, determinati da scarsa chiarezza nella comprensione di contenuti⁽⁸³⁾, e anche questa circostanza è infrequente in quanto Boezio padroneggia la materia. Alcuni lemmi sono attestati raramente, talvolta soltanto una o due volte nel complesso dell'opera, mentre altri occorrono con altissima frequenza. In questo caso si tratta di alcuni grecismi traslitterati, quali le denominazioni delle note, dei tetracordi, dei sistemi di congiunzione e disgiunzione, dato che, per alcuni aspetti meramente tecnici della disciplina, Boezio privilegia l'uso dei tecnicismi grecizzanti, che sono stati inseriti nel lessico in quanto oramai facenti parte a pieno titolo della terminologia latina specialistica. Con il *De institutione musica* infatti si è concluso l'iter formativo del lessico latino della musica nel quale il sostrato greco è presente, individuabile, ed è elemento imprescindibile in una *koiné* musicale, relativa a significati e significanti, la cui origine si colloca nella media età ellenistica.

4.1 Da quanto illustrato, si sono profilati alcuni criteri-guida per l'elaborazione del lessico, inerenti l'analisi e il confronto tra le fonti letterarie: è opportuno, a questo punto, evidenziare altri orientamenti che possono essere basi essenziali per la ricerca. Per individuare il percorso di formazione di una *Fachsprache* occorre stabilire dei collegamenti con la *Gemeinsprache* e individuare la direzione dei passaggi lessicali per un accertato riconoscimento dei prestiti e delle risemantizzazioni. Questo procedimento si rivela imprescindibile in primo luogo per i lessemi risemantizzati in senso tecnico, e per appurare quali tra essi derivino effettivamente dall'ampio serbatoio della lingua comune, posto che essa realmente esista o non sia piuttosto un'astrazione cui fare riferimento per evidenziare gli scarti dalla norma in sede teorica⁽⁸⁴⁾. È stato possibile così constatare che nell'ambito della terminologia musicale la direzione dei passaggi lessicali non è sempre univoca e lineare. L'esempio sicuramente più emblematico in que-

(83) L'esempio più significativo è quello della selezione alternata dei lessemi *tropus*, *modus* e *tonus*: in merito alle problematiche terminologiche scaturite in seguito all'uso boeziano si vedano, nell'ambito di una vasta bibliografia interessata alla questione, R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Mode in Ancient Greek Music*, Amsterdam 1968, 71-90, CHAILLEY, *La musique*, 76-104, BOFILL I SOLINGUER, *La problemàtica*, 66-93.

(84) DE MEO, *Lingue tecniche*, 9. Sui rapporti tra linguaggio scientifico-tecnico e lingua comune o naturale sono metodologicamente rilevanti le riflessioni di F. R. ADRADOS, *El vocabulario técnico en el Diccionario Griego-Español*, in *Atti del II Seminario Internazionale di Studi sui Lessici Tecnici Greci e Latini*, Messina 14-16 dicembre 1995, Messina-Napoli 1997, 13-26 (13-15).

sto senso è fornito dal lessema *intervallum* che deriva al linguaggio comune dal linguaggio militare, e soltanto in un secondo momento “passa” alla terminologia musicale per indicare la distanza sonora intercorrente tra due suoni di altezza differente. Questo procedimento non si arresta al lemma prevalente ma deve essere esteso ai suoi sinonimi che, ancora nel caso di *intervallum*, sono *distantia*, *differentia*, *spatium*, originati dalla lingua comune, e, anche a seguito della nuova accezione tecnica, portatori di sfumature del significato “spaziale” che connotava in maniera esclusiva l’uso normale. L’esempio di *intervallum* consente inoltre di individuare un altro importante principio di indagine, ossia l’estensione della ricognizione, sia pure rapida, dalla lingua comune ad altri linguaggi specialistici, in particolare quelli che sono stati in osmotico contatto con il lessico musicale e che si individuano nelle aree privilegiate della grammatica, della metrica, della aritmetica, delle opere filosofiche e della retorica. Anche questo procedimento pare irrinunciabile, nella considerazione della “multidisciplinarietà” della musica nella cultura ellenistico-romana. Due sintetici esempi renderanno conto di questo assunto.

Alcune tra le opere esaminate presentano in maniera evidente contatti con altri settori tecnici, come il *De musica* agostiniano, che nel primo libro è caratterizzato da ampio uso di terminologia desunta dalla grammatica⁽⁸⁵⁾. Tale passaggio, particolarmente funzionale al contenuto dei libri centrali, è sottolineato nel dialogo dai due interlocutori come principio affatto valido ma non privo di incognite⁽⁸⁶⁾.

Per l’ambito greco, un caso significativo è dato dal lemma διάστημα che è attestato con varie accezioni in opere afferenti diverse aree, quali appunto la musica, la grammatica e la metrica⁽⁸⁷⁾, anche se il vocabolo più emblematico in questo senso risulta essere indubbiamente ἁρμονία / *harmonia*⁽⁸⁸⁾.

⁽⁸⁵⁾ G. BELLISSIMA, *Sant’Agostino grammatico*, in *Augustinus magister. Congrès international augustinien*, Paris, 21-24 septembre 1954, vol. 1, 35-42; BETTETINI, *Musica*, n. 9, 380 e, in particolare n. 37, 411: «*Concordia* è uno dei molti termini utilizzati nel *De musica* per rendere l’armonia tra versi, che rispecchia l’armonia del creato. Gli altri sono *convenientia*, *congruentia*, *conformatio*, che sono tutti termini grammaticali applicati per analogia alla grande “musica del mondo”».

⁽⁸⁶⁾ Aug. *mus.* 1, 1, 1: M.- *Cuius tandem artis est ista dignoscere? D.- A grammaticis haec audire soleo, et ibi ea didici; sed utrum hoc eiudsem artis sit proprium, an aliunde usurpatum, nescio; [...]* *ibid.*: M.- *Et ausus es nomen quod te grammatica docuit transferre ad eam rem, quam non pertinere ad grammaticam confiteris?*

⁽⁸⁷⁾ L. E. ROSSI, *Il termine ciclico e l’agógé ritmica*, Roma 1963, 95.

⁽⁸⁸⁾ Si veda anche CIANCAGLINI, *Le valenze*, 119 ss.

4.2 L'indagine sui rapporti tra lessico musicale greco e lessico musicale latino può essere condotta secondo i criteri che informano lo studio dei fenomeni di interlinguistica, nella consapevolezza che essi di fatto interessano il *lessico* delle lingue stesse e che presuppongono rapporti di interferenza tra lingue vive quali strumenti di comunicazione. Per tale ragione la trattatistica/manualistica musicale greca è considerata portatrice della 'lingua-modello', laddove quella latina si configura come portatrice della 'lingua-replica'⁽⁸⁹⁾. Inoltre le stesse motivazioni che determinano i fenomeni di interferenza sono congruenti allo studio dei testi specialistici greci e latini, in rapporto ad alcuni importanti fattori, tra i quali l'esigenza di designare realtà nuove, avvertita con urgenza dai "musicografi" latini e determinata dalle carenze lessicali della 'lingua-replica', nonché l'influsso culturale e tecnico che il sistema letterario greco esercita su quello latino anche in questo settore. Infine, la necessità del bilinguismo per chi intendesse scrivere *de musica* in lingua latina ha dato adito alle occasioni di interferenza.

Nell'analizzare i rapporti tra i due lessici tecnici è opportuno prendere in considerazione i due fenomeni di interferenza di maggiore interesse, vale a dire i prestiti e i calchi, e inserire gli elementi lessicali all'interno di tali categorie. Le unità significative individuate per la formazione dei prestiti sono i lessemi e i nessi semanticamente unitari. I primi costituiscono la tipologia più ricca di elementi, in relazione ai tecnicismi della materia e quindi all'aspetto grecizzante e colto. Si configurano in forma non adattata e allora sono grecismi integrali (e.g.: φθόγγος) o traslitterazioni (e.g.: *phthoggos*), mentre i prestiti adattati sono determinati da una graduale integrazione del lessema nuovo alle strutture della 'lingua-replica'. Tale integrazione, nel caso del lessico musicale, consiste in un adeguamento di tipo morfologico (e.g.: *phthoggos* > *phthongus*).

Non tutti i prestiti sono soggetti al processo di adattamento formale e pertanto alcuni tecnicismi rimangono inalterati, come ad esempio le denominazioni dei sistemi tetracordali *diezeugmenon*, *hyperboleon*, e così via. Nella categoria dei prestiti traslitterati sono da includere alcuni nessi semanticamente unitari, ossia le denominazioni degli intervalli consonanti διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, e διὰ πασῶν, nelle cui traslitterazioni *diatessaron*, *dia-*

(89) Per focalizzare i passaggi dal greco al latino ed analizzare i prestiti, le traslitterazioni, gli adattamenti, i calchi, nelle varie tipologie, sono state accolte le linee metodologiche nonché le locuzioni proposte da B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze 1988, vol. I, 369 ss., e da R. GUSMANI, *Interlinguistica*, in *Linguistica Storica*, a cura di R. Lazzeroni, Roma 1992, 88-114. Sul greco quale lingua in cui si origina primariamente il linguaggio scientifico e tecnico e sui debiti delle altre lingue: ADRADOS, *El vocabulario*, 13-14.

pente, diapason viene meno la natura originaria di sintagma. A margine di queste considerazioni di carattere generale occorre puntualizzare che spesso alcuni prestiti si presentano all'interno dello stesso testo sia in forma adattata che non adattata, *senza una evidente regola precisa* (Censorino e Marziano Capella), mentre i tecnicismi traslitterati non adattati sono diacronicamente costanti, e possono anche conservare aspetti flessivi della 'lingua-modello' (in Boezio occorrono i termini *limma, limmatos, e chroma, chromatos*).

I calchi individuati si riconducono a due categorie, vale a dire il calco morfologico, con evidenti affinità tra 'lingua-modello' e 'lingua-replica' sotto il profilo dei significanti (e.g.: ἡμιτόνιον = *semitonium*; συμφωνία = *consonantia*), e il calco semantico, qualora il termine oggetto di calco nella 'lingua-replica' abbia in comune con il modello non soltanto il significato primario, ma anche uno o più significati secondari⁽⁹⁰⁾, a prescindere da eventuali affinità sul piano del significante. Ad esempio, il lessema διάστημα primariamente assume l'accezione di "intervallo spaziale e/o temporale" e in secondo luogo quello di "intervallo musicale": nel lessico musicale latino il calco *intervallum* segue un percorso affine a quello del termine greco. Per rimanere nell'area referenziale dell'intervallo musicale, al lemma greco τόπος, "luogo, spazio" e poi "spazio/intervallo musicale" corrisponde il calco latino *spatium*⁽⁹¹⁾.

È bene precisare anche la natura dei rapporti, dei legami e dei contatti che intercorrono tra grecismi integrali, prestiti e calchi, secondo le tipologie accertate, per condurre una prima riflessione sull'*iter* formativo del lessico musicale latino. Emerge infatti con chiarezza la presenza sincronica e l'attestazione diacronica di serie nutrite di termini che hanno in comune un'area referenziale: nelle pagine di musicografia latina per indicare il suono musicale occorrono i termini φθόγγος, *phthoggos, phthongus, sonus, sonitus*, cui si accostano elementi sinonimici come φωνή, *vox* e simili.

Nel complesso la situazione si configura instabile ed antieconomica. Tra Vitruvio e Boezio è possibile ricostruire per tappe un processo assai graduale, ma anche scarsamente regolare, di progressiva neutralizzazione dei termini greci o grecizzanti a favore dei latinismi, nella forma di calchi o risemantizzazioni. Da esiti iniziali che presentano una larga sovrapposizione di

⁽⁹⁰⁾ Si tratta di evidenti casi di "polisemia indotta da altre lingue": GUSMANI, *Interlinguistica*, 108.

⁽⁹¹⁾ Altri esempi significativi di calchi semantici sono i tecnicismi *remissio* < ἄνεσις, e *instrumentum* < ὄργανον.

lessico greco (in particolare nella forma dei prestiti) e di lessico latino, con Macrobio e, soprattutto, con Boezio, si arriva alla formazione compiuta di una terminologia musicale in lingua latina, importante eredità per la teoria medievale/rinascimentale. Nel corso di tale processo spiccano fasi caratterizzate da tentativi di polarizzazione, ossia di «differenziazione funzionale tra termini concorrenti»⁽⁹²⁾, che comportano nell'uso ripartizioni dell'area referenziale tra vari sinonimi⁽⁹³⁾.

⁽⁹²⁾ GUSMANI, *Interlinguistica*, 105.

⁽⁹³⁾ A titolo di rapida esemplificazione si può prendere in considerazione l'area referenziale della consonanza, che include nell'ambito del lessico tecnico latino i seguenti termini: *symphonia*, prestito traslitterato, *consonantia*, calco del tecnicismo greco συμφωνία, ugualmente attestato nella letteratura specialistica in latino, e i sinonimi *concentus*, *convenientia*, *concordia*. Questi lessemi sono utilizzati presso gli autori citati per indicare: a) il concetto filosofico di consonanza, rapportato a quello dell'armonia cosmica; b) il fenomeno musicale della consonanza, opposto alla dissonanza, e quindi relativo alla produzione di suoni consonanti; c) gli intervalli consonanti riconosciuti tali dalla trattatistica greco-latina, vale a dire la quarta, la quinta, l'ottava e le ulteriori combinazioni tra gli stessi. In Vitruvio si verifica un blando tentativo di polarizzazione: gli intervalli consonanti sono introdotti e illustrati ora attraverso l'uso di *concentus* (ricondotto a *symphonia* in 5, 4, 7: *concentus quos natura hominis modulari potest, graece quae symphoniae dicuntur, sunt sex*), ora di *consonantia* (5, 4, 9), mentre l'idea generale di consonanza è introdotta da *convenientia* (5, 6, 1). Diversamente da Vitruvio e dunque senza ripartizione funzionale dell'area, Censorino accosta *symphonia* e *concentus* per illustrare il fenomeno sonoro della consonanza (10, 6 p. 17 Hultsch: *est autem symphonia duarum vocum diasparium inter se iunctarum dulcis concentus*), oppure utilizza *convenientia* allo stesso scopo (10, 11 p. 18 Hultsch), laddove gli intervalli consonanti sono introdotti dalla traslitterazione *symphonia*. In Macrobio invece sono attestati *concordia* e *concentus* per la descrizione del fenomeno sonoro (*somn.* 2, 1, 12 p. 97 W.), *symphonia* συμφωνία per le denominazioni degli intervalli, e *concinientia* per l'illustrazione del concetto filosofico; nel commentario macrobiano il sinonimo *consonantia* non occorre. Nel nono libro del *De nuptiis* gli intervalli consonanti sono introdotti ora da *symphonia* (9, 933 p. 496 D.-P.) ora dal neutro plurale sostantivato *convenientia* (9, 950 p. 506 D.-P.); Cassiodoro utilizza soltanto *symphonia* nella sezione musicale delle *Institutiones*. Una polarizzazione più decisa è attuata da Boezio nel *De institutione musica*: nell'area referenziale della consonanza il lemma prevalente per numero di attestazioni è *consonantia*, largamente attestato rispetto a *symphonia*, che ricorre soltanto in 22 occasioni. La traslitterazione è utilizzata per accompagnare la nomenclatura degli intervalli, mentre il calco semantico latino, oltre ad assumere la funzione appena illustrata per *symphonia*, introduce e illustra il fenomeno della consonanza, sia sotto il profilo filosofico (*mus.* 1, 2, 29/4 pp. 188-189 F.), sia soprattutto in termini tecnici (si veda, e.g., *mus.* 1, 3, 3-4 p. 191 F.: *est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia*). La spiccata preferenza del latinismo da parte di Boezio è ulteriormente avvalorata dal dato secondo cui in questa seconda accezione tecnica *symphonia* e gli altri sinonimi sopra individuati non sono mai attestati.