

VOCE E CANTO LITURGICO NEL MEDIOEVO

FRANCESCO FACCHIN *

Johannes de Muris inizia il suo trattato *Ars Contrapuncti* con una singolare introduzione dalla sintassi "un po' intricata e verbosa"¹: il de Muris ricorda che è dalla *musica plana* che la *musica mensurabilis* – un *ars levior* – ha origine e affinché il canto possa risultare *placibilis* è necessario non solo "aver per le mani" molte conoscenze, ma anche saper usare in modo controllato e proporzionato la voce, poiché "*ne multum se in sua voce extollat; quia non in clamore neque in tono multo cantus fit placibilis, sed in suavi et dulci melodia*"². È singolare il parallelismo con l'affermazione presente nel

* Relazione presentata in occasione degli "Incontri di Studio" del 16 febbraio 2002

¹ GIULIANO DI BACCO, *De Muris e gli altri. Sulla tradizione di un trattato trecentesco di contrappunto*, Lucca 2001, p. 252.

² "(...) e non troppo di se faccia uscire dalla sua voce; ché non nella confusione, e né nella grandezza del suono il canto è piacevole, ma nella soave e dolce melodia": *Ars contrapuncti secundum magistrum Johannem de Muris*, II. Cfr. *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., edited by Edmond de Coussemaker, Paris 1864-76 (reprint ed.: Hildesheim 1963), p. 60; DI BACCO, *De Muris*, cit., p. 298.

madrigale di Jacopo da Bologna, *Oselleto salvazo per stasone*, che al quarto verso espone il medesimo concetto:

*“Per gridar forte non se canta bene,
ma con suave, dolce melodia
si fa bel canto e zò vol maistria”*³.

Non intendo qui addentrarmi nei problemi di esegesi del brano tratto dall'*Ars contrapuncti*; ricorderò che Giuliano Di Bacco esaminando le varie lezioni del testo, ha sottolineato il rapporto, sintatticamente più o meno vicino, tra la *levitas* della musica mensurata e quella del cantore perciò invitato ad evitare di esagerare *“in sua voce”*⁴.

L'argomento 'voce' e 'canto' è delicato soprattutto quando ad esso ci si riferisce per orientare, almeno in via ipotetica, un possibile stile performativo legato quindi a particolari qualità di suono e dimensione della voce. Le uniche testimonianze in nostro possesso sono indirette: trattati, testi poetici, cronache; dichiarazioni descrittive di attitudini percettive attribuibili anche a disposizioni del tutto soggettive del nostro testimone (attore - spettatore). L'utilizzo di aggettivi spesso riferiti a differenti situazioni rendono l'interpretazione di talune affermazioni quanto mai sdruciolevoli e incerte perché riferite ad atti 'unici' per loro stessa natura effimeri come un'esecuzione.

Quintiliano, nel delineare le componenti dell'*actio*, voce e gesto, afferma che *“natura vocis spectatur quantitate et qualitate”*⁵, dando una prima indicazione di quali siano i parametri

³ *Poesie musicali del Trecento*, a cura di G. Corsi, Bologna 1970, pp. 42-43.

⁴ DI BACCO, *De Muris*, cit., p. 360.

⁵ MARCUS FABIVS QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, XI, III, 14-15: “la natura della voce si valuta sulla base del volume e del timbro”.

significativi della voce. Non diversamente Isidoro di Siviglia (VI sec.) descriveva i caratteri delle voci: “deboli sono le voci in coloro che hanno il fiato corto, come nei bambini, o nelle donne, o nei malati (...). Piene sono le voci, quando il fiato esce tutto insieme abbondante, come negli uomini”⁶. Isidoro sarà poi ripreso letteralmente da Oddone, abate di Cluny del X secolo⁷.

Tali affermazioni evidenziano un aspetto riguardante la voce, oggi perlopiù trascurato, che emerge invece con chiarezza in Tito Lucrezio Caro⁸: questi, seguace dell'epicureismo e, in particolare modo, dell'atomismo di Democrito, nel quarto libro del suo *De rerum natura* rileva la realtà corporea della voce:

“È chiaro che il suono e la voce son di natura corporea, se destano e scuotono i sensi:
infatti la voce raschia sovente la gola,
così la trachea s'inasprisce all'uscita di un grido,
[...]
se dunque possono ledere, voci e parole
non sono nient'altro che corpi.

⁶ ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, lib. III, capp. XV-XXIII (*De Musica*): cap. XX, 11-12, PL 82, col. 165: “*Subtiles voces sunt quibus non est spiritus, qualis est infantium, vel mulierum, vel aegrotantium, sicut in nervis. Quae enim subtilissimae chordae sunt, subtiles ac tenues sonos emittunt. Pingues sunt voces, quando spiritus multus simul egreditur, sicut virorum (...)*”.

⁷ ODO CLUNIACENSIS, *De Musica*, PL 133, col. 794.

⁸ Fu Poggio Bracciolini nel 1417 a scoprire un ms. di Lucrezio e a decretarne la posteriore fortuna.

Tu sai quanta forza ci tolga dal corpo,
 quanto vigore dai nervi un discorso
 che duri continuo dall'alba alla sera,
 specialmente se fatto con voce elevata.
 Come vedi, la voce è corporea se a lungo
 parlando perdiamo un parte del corpo".⁹

La convinzione che la realtà della voce fosse corporea influì a lungo nei comportamenti ad essa relativi e, per tutta l'Antichità, la *clara lectio*, la lettura pubblica, fu considerata un vigoroso esercizio fisico che già i medici dell'età ellenistica, come ricorda Ivan Illich, prescrivevano in alternativa all'attività ginnica. Nel Medioevo, poiché leggere presupponeva che si fosse in buone condizioni fisiche, nei monasteri, i deboli e gli infermi non erano tenuti a leggere con la propria lingua¹⁰.

La presenza della voce, come atto, ha nell'iconografia una tradizione antica e nell'iconografia cristiana particolarmente significativa risulta l'immagine presente nell'abside di S. Apollinare in Classe, presso Ravenna. Nella fascia che limita anteriormente il catino absidale, tra il Redentore e la mano di Dio, in uno spazio tra il convergere di festoni arborei sui quali cantano alcuni uccelli possiamo osservare un cuore, con le sue cavità, sormontato da una sorta di cornucopia sopra la

⁹ TITUS LUCRETIUS CARO, *De rerum natura*, liber IV, vv. 226-229 e 233-340 (la trad. it. è tratta da: TITO LUCREZIO CARO, *Della Natura*, a cura di E. Cetrangolo, con un saggio di B. Farrington, Firenze 1992, pp. 240-241).

¹⁰ I. ILLICH, *In the Vineyard of the Text. A Commentary to Hugh's Didascalion*, Chicago 1993 (trad. it.: *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Milano 1994, p. 53).

quale un uccello canta: così è illustrato l'organo vocale secondo le conoscenze di fisiologia umana dell'epoca dove il cuore, con il suo ventricolo sinistro contenente aria e la 'trachea-arteria', è il fulcro del meccanismo della voce. Il cuore è principio della vita e del suono della voce che la manifesta attraverso la parola che ne scaturisce e che acquista spessore e valore per effetto della costruzione retorica: "... così il gesto della mano dell'Eterno che nella basilica classense affiora fra le nubi dell'empireo sarebbe restato muto, se non supplisse il disegno schematizzato, che mostra come il moto della mano segua la voce-parola divina, indicando ai fedele il sublime Figliolo"¹¹.

Tuttavia la voce, in quanto manifestazione della corporeità, sembra aver costituito nel corso della storia della Chiesa un problema se alcune famiglie monastiche intrapresero la consegna del silenzio, come i cistercensi che, per comunicare, crearono un complesso linguaggio di segni. La dimensione corporea della voce nel mondo antico e nel Medioevo, ha determinato un costante interesse per gli aspetti legati alla fisiologia da un lato e alla tecnica secondo un duplice concetto di salute (fisica e vocale) che, in quanto condizione necessaria, ma non sufficiente, include anche correttezza e efficacia in termini di una 'estetica funzionale' all'espressione comunicativo-verbale.

¹¹ G. BILANCIONI, *A buon cantor buon citarista*, Roma 1932, pp. 282-284; G. BILANCIONI, *L'organo della voce in uno dei mosaici di S. Apollinare in Classe*, «Il Valsalva», IV (1928), pp. 85-90; si veda anche F. FACCHIN, *Si cantas, male cantas: si legis, cantas. Primi sondaggi per una riflessione sull'educazione vocale*, «Polifonie», 1/1 (2001), pp. 7-43: 7-10.

Ciò nonostante, tra i fenomeni che nel corso del Medioevo interessarono i cantori nell'ambito della musica sacra, vi sono quelli di natura narcisistica dovuti proprio alla prevalenza assegnata al risultato estetico di tipo edonistico-virtuosistico. Questi episodi furono di tale estensione da venire denunciati come sconvenienti e riprovevoli. Il trattato musicale inglese del secolo XIV *Quatuor principalia* così riferisce tale fenomeno: "*Quidam enim, dum cantant, extendunt se et hinc et inde se flectunt ac si febribus esset vexati, quod valde inhonestum est; quidam eciam sunt ut, dum cantat, hinc et inde se vertunt et respiciunt si quis eos videat, affectantes tantummodo laudes hominum*"¹².

Dal Rinascimento, l'attenzione all'aspetto corporeo della voce sembra essersi sempre più allentata, forse per una sempre maggiore prevalenza assegnata al risultato estetico edonistico e virtuosistico o forse per l'attenzione rivolta più all'ascoltatore piuttosto che all'"esecutore". In questi motivi possiamo ipotizzare risiedano parte delle ragioni che hanno portato la Chiesa a negare dignità all'aspetto corporeo della relazione sia alla voce, sia - con molta più decisione - alla danza sacra.

¹² GB-Lbl Add. Ms. 8, 866, f. 37v (versione B); versione A in LblAdd. Ms. 4909 (versione del sec. XVIII del ms. Cotton Tiberius B.ix; Oxbl ms. Digby 90, (*Scriptorum de musica medii aevi*, cit., IV, 251): "Alcuni, quando cantano, si allungano, si piegano in questa e in quella direzione, come se avessero la febbre, ciò è grandemente indecoroso. Alcuni anche, quando cantano, si girano da questa e da quella parte, e guardano indietro se qualcuno li sta ammirando, impegnandosi solo per le lodi umane", cfr. CH. PAGE, *An English motet of the XIV century in performance: two contemporary images*, «Early Music», XXV (1997), I, pp. 7-31: 12-13.

L'interesse degli antichi sembra essere stato maggiormente rivolto alle necessità esecutive e comunicative piuttosto che all'aspetto puramente estetico-etonistico: in questo senso tale interesse era più 'tecnico'. Già gli antichi retori ci informano del possesso da parte dei cantori di un bagaglio di competenze tecnico-vocali significative: nel primo secolo era noto il 'trillo' che Pomponio Festo (II sec. d.C.) descrive come "*vibrissare est vocem in cantando crispare*"¹³.

Guido d'Arezzo, nella prima metà del secolo XI, descrive il 'portamento', ossia lo spostarsi da un tono ad un altro passando senza soluzione di continuità, mescolando gradualmente i due toni: "*Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alterum limpide transiens nec finiri videatur*"¹⁴.

Nell'arte oratoria il modello vocale seguito sembra indicare il timbro grave, ossia il registro basso della voce di petto, delle "note esatte"¹⁵ favorito sia rispetto alle voci di falsetto, alte e chiare, sia ai ricchi gorgheggi propri dei cantanti, come Quintiliano aveva detto¹⁶. In asserzioni come "i maestri di canto addolciscono tutti i suoni, anche quelli più acuti, con il

¹³ SEXTUS POMPEIUS FESTUS, *De verborum significatione cum Pauli epitome*, hg. v. K. O. Mueller, Leipzig 1839, rist. Hildesheim - New York 1975, p.370.

¹⁴ GUIDO ARETINUS, *Micrologus*, cap. XV, PL 141, col. 376. V. anche nella edizione di J. Smits van Waesberghe in *Corpus scriptorum de musica*, 4, Roma 1955, pp. 79-234.

¹⁵ MARCUS TULLIUS CICERO, *De oratore*, III, 98.

¹⁶ QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, I, VIII, 2.

canto”¹⁷, Quintiliano lascia intuire che vi sia la consapevolezza dell’esistenza dei registri vocali nei quali il suono si caratterizza per qualità timbrica e di zone di disomogeneità nel passaggio dall’uno all’altro; ossia muovendo dalla voce di ‘petto’ alla voce di ‘falsetto’. Così Cicerone: “quanto più delicati e voluttuosi sono, nel canto, i trilli e le voci in falsetto rispetto alle note esatte e gravi! E tuttavia, se essi sono ripetuti con eccessiva frequenza, protestano non solo le persone dai gusti sobri, ma anche il grande pubblico!”¹⁸.

Forse, proprio questo aspetto si evidenziò maggiormente con l’avvento della polifonia – ovvero con un’ulteriore necessità tecnica.¹⁹

La domanda che sempre ci si pone quando si affronta il problema suono legato alla qualità della voce cantata, quantomeno nel canto liturgico in generale, e all’elemento performativo in particolare, riguarda il modo e la stessa qualità della voce utilizzati nel canto liturgico nell’antichità e nel Medioevo.

Possiamo formulare solo ipotesi tentando di coordinare le testimonianze iconografiche, teoriche, ossia della trattatistica musicale, e mediche, nonché le cronache dei viaggiatori, ascoltatori ‘non professionisti’ (ammesso che abbia senso individuare la categoria di ‘ascoltatori professionisti’); osservato-

¹⁷ QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, XI, III, 23.

¹⁸ CICERO, *De oratore*, III, 98: “quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae voculae quam certae et severae! Quibus tamen non modo austeri, sed, si saepius fiunt, multitudo ipsa reclamat”.

¹⁹ FACCHIN, *Si cantas*, cit., passim.

ri che, dal lessico usato, appaiono non essere esperti di musica né di canto, anche se non sembrano completamente illetterati e ingenui. Sorprendono, nelle memorie dei viaggiatori, talune osservazioni relative all’ammirazione stupefatta per il canto ‘ad una sol voce’, dunque all’unisono, che non avrebbe dovuto essere considerato un’eccezione²⁰ se nel Medioevo il canto, in modo particolare quello liturgico, fu eseguito prevalentemente secondo tale modalità! Pertanto, qual è il motivo di meraviglia da parte di questi viaggiatori? Cosa sentivano e come percepivano?

Perché allora Johannes de Muris, nell’esecuzione polifonica, raccomanda di non cantare a voce forte, forse il ‘*multum*’ che non si deve *estollere* non implica solo la categoria della dinamica di intensità, così come puntualizzato dal comparativo assoluto *levior* (più leggera, armoniosa). Resta il fatto che non è chiaro perché la musica mensurale sia più leggera, ovvero armoniosa (del canto cosiddetto gregoriano?) e se ciò si debba allo stile esecutivo ‘soave’ e ‘dolce’ ossia senza ‘gridare forte’.

Già nell’anno 1271 Amero, nel trattato *Practica artis musicae*, sembrava non gradire il modo di cantare allora in voga *vocem pro posse dulcorando* ed è avverso anche ad una tradizione musicale che, dopo la codificazione del mito di Gre-

²⁰ *De’ tre monachi che andaro a lo Paradiso Terrestro et trovaro ‘n ‘ce dentro Enoch et Helia* (G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, Roma, 1887, vol. II, pp. 68-75); pubblicata da G. RAVASCHIETTO, *Il viaggio dei tre monaci al paradiso terrestre*, Alessandria 1997, p. 75; si veda anche S. PITTALUGA, *Sonorità e ‘Mirabilia’*, «Musica e Storia», IX (2001), pp. 503-514: 507.

gorio Magno nella *Vita* scritta da Giovanni Diacono, è qualificata prevalentemente con i termini *dulcedo*, *suavitas*, *dulcisonus*, *dulcoratus*²¹. È ben singolare ritrovare i medesimi attributi utilizzati per il canto polifonico! Si può forse ipotizzare che gli aggettivi *leviter*, *dulcis*, *suavis* abbiano mutato il loro significato nel passaggio dal qualificare la musica monodica alla musica mensurale. Ciò che alle orecchie era apparso una volta *levior*, *dulcis* e *suavis* ora, con l'avvento della polifonia non lo è più? Ciò potrebbe anche significare che il concetto di 'vocalità', e quindi di suono, ha subito un cambiamento, e i medesimi termini ora designano altro.

L'analisi di alcuni documenti iconografici che abbracciano l'arco temporale dei secoli XIII, XIV fino alla metà del XV, sembrerebbe poterci soccorrere per chiarire, almeno in parte, un aspetto dell'esecuzione. La maggior parte degli esempi considerati, è costituita da raffigurazioni ad affresco e da illustrazioni miniate del salmo 97, *Cantate Domino* che, generalmente, è accompagnato da rappresentazioni di cori di monaci che cantano dinanzi ad un leggio sul quale si trova l'Antifonario di frequente aperto alla pagina relativa al salmo.

McKinnon ha già mostrato come il contenuto musicale delle rappresentazioni dei salmi non corrisponda alla realtà esecutiva, e in particolare modo per il XIII secolo quando vi fu un brusco cambiamento nell'illustrazione e agli strumentisti musicali furono sostituiti gruppi di monaci in piedi di fronte

²¹ Cfr. C. RUINI, *Alcune osservazioni sulla 'Practica artis musicae' di Amerus*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, V, a cura di A. Ziino, Certaldo 1985, pp. 218-225.

al libro aperto e chiaramente identificati dall'abito e dalla tonsura²². Non entrerà nell'analisi iconografica per chiarire se tali figurazioni, che costituiscono un vero e proprio genere iconografico, derivino da modelli o se vi siano dei comportamenti stilistici nella raffigurazione che a questi fanno riferimento; ma mi limiterò, all'interno di queste immagini ad annotare alcuni particolari descrittivi. I cantori, sembrano essere caratterizzati dai vari illustratori con particolari realistici che arricchiscono l'immagine con 'segni' che accentuano il maggiore o minore tono muscolare nella postura o danno rilievo ad alcune espressioni mimico facciali, caratteristiche connotative del canto.

In immagini come la miniatura dell'introito *Cantate Domino*, tratto dal salmo 97 (fig. 1)²³ o il coro presente nell'affresco raffigurante l'istituzione del presepio a Greccio²⁴, i frati cantori sono rappresentati con i muscoli facciali contratti, la bocca aperta in un atteggiamento ipercinetico che rinvia ad una immagine di suono forte, intenso, che la postura con la testa rivolta verso l'alto in un atteggiamento proiettivo della voce mette in risalto. Questa tipologia di immagini sembra avvalorare anche l'ipotesi che tale modalità esecutiva riguardi pre-

²² J. W. MCKINNON, *Musical Instruments in Medieval Psalms commentaries and Psalters*, «Journal of the American Musicological Society», XXI (1968), I, pp. 3-20: 17-20; J. W. MCKINNON, *Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art*, «Journal of the American Musicological Society», XXXI (1978), I, pp. 21-52.

²³ Padova, Biblioteca Antoniana, Graduale Libro VII, c. 55v (ca. 1375, miniatura di Nicolò da Bologna).

²⁴ Assisi, Basilica superiore di S. Francesco (1290-1295, attribuito a Giotto).

valentemente la pratica del 'canto monodico': il libro sul leggio, la situazione rituale, la non presenza di comportamenti legati all'ascolto che, viceversa, danno l'impressione di essere connessi all'esecuzione polifonica.

Vi sono infatti immagini, nelle quali non si nota alcun segno né di tensione nei muscoli facciali né nell'atteggiamento posturale; piuttosto è enfatizzato il gesto della mano portata all'orecchio che è legato all'ascolto, o meglio al proprio ascolto e, com'è ben noto, è un comportamento che si rinvie in alcuni casi nell'esecuzione polifonica. Che queste immagini si riferiscano prevalentemente al canto polifonico ne sono testimonianza prima di tutto i cartigli sui quali stanno leggendo gli esecutori: in miniature presenti in libri liturgici inglesi, si tratta di versioni polifoniche del mottetto *Zelo tui lingueo*. Diverso il caso presente nel codice padovano A5 (fig. 2)²⁵, la lettura è più complessa ed è data dal significato allegorico dell'immagine posta nel corpo del testo (*Ut layci*) di questo codice di normative; l'immagine si contrappone alla colorita *drôlerie* a soggetto musicale che contorna la pagina: l'ordine della polifonia (allegoria della legge) rispetto al caos dei suoni senza governo (senza la legge)²⁶.

Se poi osserviamo immagini più tarde come quelle tratte

²⁵ Padova, Biblioteca Capitolare, cod. A 5, c. 1r (GIOVANNI D'ANDREA, *Novella in Sextum Librum Decretalium Gregorii Noni*, 1386, miniatore anonimo denominato Maestro della Novella).

²⁶ Per un'analisi più particolareggiata si veda F. FACCHIN, *L'udito e la voce nella figurazione padovana tra Tre e Quattrocento. Alcune osservazioni*, «Musica Disciplina», L (1996), pp. 167-202: 172-176.

dal Kyriale veneziano K (fig. 3)²⁷ o dal Graduale fiorentino Edili 149 della seconda metà del XV secolo (fig. 4)²⁸, noteremo nei cantori, religiosi o laici, impegnati nel canto sacro (messa e processione) atteggiamenti mimico-facciali diversi: da una parte il canto privo di tensioni facciali ma con le modalità viste per il canto polifonico (fig. 2), dall'altra ritornano le espressioni più caratteristiche di un canto 'spinto', forzato (fig. 1). Poiché in entrambe queste due situazioni parrebbe implicita un'esecuzione monodica, sembrerebbero contrapporsi due visioni della voce: l'una che riflette le prescrizioni di Johannes de Muris – derivata dalla pratica polifonica e penetrata nella visione estetica del suono anche nel canto monodico in epoca più tarda –, l'altra ancora legata a modalità più antiche. Dunque, pur con le dovute cautele – il rischio di generalizzazioni, o di eccesso di segmentazione per forzare risposte è sempre presente –, queste immagini mostrano una contrapposizione sul piano dell'estetica del suono tra il suono *leviter*, da una parte e un suono di maggiore presenza timbrica e più ampio volume sonoro dall'altra.

Che tale seconda modalità 'arcaicizzante' (fig. 4) sia stata per lungo tempo quella più utilizzata (forse in ambiente meno colto o della tradizione popolare) ci viene dalla trattatistica medica ancora nel 1700.

Entrambi gli anatomisti Falloppio e Ramazzini hanno osservato che i maestri di dizione, i cantanti, i predicatori, i mo-

²⁷ Venezia, Abbazia di San Giorgio Maggiore Kyriale K, c. 1r (*Kyrie*), (ca. 1470, miniatore Maestro Piero).

²⁸ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Edili 149, c. 7r (miniature Francesco di Antonio del Chierico).

naci e le monache, gli avvocati, i banditori, i ripetitori, i filosofi e “tutti quanti facciano del canto e dell’uso della voce il proprio mestiere ... diventano di solito erniosi”²⁹. Falloppio, precisa che tale patologia è conseguente al fatto che “per produrre la risonanza (bassa) e una voce forte è necessario appunto mettere in azione i muscoli addominali”.

Infine ci si può chiedere quale significato possa avere, o possa aver avuto, nell’ambito della liturgia il canto a voce ‘piena’, forte.

L’immagine della Voce di Dio personificata da un giovanetto *Alta voce clamantes*, che illustra il responsorio *Clama in fortitudine* in un antifonario pisano³⁰ per il *Mattutino* della *feria quarta* delle Tempora dell’Avvento, sembra possedere il valore di un archetipo sonoro: “*Dixitque Deus fiat lux et facta est lux*”³¹.

Nella Genesi l’atto creativo di Dio è dovuto a un processo

²⁹ BERNARDINO RAMAZZINI, *Operum omnium, Tomus Primus complectens De morbis artificum diatribam*, Patavii 1718, coll. 294-301: 294-295.

³⁰ Pisa, Museo di S. Matteo (Deposit), *Antifonario* cod. A, f. 180r (1344-1345, miniatore Maestro del Breviario); cfr. C. BALBERINI, *Problemi di miniatura del Trecento a Pisa: gli Antifonari di San Francesco*, «Critica d’Arte», n.s., VII (2000), pp. 44-60: 48-49.

³¹ *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem* (Stuttgart 1983³), Genesi, I, 3, 5, 8, 10 ecc.; si vedano anche *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, ed. K. Elliger et W. Rudolph, Stuttgart 1969 e E. SEARS, *The Iconography of Auditory Perception in the Early Middle Ages: On Psalm Illustration and Psalm Exegesis*, in *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, ed. by C. Burnett – M. Fend – P. Gouk, London 1991, 19-42: 34.

di nominalizzazione sottolineato in ebraico dal verbo *qārā’*, dire ad alta voce, gridare, e tradotto nella vulgata, con un pesante cambiamento di significato, in *dicere*. La differenza è significativa: l’atto creativo *bārā’* – proprio solo di Dio – avviene per opera della parola proferita ad alta voce: Dio urla e la voce, l’atto vocale, si fa materia. Anzi lo *Spiritus Dei, rūh e’lohîm*, il ‘respiro’ di Dio, che dapprima si fa voce, acquista un suono – materia immateriale – vitale e perciò forte, potente, suono di parola urlata, possiede quell’energia necessaria a creare *ex nihilo* l’universo mondo. È quello stesso *spiritus*, aria della vita, che, in altri momenti, manifesta la presenza divina ora come “*spiritus grandis et fortis subvertentes montes et conterens petras*”³², e ora, realizzando l’intimo rapporto col profeta, come “*sibilus aurae tenuis*”³³. In rapporto di contiguità sono il verbo *audire* (“*audisset Helias*”) e la parola “*Vox Dei*”: atto creativo e audizione della voce formano una sola realtà: atto della comunicazione – completato nel valore espressivo e nell’intensità dal gesto –; esso esprime, prima di ogni altro contenuto lo stato di ‘vita’. La voce è dunque sintomo dell’attività vitale e attraverso la voce e la parola lo ‘*spiritus*’ manifesta la propria esistenza.

³² “vento impetuoso e gagliardo da spaccare i monti e spezzare le rocce”: Re, 19, 11-12.

³³ “mormorio di un vento leggero”: Re, 19,11-12; Elia sull’Oreb.

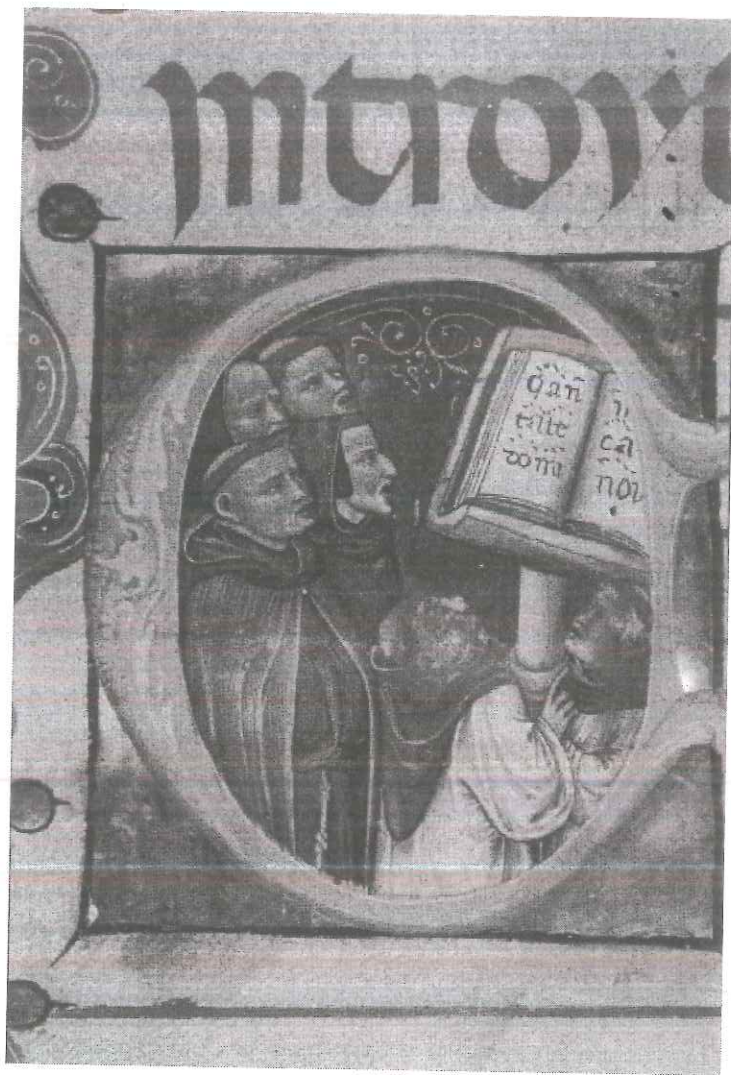


fig. 1. Padova, Biblioteca Antoniana, Graduale, Libro VII, c. 55v

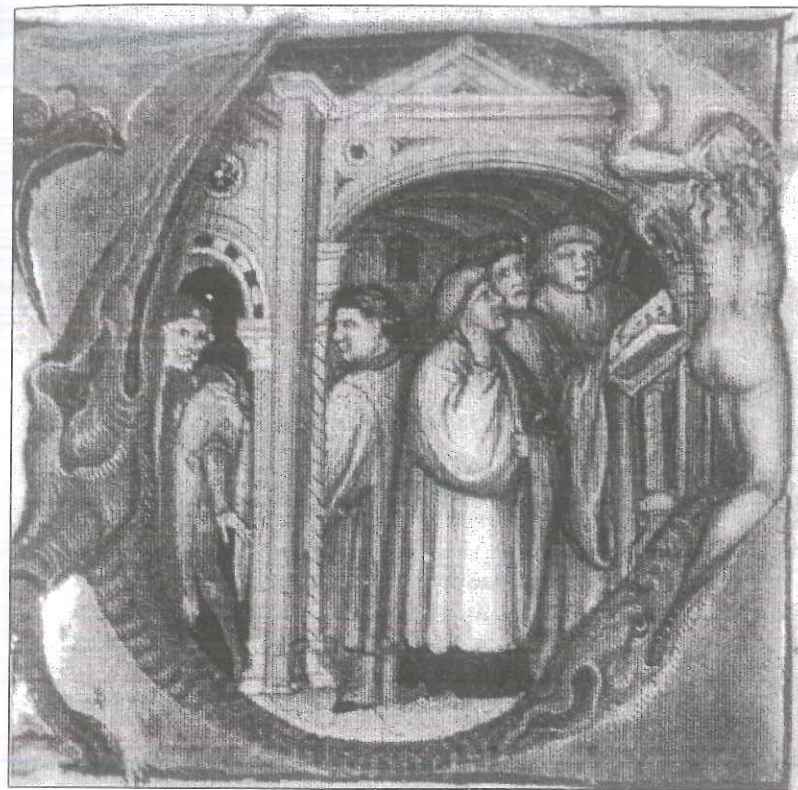


fig. 2: Padova, Biblioteca Capitolare, Codice A 5, c. 1r (part.)

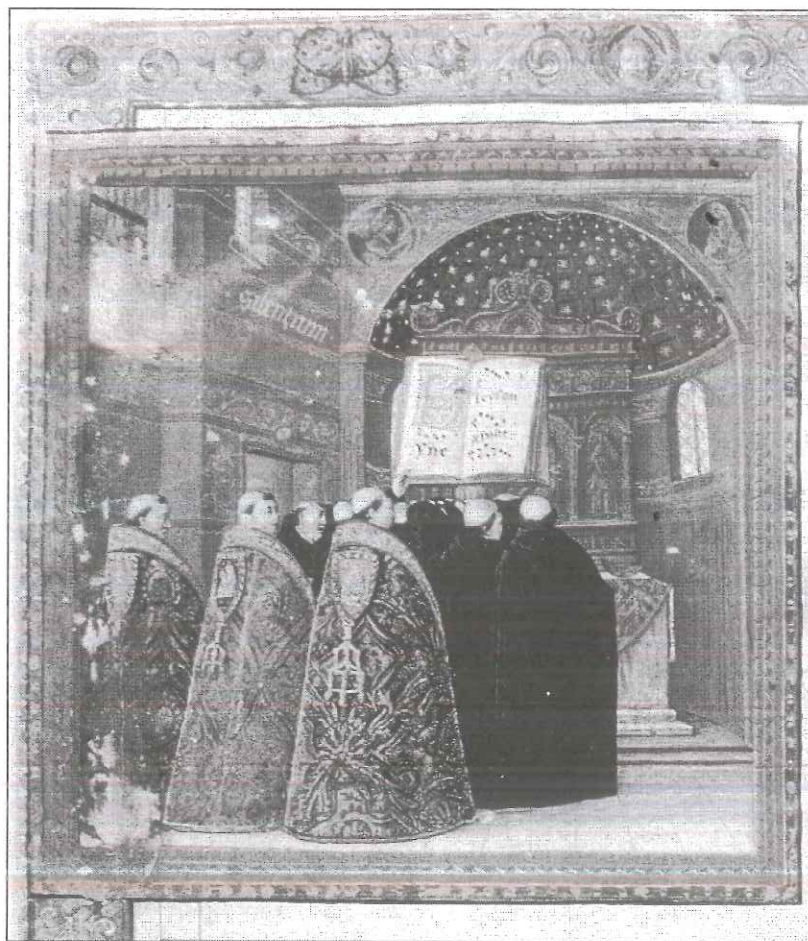


fig. 3. Venezia, Abbazia di S. Giorgio Maggiore, Kiriale K, c. 1r



fig. 4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Edili 149, c. 7r