

## LA MUSICA AL TEMPO E NELL'OPERA DI S. BONAVENTURA E DI DANTE

Il tema che ci siamo proposti di illustrare, tanto vasto e complesso nei suoi molteplici aspetti, non può essere assolto nel breve giro di una conferenza; ma può, nondimeno, essere ugualmente prospettato nei suoi motivi più salienti di poesia e d'arte, onde chiarire il momento storico religioso in cui fiorirono l'opera lirica di S. Bonaventura e certi aspetti del pensiero del Sommo Poeta, per la definizione di una atmosfera in cui germinò il Poema sacro e che ebbe tanta parte nella costituzione di un mondo di immagini, di similitudini, di emozioni.

Vedremo l'importanza, in questo senso, della spiritualità francescana, nella primavera musicale del nostro popolo, spiritualità paradigmaticamente rappresentata dalle meliche, a destinazione liturgica o paraliturgica, di S. Bonaventura; accenneremo quindi all'opera di Dante nei rapporti con l'arte dei suoni: e troveremo che il pensiero musicale dell'uno e dell'altro culminano in un punto convergente di arrivo, sul tracciato di un *itinerarium* a Dio.

La musica italiana, precedentemente allineata a una prassi espressiva europea a denominatore scolastico, assume caratteri specifici e genuini all'età e per l'opera di S. Francesco. Se egli era *jocularis Dei*, la sua predicazione e il suo messaggio non poteva che attuarsi gioiosamente nella musica e nel canto. Infatti: fino allora la musica era prerogativa delle *scholae* monastiche ed episcopali, proprietà di ambienti signorili e feudali, retaggio di pochi eletti, mentre il canto di popolo non aveva neppure l'onore di una tradizione scritta. Fu la lauda a fermare questo canto e ad aprire un nuovo capitolo della vita artistica italiana.

Le democrazie comunali, i nuovi gruppi laici e le confraternite accolsero come proprio questo canto: gli ordini religiosi, erano essi stessi mendicanti e democratici, così come il « canto novo ». Basta interrogare le estrose pagine di Salimbene da



Il professore Giuseppe Vecchi

Parma per comprendere quanto fattiva sia stata l'opera dei gruppi francescani in campo musicale, soprattutto nella maturazione di esperienze polifoniche.

Non vogliamo dire che il popolo prima non cantasse e non si dilettaesse al canto: c'erano le feste, i mercati, le fiere, i grandi festini e le corti bandite, nei quali i giullari, i menestrelli, i cantimpanca diffondevano le loro canzoni, ma erano *cantiones* spesso grossolane, procaci e oscene per la maggior parte, sì che la Chiesa lanciava i suoi anatemi contro questi trattenimenti e contro un repertorio tanto poco edificante. Ma ecco la lauda: essa eleva il tono del canto popolare, lo rende spirituale, utilizzando proprio i tipi strofici a ripresa, i modi melodici e ritmici cari al popolo, e specifici di componimenti quali la ballata.

E' qui che si affaccia il pensiero di S. Bonaventura, in sede teorica, e la sua opera di poeta melico, in sede pratica.

Commentando le « Lamentazioni » di Geremia egli afferma che il canto lecito è permesso e il ballo lecito è permesso: c'è momento e momento di esser seri e di essere allegri, il sacro e il profano si alternano: « Tempus plangendi et tempus saltandi

(Salomon). Hoc mystice, quia tripliciter debemus plangere: corde, ore, opere ».

E' nella *Expositio in Ecclesiasten* che il Santo Dottore affronta, teoricamente, il problema delle *cantilenae*, chiedendosi se sia concesso al cristiano dilettarsi dei canti: *Quod peccati genus sit delectari in cantilenis*. La risposta è negativa: non è affatto peccato, perché i santi stabilirono di cantare a gloria di Dio. Solo S. Agostino sembra discordare là dove, nelle Confessioni (X, 31), afferma di aver peccato ogniqualvolta prestò più attenzione al *melos* dilettevole che alle parole del canto; ma San Bonaventura rende chiaro il suo ragionamento ricorrendo ad una triplice distinzione.

Infatti il diletto che si ricava dalle canzoni può derivare: 1) da devozione interiore; 2) da intima voluttà; 3) da curiosità: tre modi, dei quali il primo è immune da colpa, mentre gli altri due sono peccaminosi, l'uno più strettamente (*de proximo*) l'altro indirettamente (*de remoto*).

Se S. Bonaventura, in questi passi e in altri dei suoi numerosi scritti, accoglie il canto tra le operazioni dilettevoli e permesse dell'uomo, il suo contributo creativo alla produzione poetico-musicale del tempo è una ancor più sensibile manifestazione di questo atteggiamento melico e lirico, consono, come dicevamo, allo spirito francescano.

La poesia di S. Bonaventura è trepida e commossa. Sgorga spontanea, senza impacci dottrinari, dal tumulto di una piena interna, e si cala in ritmi facili, immediati, essenziali. La serie delle immagini, delle calde invocazioni trova nella cantilena musicale il sostegno congeniale, un motivo di convergente recitazione, per una coralità liturgica che sigilla la preghiera determinando un'atmosfera severa e mistica.

Questo stesso afflato, che non ha nulla del lenocinio esteriore, si crea quando S. Bonaventura passa dal campo dell'innodia e quello delle *laudes* e dei *laudismi*, come il *Laudismus de cruce* o il notissimo e diffuso in tutta la Cristianità, *Lignum vitae*.

Ripresa:                    O crux, frutex salvificus,  
                                 vivo fonte rigatus,  
                                 cuius fons aromaticus  
                                 fructus desideratus.

Stanza : Iesus ex Deo genitus,  
 Iesus prefiguratus,  
 Iesus emissus celitus,  
 Iesus Maria natus.

Ripresa : O crux, frutex salvificus,  
 ecc.

Ne offriamo la redazione musicale, secondo alcuni manoscritti sparsi in Europa :

LIGNUM VITAE  
 (Fidanza Bonaventura)



I  $\frac{8}{4}$  1 2 3 4 5 6 7 8 A  
*Rit.* O crux, fru - tex sal - vi - fi - cus,

II  $\frac{6+2}{4}$  B  
 vi - vo fon - te ri - ga - tus,

III  $\frac{8}{4}$  C  
 cu - ius flos a - ro - ma - ti - cus,

IV  $\frac{6+2}{4}$  *rall.* D  
 fruc - tus de - si - de - ra - tus,

V  $\frac{8}{4}$  E  
 1. Ie - sus ex de - o ge - ni - tus,

VI  $\frac{6+2}{4}$  F  
 Ie - sus pre - fi - gu - ra - tus,

VII  $\frac{8}{4}$  G  
 Ie - sus e - mis - sus ce li - tus,

VIII  $\frac{6+2}{4}$  B'  
 Ie - sus Ma - ri - e na - tus.

IX  $\frac{8}{4}$  A  
*Rit.* O crux, fru - tex sal - vi - fi - cus, *ecc.*

Quando vediamo nel Paradiso Dantesco, cielo del Sole, le due *rote* dei dottori « carolare » cantando, mentre un solista esce dall'una e dall'altra « girlanda » (così come nella ballata, o come nell'affine prassi della lauda) per interventi monodici fra ripresa e ripresa, non ci stupiamo affatto che i due cantori siano S. Bonaventura e S. Tommaso, cioè i lirici della nuova effusa spiritualità del duecento: questi, cantore e musicista degli Inni eucaristici (composti dopo il miracolo di Bolsena); quello, maestro di affettuose meliche alla Vergine dolorante e al Cristo sofferente.

Chi non ricorda il grande tessuto poetico e teologico degli Inni di S. Tommaso? Se poniamo a confronto i testi innodici di S. Bonaventura, avremo due mondi poetici, consoni ai due grandi e diversi spiriti che li espressero.

\* \* \*

La perizia ritmica e melica a cui sono improntati i testi sacri di S. Bonaventura ci porta all'esame dei modi di cultura da cui essi sono usciti, cioè alla scuola del duecento, al tirocinio delle *artes*; che, anzi, ci conducono a stabilire dei rapporti con l'opera dantesca.

C'è una nutrita letteratura che pone in luce la musicalità della poesia dantesca, l'ala di poesia che le immagini musicali suscitano, le conoscenze fisiche che il Poeta ebbe del fenomeno sonoro, il linguaggio artistico che dall'arte dei suoni e dei canti deriva al poema, le conoscenze dei problemi di fonetica, di ritmica e d'armonia, che il Poeta profonde nelle opere dottrinali e nella *Comedia*; e ne persegue gli addentellati e i riflessi nei secoli successivi, che videro l'opera poetica del Vate italiano rivestita di note musicali dal Merulo, dal Galilei, dal Marcello, fino a Rossini, Donizzetti, Verdi e Boito, o prestare suggestioni a Listz e al sinfonismo a lui coevo e posteriore.

Non è questa via battuta e trita che ci interessa; noi un'altra ne seguiremo, più solitaria e genuina, che ci porterà nel bel mezzo della vita culturale del Medioevo, proprio sui banchi della scuola, dove come Bonaventura così Dante nutrono il loro spirito e fecero tesoro del sapere e delle dottrine tradite, per rimeditarle in una, personale ed universale ad un tempo, concezione poetica e religiosa.

Il Medio evo maturò una idea enciclopedica del sapere; e tale idea ebbe Dante, per il quale non si può dire veramente saggio chi non conosce tutte le discipline umane, tutte membra del grande corpo della *Sapientia*. *Conv.* III, 11: « ... Non si dee dicere vero filosofo alcuno, che per alcuno diletto colla sapienza, in alcuna parte, sia amico: siccome sono molti che si dilettono de... e l'altre scienze fuggono e abbandonano, che sono tutte membra di Sapienza ».

In questo sapere ciclico trova ospitalità, come arte ma più ancora come scienza (nei termini di *ars* era insegnata dal "grammatico", in quelli di *scientia* dal "filosofo"), la musica, al posto d'onore, come qui ci proponiamo di chiarire.

La tradizione biografica dantesca, prendendo l'avvio dal trattato del Boccaccio, si è affannata a fare di Dante un musicista "prattico", un esperto nel canto e suono degli strumenti. In verità, il testo boccaccesco è molto generico, limitandosi ad affermare che il Poeta « si diletta di suoni e canti nella giovinezza », che fu amico di chi a quei tempi « era ottimo cantatore e suonatore » e che dettava rime per farle poi dai musicisti rivestire di note. Ma le amplificazioni dei chiosatori e dei letterati umanisti, quali il Manetti e il Filelfo, crearono la figura mitica di Dante "artista".

Lo sforzo dei biografi è sproporzionato e superiore alla richiesta, poiché ad asserire che Dante era un *musicus*, non è necessario immaginarlo impegnato in un attivo esercizio vocale e strumentale, essendo sufficiente a ciò scorrere le sue opere, soprattutto la *Comedia*.

Il Medio evo, dicevamo, inseriva la musica nel numero delle scienze, nel magistero superiore del *Quadrivium*, per cui le discipline avevano la loro essenza nella cognizione razionale dei fatti musicali, nella conoscenza intellettuale dei *numeri*, dei rapporti aritmetici numerologici dei ritmi, dei suoni e delle cose, trascendendo il fatto esterno, accidentale e la materiale esperienza fisica. Le discipline infatti, secondo S. Agostino, poggiano sulla ragione e sono la strada (*iter-itinerarium*) per raggiungere il termine supremo dell'animo; soprattutto le « discipline del numero », che portano dai numeri sensibili alla intelligenza del Numero eterno, Dio. Che è la strada, come vogliamo dimostrare, di S. Bonaventura e di Dante.

In questo spirito, Dante pone tanto in alto le scienze, da farle collimare coi Cieli. *Conv.* II, 13: « A li sette primi (pianeti) corrispondono le sette scienze del Trivio e del Quadrivio, cioè Gramatica (Luna), Dialettica (Mercurio), Rettorica (Venere), Aritmetica (Sole), Musica (Marte), Geometria (Giove) e Astrologia (Saturno). All'ottava sfera, cioè la stellata, corrispondono la Fisica e Metafisica; alla nona la Scienza Morale... ».

Orbene, la musica non si viene a trovare senza motivo nel quinto cielo, nel cielo di Marte: che, anzi, questa posizione ha un significato di preminenza della nostra disciplina sulle altre scienze sorelle: « ... Lo cielo di Marte, continua Dante, si può comparare a la Musica per due proprietadi: l'una si è la sua più bella relazione, che, annumerando li cieli mobili, da qualunque si comincia, o da l'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è lo quinto, esso è lo mezzo di tutti, cioè de li primi, de li secondi, de li terzi e de li quarti ».

Chi non corre col pensiero alla famosa massima di uno dei fondatori della dottrina delle scienze del Medio evo, Isidoro di Siviglia, il quale appunto afferma: « Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa » (*Etim.* IV, 17)?

In questa sostanziale armonia interiore, che dà alimento e consistenza anche alle altre discipline, sta la forza della musica, la regina delle discipline del numero. Armonia, rapporto, relazione numerologica; ecco la sua base. Perché: « ... la Musica (è ancora Dante che parla) è tutta relativa, si come si vede nelle parole armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia risulta, quanto più la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa si intende ».

Ma c'è un secondo motivo, psicologicamente valido ed umanamente profondo, per il quale la musica si lega a Marte: motivo che ci fa calare dalla sfera del razionale al mondo delle umane emozioni, e ci introduce a comprendere la profonda conoscenza che Dante ebbe dei concreti fatti musicali in rapporto alla sfera emotiva ed affettiva dell'uomo.

Marte dissecca ed arde le cose col calore, a cui si congiungono spessi o rari vapori. Ecco le parole di Dante: « ... La Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: si è l'anima

intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve lo suono ». E' un rapimento dei sensi all'incanto dei suoni, che appare uno dei motivi dominanti della *Comedia*:

Quando per diletanza over per doglie  
che alcuna virtù nostra comprenda,  
l'anima bene ad esse si raccoglie  
par che a nulla potenza più intenda...

\* \* \*

Possiamo entrare nelle scuole del Medio evo, in quelle domenicane o in quelle francescane, con cui Dante fu in contatto; o nella scuola di Brunetto, per vedere quali erano gli insegnamenti della tripartita disciplina musicale: la *musica organica* o *instrumentalis*, la *musica humana* e la *musica mundana*, vale a dire: la musica come diletto fisico attraverso l'edonistico godimento del canto e del suono (*l'instrumentum naturale* è la voce, *l'instrumentum artificiale* è lo strumento musicale vero e proprio), la musica che commuove e pone equilibrio nella psiche umana (era studiata dai medici, per il suo significato terapeutico) e infine la musica dei cieli, che ci porta al mondo degli astri e a Dio. E lo vedremo in seguito.

Se apriamo il *Tesoro* del Latini, vi troviamo che il maestro di Dante, dopo aver accennato alle quattro scienze del numero nel corso delle matematiche (« che sono appellate per diritto nome, l'una aritmetica, l'altra musica, la terza geometria, la quarta astrologia »), aggiunge, parlando della musica: « ... la seconda c'insegna a fare voci di canto in cetere, in organi e in altri stromenti e accordare l'uno con l'altro per diletto delle genti, e per far canti in chiesa per l'ufficio del nostro Signore ». Brunetto, quindi, nella sfera esecutiva, individua i due momenti musicali e le due destinazioni di rilievo: la musica profana di ambiente civile e la musica sacra d'uso liturgico.

E' questa, certo, una interpretazione rispondente alla pratica del tempo, che dava alla musica due sfere di azione, una profana diletta e voluttuaria e una sacra per la preghiera e la lode di Dio. Ma qui non si fermano S. Bonaventura e Dante,

assegnando alla nostra disciplina ben più alti e metafisici compiti.

Veniamo alla *Comedia*.

La musica degli strumenti e delle voci trova tale gamma di applicazioni nel capolavoro dantesco, che, collegando le varie attestazioni e passaggi, possiamo avere chiaro e spiegato, in ogni sua forma, lo scibile e la pratica vocale e strumentale del tempo; dal canto monodico (di Casella) alla monodia accompagnata, dai canti di solo e coro, ai canti interamente strumentali, dai semplici canti corali ai canti polifonici dell'*organum*, o in stile concertato, o a parti multiple: mentre il canto polivoco dei nove raggruppamenti angelici rappresenta il punto culminante della beatitudine celeste, la perfezione teologica del tre che si intrina nel nove:

Io sentiva osannar di coro in coro

...

L'altro ternaro...

perpetualmente "osanna" sberna  
con tre melode, che suonano in tre  
ordini di letizia onde s'interna.

Ebbene, l'elemento ternario, che si ispira alla Trinità (lo dicono i teorici della musica del Medio evo), sta a base della concezione numerologica dantesca, e della organizzazione mensurale dell'*ars antiqua*: la "perfectio", il *tempus perfectum* (che si segnava simbolicamente con un cerchio, emblema della Trinità divina). Dante chiude l'era teologica dell'arte del tre in Italia. Compiuto il poema, nel terzo decennio del secolo, un teorico italiano, Marchetto da Padova nel suo *Pomerium* apriva l'arte nuova, l'arte del numero pari, dando autorità nazionale al numero binario (e quaternario), all'*imperfectio*. Non si trattava soltanto di una sostituzione di numeri, ma di una rivoluzione di idee: erano il Medio evo e l'Umanesimo che si susseguivano opponendosi; al metro ternario si sostituiva il metro e la polifonia del quattro; quello teologicamente ancorato al divino, questo filosoficamente reclinato all'umano, alla *imperfectio* dei quattro elementi della natura, sicché anche la polifonia tetrastica, dive-

nuta costante nell'uso polivocale trova la sua legge nella regolamentazione dei quadrivio.

Eccoci dunque giunti al termine del nostro ragionamento: la musica e il mondo celeste, la musica strada a Dio.

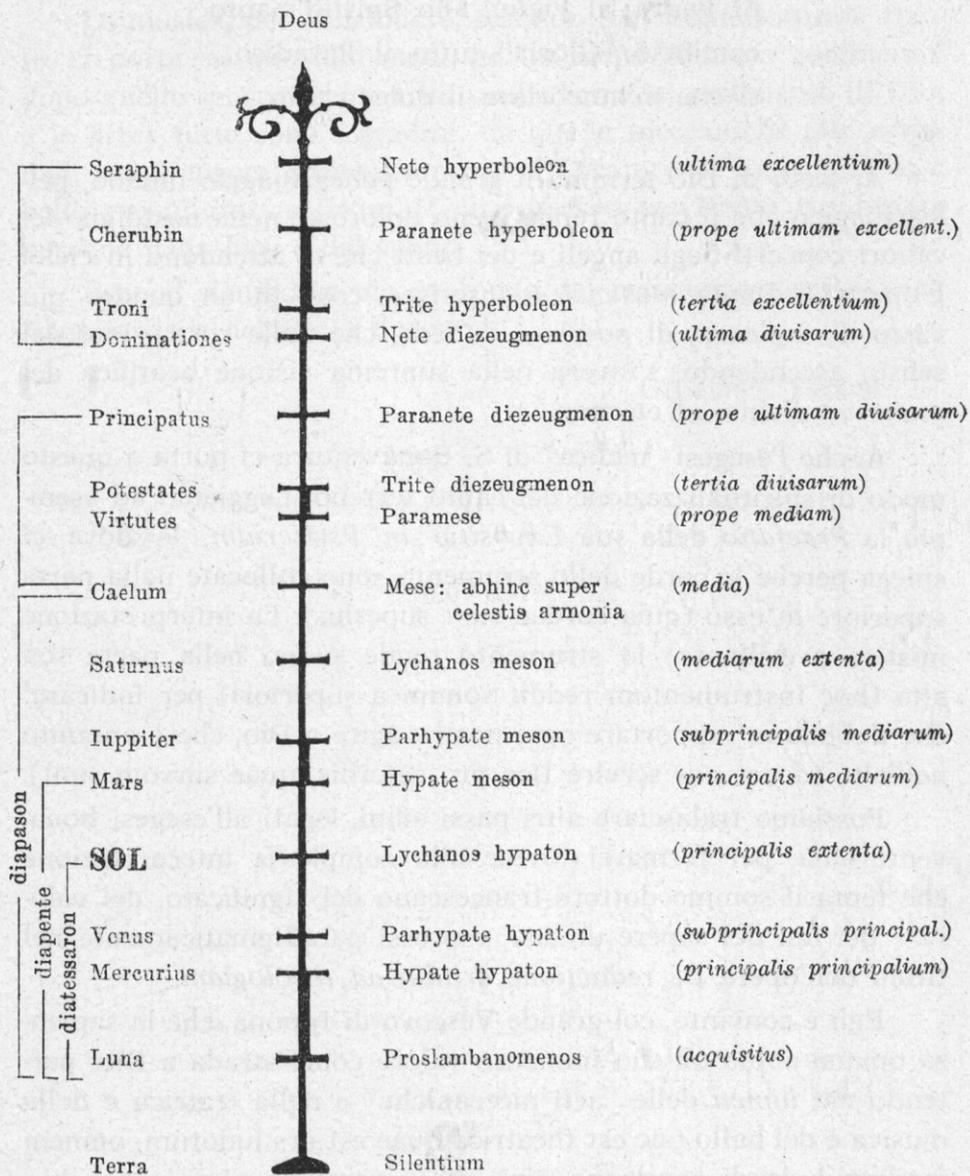
Il pensiero greco maturò una singolare teoria, quella della *Armonia delle sfere*, variamente elaborandola, dopo la prima formulazione tracciata da Pitagora, e tramandandola alla successiva speculazione medioevale. Se l'armonia che governa le cose terrestri aveva colpito i Pitagorici, che l'avevano tradotta in formule numeriche, adeguata ai suoni e ai rapporti musicali delle corde della lira, tanto più il cosmo doveva essere armonia, nel suo ordine misterioso, secondo leggi e rapporti fissi; anzi la musica umana e terrestre non doveva essere che l'espressione ridotta di questa musica celeste. Nel cielo, dice Macrobio, nel Commento al *Somnium Scipionis*, tutto avviene con ordine, quest'ordine è moto, e il moto è armonia.

Ci si è domandati se il mistico sogno pitagorico del canto cosmico degli astri sia passato nel mondo celeste del *Paradiso* dantesco, tutto luce e suoni; si sia riacceso e pulsò là dove è la grande poesia della "circolata melodia", che l'eterno Motore genera nei cieli e "tempera e discerne" ordinando e distribuendo i suoni e accordandoli in mirifico concento. Motivo di perplessità è il non assenso di Aristotele a questa concezione di Pitagora e di Platone (il quale ultimo descrivendo la struttura dell'universo, immagina che su ogni sfera stia assisa una sirena e dolcemente canti). Ma il *Paradiso* dantesco è molto di più dell'Armonia delle sfere: è un immenso pelago di luce e di suoni, che sono appunto i "modi" per i quali le anime fruiscono del divino, con i quali Iddio si comunica ai beati, i cui gradi di beatitudine stanno appunto in una maggiore o minore intensità di luce e di suono. E questo, secondo le affermazioni del Grossatesta e della scuola filosofica di Oxford.

Non è senza significato, ad ogni modo, per il nostro discorso, un testo manoscritto del secolo XII, nel quale, raccordandosi i suoni delle note con quello dei pianeti (*celestis harmonia*: prima gamma del sistema *teleion*) e delle note pure con i cori angelici (*supercelestis harmonia*: seconda gamma del sistema), si determina un *itinerarium* che va dalla terra opaca e immobile (*silen-*

tium) fino a Dio, punto estremo della scala musicale e dei due diapason. Ecco il grafico del nostro codice.

### ARMONIA DELLE SFERE E CORI ANGELICI



Dalla terra a Dio.

Se osserviamo l'insieme e la successione dei canti del *Purgatorio* e del *Paradiso* vediamo che costituiscono una grande "liturgia", dal canto del salmo *In exitu Israel de Aegypto*, del II

Purgatorio (ed è Dante stesso a spiegarci il significato spirituale e anagogico di questa "uscita"), alla lode perenne del tre volte Santo, immensa dossologia del *Paradiso*:

Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo  
cominciò "Gloria" tutto il Paradiso...  
sì che m'inebriava il dolce canto.

Ai piedi di Dio termina il grande pellegrinaggio umano, pellegrinaggio che il canto rende meno doloroso, nella nostalgia dei canori concerti degli angeli e dei beati che ci attendono in cielo. L'opera di Dante *musicus* si inserisce, così, in un quadro più vasto di sapienza, di poesia e di fede, che dalle costruzioni del senso, ascendendo, s'invera nella suprema visione beatifica del *numerus* divino ed eterno.

Anche l'esegesi "melica" di S. Bonaventura ci porta a questo modo di spiritualizzazione del canto terreno. Leggiamo ad esempio la *Praefatio* della sua *Expositio in Psalterium*, là dove ci spiega perché le corde dello strumento sono collocate nella parte superiore di esso (quia cordae sunt superius). La interpretazione mistica è evidente: lo strumento rende suono nella parte sua alta (hoc instrumentum reddit sonum a superiori) per indicarci che dobbiamo rapportare ogni nostro agire a Dio, che è appunto nell'alto (docet nos servire Deo pro aeternis, quae sursum sunt).

Possiamo tralasciare altri passi affini, legati all'esegesi bonaventuriana, per fermarci invece alla complessa interpretazione che tenta il sommo dottore francescano del significato, del valore e dei fini del sapere umano, espressi paradigmaticamente nel titolo dell'opera *De reductione artium ad theologiam*.

Egli è convinto, col grande Vescovo di Ippona, che la sapienza umana abbia un suo immenso valore come strada a Dio, partendo dal *lumen* delle "arti meccaniche" e della teatrale e della musica e del ballo (sic est theatrica quae est ars ludorum, omnem modum ludendi continens, sive sit in cantibus, sive in organis, sive in figmentis, sive in gesticulationibus corporis...); giungendo al *lumen* che ci illumina sulle forme naturali (ad formas naturales), a quello che ci ragguaglia sulle verità intelligibili (ad veritates intelligibiles percrutandas) e sulle intime cause per mezzo

delle scienze (*latentes interiores causas inquirit, et hoc per principia disciplinarum*) fino alla metafisica, che ci riporta all'unico primo principio che è Dio (... *circa cognitionem omnium entium, quae reducit ad unum primum principium, sive ad Deum*).

La musica, per concludere, secondo San Bonaventura e Dante, ci porta ad una alta meta, ad un meno effimero godimento, dopo quello sensualmente fruito sulla terra, al godimento di Dio; e le *artes* tutte sono i gradini, da quelle meccaniche alle razionali, per giungere anagogicamente al Creatore di tutto ciò che è bello, per un *iter ad Deum*. Il cui possesso, per Dante, è nel mare perenne della luce e del suono.

Ecco il significato più profondo del messaggio del Santo di Bagnoregio e del Poeta fiorentino.

GIUSEPPE VECCHI

