

generazionale della bottega (per prudenza, 1130 ca.).

In questo contesto storico-artistico, la cripta di Aquileia acquista una particolare valenza non solo perché testimonia un precoce assorbimento della cultura bizantina a Venezia e in area altoadriatica in generale, ma anche perché, proprio per questo, rappresenta un riflesso delle tendenze stilistiche e iconografiche che l'arte bizantina era andata elaborando attorno il 1100, ovvero può contribuire a ricostruire, pur in maniera parziale e indiretta, parte del panorama artistico della pittura comnena di quel periodo di tempo che separa Daphnì dai successivi sviluppi di Cefalù<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Questo lavoro rappresenta parte di uno studio più ampio svolto nella mia tesi di laurea: *Le pitture murali della cripta di Aquileia*, t. d. I. in *Conservazione dei Beni Culturali*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Udine, rel. G. Fiaccadori, a. a. 1995-96.

## ECCLESIASTICI MEDIEVALI E CANTO: ARTE, ALLEGORESI E PROBLEMI PASTORALI

FRANCESCO CIGNONI \*

Il fenomeno della ricezione è troppo noto per dilungarsi in questa sede<sup>1</sup>. Uno dei suoi principi fondamentali vuole che ogni manifestazione della creatività umana non venga accolta da un pubblico senza che quest'ultimo vi proietti le proprie categorie mentali (storiche, culturali, psicologiche, ecc.), condizionando come un vero e proprio contenitore il messaggio (o i messaggi) che essa racchiude<sup>2</sup>. La trasmissione di quest'ultimo risulta per-

\* *Relazione presentata il 24 maggio 1997.*

- <sup>1</sup> Sulla teoria della ricezione, storicamente evolutasi in ambito letterario, si veda la raccolta *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Torino 1989: esso comprende contributi di padri storici di questa teoria, quali Hans Robert Jauss o Wolfgang Iser, riuniti entro la scuola di Costanza. Per un approccio musicologico valga il volume, anch'esso antologico, *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio e M. Garda, Torino 1989. Un contributo più recente (A. MARTINA, "Quidquid recipitur..." *Considerazioni su una storia 'filologica' della ricezione musicale*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", I, 1993, pagg. 31-52) si è concentrato in particolare sulla ricezione nell'ambito dell'opera lirica, ma è utile anche da un punto di vista più generale.
- <sup>2</sup> Una celebre affermazione maturata nell'ambito della Scolastica, divenuta poi quasi proverbiale ed utilizzata di frequente per addurre un'aura storica alla teoria della ricezione, recita che "*omne quod recipitur, secundum modum recipientis recipitur*" (*Liber de causis*, Propositio X. 99). Cfr. anche A. M. S. BOETHIUS, *Philosophiae consolatio*, V, 4, 25; THOMAS AQUINAS, *Summa theologiae*, I, 75, 5c.; DANTE

tanto non univoca, a dispetto della teoria jakobsoniana della comunicazione, e il documento artistico viene arricchito di una serie di significati che ne sviluppano il potenziale di senso. L'incontro dell'orizzonte d'attesa del pubblico con l'opera d'arte determina in ciascuna epoca storica il formarsi di tante opere d'arte quanti sono i soggetti che vi entrano in contatto. Ognuna di queste fruizioni risulterà diversa da qualsiasi altra e, comunque vadano le cose, ogni manifestazione di una certa opera, così come viene recepita, sarà diversa dall'esemplare che l'autore aveva congedato da sé.

Le indagini sulla ricezione in campo letterario e musicale sono state moltissime, tanto da diventare prassi ordinaria della ricerca. Il terreno della cultura musicale medievale mi pare invece meno battuto dagli studiosi della ricezione, nonostante esso offra interessanti spunti di riflessione e presenti una serie di documenti abbastanza cospicua. Sulla ricezione del canto liturgico nel medioevo, ambito che considereremo in questo intervento, l'unico studio sistematico è quello di Anders Ekenberg riguardante la riflessione sui canti della Messa da parte degli scrittori liturgici di epoca carolingia<sup>3</sup>. Tale saggio è stato parzialmente integrato dalla tesi di laurea dello scrivente, che si è occupato dell'epoca successiva, comprendente l'XI e XII secolo<sup>4</sup>. Altri settori, quali quello del canto dell'Ufficio, sono ancora da esplorare quasi completamente.

ALIGHIERI, *Convivio*, III, 7, 3. Per una storia di questo enunciato scolastico, cfr. H. R. JAUSS, *Retrospectiva sulla teoria della ricezione - ad usum musicae scientiae, in L'esperienza musicale...*, cit.

<sup>3</sup> A. EKENBERG, *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Stockholm 1987.

<sup>4</sup> F. CIGNONI, *I canti della Messa nei commentari liturgici dell'XI e XII secolo. Un incontro tra storia e allegoresi*, t. d. l., Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1995/96, pagg. IV + 382.

Qual è dunque il "recipiente" che ha influenzato, dandogli forma, il giudizio degli ecclesiastici medievali sul canto della Messa? Quali categorie hanno informato la percezione e i commenti di questi "spettatori privilegiati" del fatto musicale liturgico?

Per saperlo, si dovranno indagare i testi che dall'età carolingia fino all'avvento della Scolastica furono scritti a commento dell'azione liturgica da parte di ecclesiastici anche molto importanti, a cominciare da Amalario di Metz fino a Durando di Mende<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Si fornisce qui, in ordine cronologico approssimativo, una serie di titoli utili allo studio della riflessione liturgica medievale sui canti: WALAHFRIDUS STRABO, *Liber de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* (PL 114, 919-966); PS. ALCUNUS, *De divinis officiis liber* (PL 101, 1173-1246); AMALARIUS METTENSIS, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, ed. I. M. Hanssens, 3 voll., Città del Vaticano 1948-1950, in particolare si veda il *Liber officialis* e le due *Missae Expositiones*; BERNO AUGIENSIS, *Libellus de quibusdam rebus ad Missae officium pertinentibus* (PL 142, 1055C-1080A); IOANNES ABRINCENSIS, *Liber de officiis ecclesiasticis* (PL 147, 27-62 e testo critico in R. DELAMARE, *Le 'De officiis ecclesiasticis' de Jean d'Avanches Archevêque de Rouen. 1067-1079; biographie, étude du texte, édition; introduction par P. Batifol*, Paris 1923); BERNOLDUS CONSTANTIENSIS, *Micrologus de ecclesiasticis observationibus* (PL 151, 973A-1022B); IVO CARNOTENSIS, *Sermo V: De convenientia Veteris et Novi Sacrificii* (PL 162, 535-562); RUPERIUS TUTTIENSIS, *Liber de divinis officiis*, ed. H. Haacke OSB, Turnhout 1967 (CCM VII); HILDEBERTUS CENOMANENSIS, *Versus de Mysterio Missae* (PL 171, 1177-1196); HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae sive de divinis officiis et antiquo ritu Missarum, deque horis canonicis et totius anni solemnitatibus* (PL 172, 541B-738B); HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Sacramentarium, seu de causis et significato mystico rituum divini in ecclesia officii liber* (PL 172, 737C-806C); PS. HUGO DE S. VICTORE, *Speculum Ecclesiae* (PL 177, 335-380); PS. HILDEBERTUS, *Liber de expositione Missae* (PL 171, 1153-1176); PS. HUGO DE S. VICTORE (recte: ROBERTUS PAULULUS), *De caeremoniis, sacramentis, officiis, et observationibus ecclesiasticis* (PL 177, 381-456); IOANNES BELETH, *Summa de ecclesiasticis offi-*

Tali testi sono spesso molto ampi, e si presentano come una vera e propria enciclopedia liturgica, adatta a soddisfare tutte le esigenze del clero medievale, dalla celebrazione della Messa a quella dell'Ufficio, dalla spiegazione dell'anno liturgico alla trattazione delle vesti e degli arredi sacri. Altre volte invece questi scritti circoscrivono la loro attenzione all'ambito più limitato della celebrazione eucaristica e vanno a costituire un genere letterario specifico, quello delle *expositiones Missae*, nate per l'appunto in età carolingia e sopravvissute, attraverso periodi più o meno fortunati, per larga parte del medioevo<sup>6</sup>.

Il dato importante è che in tutta la loro storia questi trattelli hanno rivestito un ruolo di primo piano, sia per quanto riguarda la loro funzione educativa sia per quel che concerne il loro rapporto con le istituzioni politiche e religiose. Nate con lo scopo di adeguare la liturgia delle Chiese dell'impero carolingio a quella della Chiesa Romana, nel corso dell'XI secolo le *expositiones* divennero lo strumento più accessibile di un'altra propaganda innovatrice, anch'essa legata direttamente alla stretta

*cūs*, ed. H. Douteil, Turnhout 1976 (CCM XLI - XLI A); STEPHANUS AUGUSTODUNENSIS, *Tractatus de sacramento altaris* (PL 172, 1273C-1308A); SICARDUS CREMONENSIS, *Mitrale, seu de officiis ecclesiasticis summa* (PL 213, 13-434); INNOCENTIUS III, *De Missarum Mysteriis libri sex* (PL 217, 763C-914C); GUILLELMUS DURANDUS, *Rationale divinatorum officiorum* I-IV, ed. A. Davril e T. M. Thibodeau, Turnhout 1995 (CCM CXI).

<sup>6</sup> Cfr. *La Liturgia, eucaristia: teologia e storia della celebrazione* (a cura di S. Marsili OSB e altri), Casale Monferrato 1983, pagg. 93-97; A. A. HÄUBLING, s. v. *Messe (Expositiones Missae)*, in *Dictionnaire de Spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, X, Paris 1980, coll. 1083-1090; J. A. JUNGSMANN, *Missarum Sollemnium. Eine genetische Erklärung der Römischen Messe*, 2 voll., Wien 1949 (trad. it.: Torino-Roma 1953); M. M. SCHAEFER, *Twelfth century Latin Commentaries on the Mass: christological and ecclesiological dimensions*, Ph. D. Diss., University of Notre Dame, Indiana, 1983 (microfilm, UMI, Ann Arbor, 1983, 8316729).

relazione fra potere politico ed ecclesiastico: quella per la riforma della Chiesa, per la difesa del rito romano contro le innovazioni teutoniche e per la modifica di alcuni riti. Tra queste disposizioni liturgiche, alcune contengono significative innovazioni riguardanti i canti della Messa. Si tratta in particolare dell'estensione dell'uso del *Gloria* a tutte le Messe domenicali, estensione resa possibile dalla licenza data ai singoli sacerdoti (e non più al solo Vescovo) di intonare l'inno angelico, e dell'introduzione del *Credo* nella liturgia romana. Testimone autorevole e sostenitore deciso di tali modifiche liturgiche fu Bernone di Reichenau, ai cui scritti si rimanda<sup>7</sup>.

Le *expositiones Missae* e gli altri trattati liturgici medievali sono dunque testimoni autorevoli del pensiero esegetico sulla liturgia. Lo saranno pertanto anche per i canti, che della liturgia fanno parte, e sui quali gli scrittori si soffermano abbastanza ampiamente. È ovvio che la prospettiva di questi testi non è musicale in senso stretto; essa tuttavia può contribuire senz'altro a chiarire quali significati ai canti della Messa fossero attribuiti, e quali reazioni il fenomeno musicale ed artistico suscitasse in un pubblico di fruitori particolarmente selezionato,

<sup>7</sup> Si veda in particolare BERNO AUGIENSIS, *Libellus...*, cit. (PL 142, II, 1058C-1061C). L'argomentazione di Bernone a difesa dell'estensione del *Gloria* si sviluppa su un piano storico-biblico-documentario, su un livello liturgico-geografico, ed infine su riflessioni gerarchico-istituzionali. La storia della Chiesa e i documenti patristici e conciliari provano che è sempre esistita una tendenza generale volta ad introdurre gli inni nella liturgia; considerazioni sul particolarismo liturgico invitano a tenere maggiormente presenti le differenze locali ridimensionando il primato liturgico romano; infine, l'unicità del sacramento sacerdotale esclude ogni superiorità della liturgia episcopale su quella sacerdotale. Per quanto riguarda il *Credo*, la sua introduzione nella liturgia romana al tempo di Enrico II è attestata da Bernone (*Libellus...*, cit., PL142, II, 1058A-B e 1060D-1061A) che a Roma si trovava proprio in quel periodo, al seguito dell'imperatore.

ma anche sottoposto a non indifferenti e assai spinose sollecitazioni pastorali.

Riprendiamo dunque il problema di stabilire quale "recipiente" ideale, quale *forma mentis* abbia modellato la concezione degli ecclesiastici sui canti e sulla musica in genere. Tale struttura di pensiero è sempre stata, per tutto il medioevo, quella allegorica.

Come si sa, il simbolo è forse la più spontanea concettualizzazione che il pensiero cristiano potesse elaborare, poiché deriva direttamente dalla simbiosi strettissima del credente con le Scritture e con la spiritualità biblica. La prospettiva teleologica della storia, confermata dall'avvento di Cristo e dal compimento delle promesse dell'Antico Testamento, ha favorito indubbiamente l'individuazione, nella realtà quotidiana, di "figure" che superassero il proprio significato primario e naturale, per rimandare a qualcosa di diverso che le trascendesse.

Soggetti del mondo animale come il gallo, il leone, il pesce assumono dunque significati simbolici alla luce di particolari passi delle Scritture. Ciò che accade con l'allegoria è qualcosa di più: non soltanto si individua questo rapporto allusivo primario tra oggetto reale e significato recondito, ma si va oltre, analizzando dettagliatamente l'oggetto simbolico e dando spiegazione ad ogni suo elemento costitutivo<sup>8</sup>.

Se, ad esempio, si prende la Messa come figura della vita di Cristo, ogni sua parte, allegoricamente, ne rappresenterà un episodio importante. I riti introduttivi con l'ingresso del celebrante e del clero all'altare sono la rappresentazione della Natività; si-

<sup>8</sup> Sull'allegoria, si veda ad esempio J. H. EMMINGHAUS - J. HÖDL - H. RIEDLINGER, s. v. *Allegorie, Allegorese* (I-III), in *Lexikon des Mittelalters*, I, coll. 420-422; M. D. CHENU, *La Théologie au douzième siècle*, Paris 1976 (3a ed.; trad. it.: *La teologia nel XII secolo*, a cura di P. Vian, Milano 1986).

milmente, il *Kyrie* ripropone la preparazione profetica all'incarnazione, il *Gloria* l'inno angelico nella notte di Betlemme, l'*Epistola* la predicazione di Giovanni Battista, e così via. Tutta la Messa viene commentata alla luce di questo principio allegorico, ed in questa prospettiva entrano in gioco anche i canti in essa inseriti<sup>9</sup>.

Qual era, dunque, la riflessione degli allegoristi sulla musica? Quale valore, quale potere le veniva attribuito? Quali problemi pastorali poneva la sua presenza nella liturgia?

In quale modo fu risolto il problema (ammesso che fosse sentito come tale) dell'integrazione nella liturgia di una forma espressiva "diversa" rispetto alla pura proclamazione della Parola?

Una trattazione completa di questi argomenti richiederebbe uno spazio molto più ampio e l'analisi di una mole di brani ben maggiore. Un'idea però è possibile farsela, in particolare prendendo in esame i passi riguardanti i canti del *graduale* e del *Kyrie*, che offrono un ventaglio abbastanza ampio di stilemi interpretativi impiegati per la musica e per il canto.

Diciamo fin da subito che il potere attribuito dai liturgisti al canto è fortissimo e si manifesta in una considerevole pluralità di funzioni. Per rendercene conto, un valido approccio iniziale è rappresentato dal confronto dell'ufficio del cantore con quello "omologo", ma non artistico, del lettore. Quali effetti vantaggiosi ha il canto della Parola rispetto alla sua proclamazione? Quale incidenza supplementare ha l'espressione artistica paragonata con la più normale verbalità?

Il commento ad un canto interlezionario come il *graduale* consente di effettuare questo confronto, misurando l'efficacia dell'arte melodica rispetto alla normale lettura. Lettore e cantore

<sup>9</sup> Cfr. *La Liturgia*, cit, pagg. 93-97.

sono messi dai nostri autori l'uno accanto all'altro, dimostrando di avere tutto sommato mansioni di apostolato abbastanza complementari: dove fallisce il primo, ottiene successo il secondo:

*Dent lectores sive doctores precium Domini, id est verba legis, et recipiant scolasticas mentes, scilicet vacantes ab emptione villae, ab emptione boum quinque iugorum, a ductu uxoris. Scola vacatio dicitur. At si adhuc aliquis surdus, obturatis auribus cordis, torpescit, veniat cantor cum excelsa tuba more prophetarum, sonetque in aures eius dulcedinem melodiae; forsàn excitabitur.<sup>10</sup>*

*Lector, legem Domini dat auditoribus qui nuper vocati sunt per officia cantorum in schola Dei ad nuptias. Schola, dicitur vocatio, in qua si adhuc surdis auribus cordis torpescat, cantor cum excelsa tuba sonat in aurem eius dulcedinem melodiae, ut excitetur.<sup>11</sup>*

*Lector legem Domini debet tradere auditoribus, quasi incipientibus in schola Domini exerceri. Nuper vocati sunt per officia cantorum ad nuptias; neuterici sunt; audiant doctorem necesse est.<sup>12</sup>*

Compito di entrambe le figure è quello di guidare il fedele

<sup>10</sup> AMALARIUS, *Liber officialis*, III, 11, 9 (ed. Hanssens, II, pag. 295).

<sup>11</sup> HONORIUS, *Gemma animae*, I, 17 (PL 172, 549D). Passo identico in HONORIUS, *Sacramentarium*, 82 (PL 172, 787D).

<sup>12</sup> AMALARIUS, *Liber officialis*, III, 11, 6 (ed. Hanssens, II, pag. 294).

nella *schola Dei*, insegnandogli la legge di Dio trasmessa nelle Scritture. Che cosa Amalario intendesse con il concetto di *schola Dei* lo si desume dai passi sopra riportati del *Liber officialis*. Questa *schola*, ci dice Amalario, implica una serie di rinunce da parte del fedele, una sua *vacatio* (distanza, allontanamento) dalle preoccupazioni terrene che potrebbero distoglierlo da un'autentica vita cristiana: l'acquisto di beni immobili, l'acquisto di bestiame, la vita matrimoniale. La vita cristiana è dunque rinuncia, disponibilità all'accettazione di una condizione umile ma totalizzante. In questo senso, la lezione *vocatio* da parte di Onorio sembra essere *lectio facilior*, poiché ribadisce il concetto della chiamata esposto poco prima, ma smarrisce i termini più profondi della riflessione amalariana. L'adozione del termine *vocatio* non compromette tuttavia in Onorio la coerenza testuale: il passo in questione infatti riporta la citazione di Amalario in forma incompleta, omettendo la parte esplicativa della *schola Dei*. Siamo quasi indotti a pensare che Onorio possedesse una copia del *Liber officialis* di Amalario con un errore materiale di qualche copista (che potrebbe per errore aver scritto *vocatio* per *vacatio*), e che per questo motivo egli possa aver ommesso dal testo la frase precedente che sarebbe risultata incomprensibile.

Il tirocinio che il fedele deve compiere sulla strada del Vangelo è certamente non facile, pieno di insidie e tutt'altro che allettante per dei "neuterici". Ovvio quindi supporre che essi possano rimanere insensibili ai richiami al dovere contenuti nei testi biblici proclamati dal lettore. Per loro c'è invece bisogno di qualcosa di più seducente: è necessario cioè che questo invito all'ascesi cristiana si trasformi, almeno nelle apparenze, in un invito a nozze, così da catturare l'entusiasmo dei più refrattari alla vocazione. Qualcuno infatti, nonostante gli inviti del lettore,

continua a dormire, dimostrando che le orecchie del proprio cuore sono come sorde.

Ecco allora che interviene il dato musicale, che riesce a risvegliare le coscienze intorpidite con l'efficacia della tromba profetica, simile a quella che raduna le truppe per una battaglia<sup>13</sup>, ma anche con la dolcezza seducente e invitante della melodia. Si noti che nel passo di Onorio e nel secondo di Amalario l'ordine in cui agiscono cantore e lettore sono invertiti: se il primo brano di Amalario conferisce al canto una funzione di "rimedio" ad una possibile insensibilità nei confronti della lettura, i passi seguenti rispecchiano più fedelmente l'ordine liturgico, facendo appello ad una funzione musicale di "richiamo" (introito) rispetto ad un'altra di approfondimento teologico, che nel piano generale della liturgia è successiva. Al canto dunque viene senz'altro riconosciuto un forte potere persuasivo, ed è proprio per questa sua facoltà che molti ecclesiastici inizieranno a riflettere su come circoscriverne gli effetti, limitandoli ad un livello accessorio rispetto al contenuto vero (quello biblico) dei brani della liturgia.

La speculazione allegorica sulla musica liturgica si sviluppa almeno apparentemente dall'esposizione della parabola evangelica del servo arante, che serve a giustificare la presenza del *versus* dopo il responsorio. Come il servo di *Lc.* 17, 7-9, il cantore

<sup>13</sup> La tromba occupa un posto di rilievo in un'allegoria liturgica che si sviluppa soprattutto nel secolo XII: quella della Messa come battaglia. E' forse questo il segno di una forte influenza ideologica della guerra nella vita e nella riflessione cristiana medievale. Non dimentichiamo quanto peso ha avuto la cavalleria o lo spirito della crociata nella difesa dei valori della fede. La vita cristiana è interpretata come battaglia, e questo motivo è interpretato con valore simbolico. Cfr. HONORIUS, *Gemma animae*, I, 74-79 (PL 172, 567B-568B); IOHANNES BELIETH, *Summa de ecclesiasticis officiis*, 32-33 (CCM XI, I A, pagg. 61-62); SICARDUS, *Mitrale*, III, 9 (PL.213, 144D-146A).

che ha intonato il graduale non deve considerare esaurito il proprio compito, e tanto meno inorgogliersi per aver compiuto qualcosa di grande. Egli deve, al contrario, continuare a servire il padrone in profonda umiltà, dichiarandosi servo inutile. L'accenno a tale racconto è tutt'altro che trascurabile e innocuo: esso dà l'occasione ed il materiale concettuale per elaborare una teoria estetica sulla musica, sulle sue possibilità di influenzare l'animo umano. La musica è come un aratro, che penetra nel cuore degli ascoltatori e ne mette a nudo gli aspetti più reconditi. Essa è in grado, con la sua dolcezza, di aprire l'animo umano come un solco, e portarlo alla confessione dei peccati ed al pentimento sincero.

Non tragga in inganno il fatto che l'allegoria del servo arante si riferisca in generale a tutta la liturgia della Parola, e che parte dell'aratura sia assolta anche dalla lettura dell'*Epistola*: l'intero programma di conversione è proteso al *versus* del graduale, e trova proprio nella musica il canale attraverso cui realizzarsi. Se infatti la lettura apostolica aveva visto esprimersi i Dottori della Chiesa, che con la loro predicazione avevano coltivato il campo di Dio, ovvero i cuori dei fedeli, è con il graduale che l'aratura assume dei connotati più precisi ed efficaci. Ogni partecipante al canto del graduale assume un ruolo allegorico: l'aratro è il nostro servizio, i buoi che lo trascinano sono coloro che cantano da entrambe le parti al Signore con tutte le loro forze; colui che intona e dirige il coro rappresenta il servo che percuote i buoi con lo stimolo e impartisce loro gli ordini gridando. Così l'allegoria del servo viene esposta nei diversi passi dei trattati liturgici:

*Servus qui arat, non debet illico revertens de agro recumbere, sed parare caenam domini. De quo ser-*

vo dicit Beda in tractatu super Lucam: "Servus de agro regreditur, cum, intermisso ad tempus opere praedicandi, ad conscientiam doctor recurrit, atque, a publico locutionis ad curiam cordis rediens, sua secum secretius acta vel dicta retractat"<sup>14</sup>.

*Iuxta disciplinam servi arantis ammonetur cantor ut non ilico post actum opus sui officii requiem spectet, et torpore securitatis torpescat; perfectit enim opus suum, quando quodammodo sua iubilatione boves in exercitium aratri induxit, id est cantores provocavit, ut scinderent corda aratro compunctionis*<sup>15</sup>.

[...] *In lectione pascitur auditor, quasi quodammodo bos; ad hoc enim pascitur bos, ut in eo exerceatur opus agriculturae. Bos enim praedicator est. Unde scriptum est in libro legis: "Non alligabis os bovi trituranti" (I Cor. 9,9). Pastus est enim bos, exerceatur opus. Cantor enim est quasi bubulcus, qui iubilat bobus, ut hilarius trahant aratrum. Cantor est de his de quibus dicit Paulus: "Dei adiutores sumus" (I Cor. 3,9). Boves sunt qui respondent primo cantori. De quibus iterum dicit: "Dei agricultura estis" (ibid.). Trahentibus bobus aratrum, scinditur terra, quando cantores, intimos anhelitus commoventes, trahunt dulcem vocem et proferunt ad publicum, qua corda suorum sive ceterorum compun-*

<sup>14</sup> BEDA VENERABILIS, *In Lucae Evangelium expositio*, V, 17 (PL 92, 541A.)

<sup>15</sup> Cfr. PETRUS CHRYSOLOGUS, *Sermones*, S. XXXI, 2: "Teiunium est sanctitatis aratrum, quod eradicat peccata, evellit et subruit, dum charitatem serit".

*gunt ad lacrimas, sive ad confitenda peccata, quasi secreta patefaciendo terrae*<sup>16</sup>.

Ancora viene messa in rilievo la funzione ausiliaria dei cantori: il cantore è un "collaboratore di Dio", per dirlo con le parole di san Paolo, citate da Amalario. Colui che intona serve da sprone, da incitamento agli altri cantori (i buoi): questi dalla musica traggono nutrimento per compiere la loro mansione con più vigore; per questo motivo sono assimilati al ruolo di veri predicatori.

Il passo di Amalario viene riproposto con poche varianti negli autori medievali dei secoli successivi, in particolare in Onorio e in Sicardo<sup>17</sup>. Onorio ripete fedelmente, anche se in modo più sintetico, i particolari e le mansioni dei personaggi dell'allegoria, secondo la spiegazione da noi data poco sopra. In Sicardo invece di tutta l'allegoria rimane soltanto un accenno. La *climax* di questo cammino di conversione si raggiunge con il *versus* del graduale, proprio grazie alla musica, che in questo momento ha modo di rivelare tutta la propria forza:

*Arat qui aratro compunctionis scinditur corda; nulli dubium quin per dulcedinem modulationis scin-*

<sup>16</sup> AMALARIUS, *Liber officialis*, III, 11, 17-21 (ed. Hanssens, II, pagg. 297-299).

<sup>17</sup> HONORIUS, *Gemma animae*, I, 17 (PL 172, 549C-D): "Legitur in Evangelio de servo arante, quod, peracto opere de agro, domum redeat, et post servitium domino suo impenso ad convivium recumbat (Lc. 17,7-9). Ager Dei sunt corda fidelium, servus arans est ordo praedicatorum; per lectionem Epistolae doctores exprimuntur, qui agrum Dei praedicando coluerunt; per responsionem, fideles qui per bonam operationem respondentem fructum iustitiae protulerunt. Aratrum, est nostrum servitium. Boves hinc inde trahentes sunt utrinque totis viribus Domino canentes. Praecentor qui cantantes manu et voce incitat, est servus qui boves stimulo minans dulci voce bobus iubilat."

*dantur corda etiam carnalia, et sese aperiant more sulci in confessione vocis et lacrimarum*<sup>18</sup>.

E Onorio:

*Versus, est arans servus per dulcedinem modulationis corda carnalium, quae se aperiant more sulci confessione vocis et lacrimarum. Arant qui aratro compunctionis corda scindunt [...]. Terra scinditur, quando corda auditorum compunguntur*<sup>19</sup>.

Da parte sua, Sicardo:

*Nam in lectione auditores pascuntur, sed in cantu quasi aratro compunctionis corda conscinduntur*<sup>20</sup>.

È questa la forza della musica. E che non siano valutazioni occasionali, inserite casualmente in questi scritti sulla base di qualche momentaneo entusiasmo, ce lo prova una concettualizzazione a livello storico e filosofico che resiste dall'epoca carolingia fino al XII secolo inoltrato. La valutazione della musica liturgica attraverso parametri estetici e artistici ha una base solida nel medioevo, e convive pertanto con la preoccupazione di mantenere la liturgia *tout-court* in un alveo di pura spiritualità. L'*auctoritas* che viene chiamata in causa è Boezio, che all'inizio del suo *De Musica* parla degli influssi della musica sull'animo umano, adducendo come esempi episodi più o meno leggendari della classicità.

<sup>18</sup> AMALARIUS, *Liber officialis*, III, 11, 14 (ed. Hanssens, II, pag. 296).

<sup>19</sup> HONORIUS, *Gemma animae*, I, 17 (PL 172, 549D).

<sup>20</sup> SICARDUS, *Mitrale*, III, 3 (PL 213, 104D).

Il primo capitolo del primo libro del trattato boeziano, che qui si chiama in causa, produce alcuni esempi di come la musica sia capace di influenzare il comportamento umano, e di quanto uno stato ben organizzato debba far affidamento anche su di essa. Riferimenti d'obbligo sono ovviamente Platone (la *Politeia*)<sup>21</sup> e il celebre decreto degli Spartani contro Timoteo (giuntoci proprio attraverso questa citazione di Boezio)<sup>22</sup>, colpevole di aver snaturato con troppi cromatismi la musica tradizionale della *polis* greca. A tali riferimenti vengono aggiunti da Boezio anche altri episodi, quali quelli di Pitagora e dell'ubriaco di Tormina, di Arione o di Terpandro<sup>23</sup>. Il passo boeziano viene citato abbastanza diffusamente da Amalario, che si sofferma sull'episodio di Timoteo:

*Musica habet quandam naturalem vim ad flectendum animum, sicut Boetius in suo libro scribit, quem de Musica fecit: 'Vulgatum quippe est quam saepe iracundias cantilena represserit, quam multa vel in corporum, vel in animorum afflictionibus miranda perfecit'. Absit ut vigorem christiani animi in molliem caducam possit convertere, quod genus ipsi etiam gentiles vitabant. Unde scriptum est in libro memorato superiore loco 'dcirco Timotheo*

<sup>21</sup> PLATO, *Rep.*, 424b-c.

<sup>22</sup> Sul decreto, si veda G. MARZI, *Il 'decreto' degli Spartani contro Timoteo (Boeth., De instit. Mus. I, 1)*, in *La musica in Grecia*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 18-20 ottobre 1985), a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari 1988.

<sup>23</sup> Pitagora riuscì, grazie ad un semplice cambio di armonia, a ricondurre alla ragione un ubriaco eccitato da una melodia di modo frigio; Terpandro e Arione di Metimna curarono con la musica Lesbi e Ionii da molti morbi.



*Milesio Spartiatus succensusse, quod, multiplicam musicam reddens, puerorum animis, quos acceperat erudiendos, officeret, et a virtutis modestia praepe-  
diret, et quod armoniam, quam modestam suscep-  
erat, in genus chromaticum, quod est mollius, inver-  
tisset. Tanta igitur apud eos fuit musicae diligentia,  
ut eam animos quoque obtinere arbitrarentur.*<sup>24</sup>

Amalario esclude dalle possibili influenze della musica liturgica cristiana quella della mollezza: come il mondo classico, infatti, anche quello cristiano rifugge dalla fiacchezza e dall'indolenza dello spirito. Protesa semmai ad una continua ascesi, ad un innalzamento progressivo nei gradi della virtù, l'anima dei cristiani non può concedersi questi piaceri, e proprio per questo il commentatore liturgico ha sentito l'esigenza di chiarire il concetto della *flexio animi* enunciato in apertura.

Gli autori posteriori ad Amalario riporteranno il passo di Amalario solo in maniera approssimativa, e limitandolo alla semplice enunciazione iniziale:

*Habet enim musica naturalem quandam vim ad  
flectendum animum, sicut Boetius ait*<sup>25</sup>.

Solo questo rimane della citazione di Boezio: neanche una citazione, a dire il vero, ma un generico accenno contenutistico al capitolo. In effetti, questa citazione non ci soddisfa molto. Pensando al XII secolo come all'epoca della rinascita non solo degli interessi classici (l'*aetas ovidiana*, secondo Traube) ma anche di quelli proprio per Boezio (*aetas boetiana*, secondo Che-

<sup>24</sup> AMALARIUS, *Liber officialis*, III, 11, 15-16 (ed. Hanssens, II, pagg. 296-297).

<sup>25</sup> SICARDUS, *Mitrale*, III, 3 (PL 213, 104D).

nu), ci saremmo aspettati di trovare qualcosa di più preciso, e non soltanto un riferimento ad una tradizione interpretativa consolidata da secoli e assolutamente generica. Pur tuttavia, la stessa menzione del nome di Boezio rivela un'attenzione nei confronti della classicità e del mondo tardo antico che non può comunque passare sotto silenzio e che va rapportata al contesto culturale di rinascita che caratterizza sia l'epoca carolingia che il XII secolo.

La forza persuasiva della musica cui si è accennato poco sopra apre dei problemi abbastanza gravi per degli uomini di chiesa. In particolare, il riconoscimento della natura artistica del canto esige che ad essa vengano posti dei limiti, così da impedire che abbia il sopravvento sulle altre componenti liturgiche. C'era il rischio, in effetti, che la bellezza seducente delle melodie venisse scambiata per l'attrattiva principale dei canti, e che il servizio del cantore venisse recepito come una *performance* artistica. Il problema non era nuovo: perfino Gregorio Magno si era preoccupato che non si accedesse al diaconato soltanto in virtù di una bella voce, e si era preoccupato di distinguere in maniera chiara i vari uffici all'interno della celebrazione. In età postcarolingia evidentemente non era cambiato molto: il problema del "divismo" dei cantori era reale: anzi, la maggiore consapevolezza sul potere della musica accresceva l'apprensione del magistero ecclesiastico. Si doveva evitare ad ogni costo che il fedele facesse confusione tra mezzi e fini, tra materia liturgica ed eucologica contenuta nei canti e forma musicale dei canti stessi, tra contenente e contenuto, tra canto, insomma, e Parola di Dio.

Per questo motivo gli ecclesiastici cominciarono a porre l'accento sul carattere di servizio dell'ufficio dei cantori. Il frequente accostamento del cantore alla figura del servo è sinto-

matica. Già si è fatto riferimento alla parabola del servo che ara. Ma un altro accenno al servo evangelico entra in gioco a proposito della musica, questa volta a proposito del *Kyrie eleison*: la tre volte triplice acclamazione e supplica viene sentita tra l'altro come un rimedio, o una prevenzione, contro il peccato di superbia dei cantori che poco prima si erano messi in luce col canto dell'introito. In questo caso l'artisticità della musica avrebbe potuto ingenerare nell'animo dei cantori una superbia vana (*inanis iactantia*), propria di un divo di bel canto. Di qui l'invito al pentimento e al riconoscimento della pura funzione accessoria del canto:

*Hoc opere completo, id est adunato per praedicationem Christi populo Dei ex magna parte, in quo cantores, id est praedicatores, magno certaminè laboraverunt, ne aliqua praesumptio inutilis subripiat corda eorum, hortatur eos Dominus dicere: "Dicite: Servi inutiles sumus". Unde Beda in tractatu super Lucam: "Servi inutiles sumus, quia 'non sunt condignae passiones huius temporis ad superventuram gloriam, quae revelabitur in nobis'; et alibi: 'qui coronat te in miseratione et misericordia'. Non ait: in meritis et operibus tuis, quia cuius misericordia pervenimus, ut humiliter Deo serviamus, eius munere coronamur, ut sublimiter cum illo regnemus. Quod debuimus facere, fecimus re vera; debuimus, quia, qui non venit ministrari, sed ministrare, debitores sibi nos fecit, ne nostris videlicet operibus confidentes, sed de eius semper examine paventes [...]'"<sup>26</sup>.*

<sup>26</sup> BEDA VENERABILIS, *In Lucae evangelium expositio*, V, 17 (PL 92, 541D-542A).

*Potest et simpliciter intellegi de Kyrie eleison necessatio constitutum esse a praeceptoribus ecclesiae, ut cantores post finitam antiphonam deprecantur Domini misericordiam, quae deprimat inanem iactantiam, quae solet sequi cantores. Habent enim quandam exaltationem propter egregiam compositionem melodiarum, et non humiliationem lectionis, qua inluminamur ad studium humilitatis. Qua de re possunt fallaciter decipi per philosophiam et inanem fallaciam secundum traditionem hominum. Ubi est vera philosophia, non sequitur inanis fallacia; ubi est pomposa doctrina, sequitur iactantia animi<sup>27</sup>.*

*(Kyrie eleison) respicit ad anteriora sic: fideles per officium cantorum id est praedicatorum in unum convenerunt ad laudandum Dominum; ne igitur aliqua praesumptio subrepat, dicamus: Kyrie eleison, inutiles servi sumus, quod debuimus facere fecimus (Lc. 17, 10). Ne rursus propter compositionem melodiarum, nos inani fallacia deprimat, dicamus: Kyrie eleison<sup>28</sup>.*

Ci siamo dilungati un po' su questo aspetto perché non è privo di importanza. Spesso, infatti, nel parlare del gregoriano, si pone l'accento, giustamente, sul primato della Parola, sulla profonda adesione – anzi, emanazione – della melodia dal testo sacro. Il canto gregoriano è senza dubbio icona della Parola bi-

<sup>27</sup> AMALARIUS, *Liber officialis*, III, 6, 1-3 (ed. Hanssens, II, pagg. 282-284).

<sup>28</sup> SICARDUS, *Mitrale*, III, 2 (PL 213, 97A).

blica; è senza dubbio il modo più degno di pronunciare, proclamare la Parola di Dio. Tuttavia, accanto a questo dato di fatto, si deve tenere presente anche quella che fin dall'inizio della storia del gregoriano (Amalario scrive nella prima metà del IX secolo) fu la sua percezione diffusa. Per quanto il suo nucleo sostanziale sia la Parola di Dio, il gregoriano si esprime pur sempre attraverso i suoni, e fin dall'inizio moltissimi cristiani percepirono quei suoni come un'espressione artistica più che come una pura funzione della liturgia.

Fu la particolare ricezione dell'epoca medievale a determinare quest'oscillazione. Parola di Dio ed espressione artistica convivessero loro malgrado e più o meno conflittualmente fin dall'epoca di formazione del repertorio musicale. Quale delle due componenti abbia prevalso nella percezione corrente non sappiamo. Quello che possiamo fare con certezza è dare testimonianza che questa ambivalenza ci fu: acquistarne oggi una maggiore consapevolezza potrebbe giovare alla comprensione – storica, se non altro – di alcuni problemi esegetici di tale patrimonio.

## IL SIMBOLISMO DEI CIBI SACRI NEL MEDIOEVO

GABRIELE FRANCAVILLA \*

*... per symbola, hoc est per signa sensibilibus rebus similia.*

Giovanni Scoto Eriugena

Il pensiero simbolico è consustanziale all'essere umano e precede il linguaggio; esso rivela all'uomo valori transpersonali e transcienti. Per lo Pseudo-Dionigi della traduzione latina fatta da Giovanni Scoto Eriugena, il cibo e la sua manducazione costituiscono una via imprescindibile, se si vuol compiere il salto verso il trascendente:

*Non potest noster animus ... ad ... contemplationem summae omnium causae per theologiam gratiam exaltari, nisi prius introductione materialium rerum, ut ad hoc perveniat, utatur. Denique quid sit ipsa materialis manuductio<sup>1</sup>.*

*(...) Non valentem absque aliqua medietate interposita ad invisibiles divinatorum animorum ascendere*

\* *Relazione presentata il 21 giugno 1997.*

<sup>1</sup> JOHANNES SCOTUS ERIUGENA, *Expositiones super Ierarchiam caelestem S.Dionysii*, I, 3 (PL 122, 138 BC); cfr. DIONYSIUS AREOPAGITA, *De Coelesti Hierarchia* (PG 3).