

CESARINO RUINI
Bologna

LA “MUSICA DEGLI ANGELI”: JOSQUIN DESPREZ AL LICEO

Uno degli ostacoli alla comprensione delle opere del passato, tanto maggiore quanto più sono lontane da noi, è rappresentato dalla nostra estraneità all’immaginario collettivo che aveva presieduto alla loro formazione e che costituiva il canale di comunicazione tra gli autori e i fruitori dei prodotti artistici. In questa casistica può rientrare il mottetto a 24 voci *Qui habitat in adiutorio altissimi* di Josquin Desprez,¹ che si suppone composto tra il 1480 e il 1490, del quale però non si conosce la destinazione liturgica. Oltre all’incertezza dell’attribuzione a Josquin, c’è chi ha avanzato l’ipotesi che il brano appartenga alla singolare categoria della *musica non exsequenda*, perché le sue caratteristiche ne farebbero una specie di composizione sperimentale, in pratica non eseguibile a causa delle condizioni contingenti delle cappelle quattrocentesche. Si ritiene anche che un precedente del mottetto in questione possa essere il *Deo gratias* a 36 voci di Johannes Ockeghem, che Josquin avrebbe cercato di emulare. Ma, a parte queste problematiche storiche e attributive, la composizione è un perfetto esempio di polifonia rinascimentale per coro a cappella, che, se da un lato, esibisce le raffinate tecniche compositive sviluppate dai fiamminghi e all’epoca ammirate in tutta Europa, dall’altro risulta di difficile comprensione a causa dei suoi mezzi espressivi distanti dalla sensibilità contemporanea.

Josquin mette in musica i primi otto versetti del salmo 90, affidandoli a quattro gruppi vocali, ognuno composto di sei cantori dello stesso registro (6 soprani, 6 contralti, 6 tenori, 6 bassi):

- 1 Qui habitat in adiutorio Altissimi, in protectione Dei caeli commorabitur.
- 2 Dicet Domino: Susceptor meus es tu, et refugium meum; Deus meus, sperabo in eum.
- 3 Quoniam ipse liberavit me de laqueo venantium, et a verbo aspero.
- 4 Scapulibus suis obumbrabit tibi, et sub pennibus eius sperabis.
- 5 Scuto circumdabit te veritas eius: non timebis a timore nocturno;
- 6 a sagitta volante in die, a negotio perambulante in tenebris, ab incursu, et daemone meridiano.
- 7 Cadent a latere tuo mille, et decem millia a dextris tuis; ad te autem non appropinquabit.

¹ *Motets on texts from the Old Testament*, 5: *Texts from the psalms*, 4, a cura di L. L. Perkins, Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2011 («New Josquin Edition», 18), pp. 68-89.

8 Verumtamen oculis tuis considerabis, et retributionem peccatorum videbis.²

Per ogni versetto viene composta una melodia che si svolge in canone all'unisono, a distanza di una breve. Prima entrano i soprani, sfasati in successione, poi entrano i contralti, poi i tenori e infine i bassi. Mano a mano le voci superiori si spengono, poi rientrano piano piano in piccoli episodi, ai quali rispondono i contralti: si ha l'impressione di un movimento continuo nello spazio con effetto di ispessimento e rarefazione del volume sonoro, che ho cercato di sintetizzare visivamente nello schema riprodotto in appendice qui a p. 150).

Se queste brevi spiegazioni tecniche, alle quali si possono aggiungere osservazioni sulla sottolineatura retorica di parole come "altissimi" (l'altissimo), "obumbrabit" (ti darà riparo), "cadent" (potranno morire), danno un'idea della struttura compositiva del brano, non sono certo sufficienti a evocare il complesso di reazioni emotive che il compositore, l'esecutore e l'ascoltatore connettevano alla sua realizzazione sonora e svelarci il senso che esso aveva per gli uomini del tempo.

Uno stereotipo immaginativo, per noi completamente perduto, ma ben presente nella cultura medievale e rinascimentale, è l'idea che esista una musica degli angeli, alla quale ogni musica terrestre, soprattutto se concepita in ambiti cultuali, deve conformarsi. Di conseguenza, tutta la musica di cui oggi si conserva documentazione scritta, dall'epoca carolingia al Cinquecento (il canto gregoriano e la polifonia), è stata creata e recepita nell'orizzonte estetico di questa concezione, sulla quale negli stessi secoli venne consolidandosi il fondamentale impianto della teoria musicale, tanto che anche i relativamente rari casi di opere musicali prodotte fuori dal contesto liturgico soggiacciono alla medesima concezione, in quanto qualsiasi forma di musica d'arte era creata con gli stessi mezzi espressivi e con le stesse tecniche compositive della musica di chiesa da musicisti di chiesa.

Se la piena comprensione spontanea (la precomprensione, secondo Gadamer) ci è preclusa,³ tanto più intenso e ad ampio raggio deve essere il lavoro dell'insegnante nel guidare i discenti a una comprensione storica, che è la strada

² Versione italiana: «[1] Tu, che trovi rifugio nell'Altissimo, trascorri la notte sotto la sua protezione, / [2] Di' al Signore, l'Onnipotente: "Tu sei mia difesa e salvezza. Sei il mio Dio: in te confido!". / [3] È vero: il Signore ti libererà dalle trappole dei tuoi avversari, da ogni insidia di morte. / [4] Ti darà riparo sotto le sue ali, in lui troverai rifugio, / [5] la sua fedeltà ti sarà scudo e corazza. Non temerai i pericoli della notte, / [6] né di giorno alcuna minaccia, la peste che si diffonde nelle tenebre, la febbre che colpisce in pieno giorno. / [7] Mille potranno morire al tuo fianco, diecimila alla tua destra, ma tu non sarai colpito! / [8] Basterà che tu apra gli occhi e vedrai come Dio punisce i malvagi». (Salmo 90-91; *La Bibbia. Traduzione interconfessionale in lingua corrente*, Torino-Roma, Elle Di Ci - Alleanza Biblica Universale, 1986).

³ Si fa genericamente riferimento a H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. it. a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1988.

maestra nei confronti dei capolavori della musica del Rinascimento, e il mottetto di Josquin può costituire un valido esempio a questo scopo.

La musica degli angeli è un tema dominante nei diversi ambiti dell'arte, della letteratura e della filosofia antica e medievale, ragion per cui è imprescindibile la collaborazione tra insegnanti di diverse discipline comprese nel curriculum liceale, per far emergere la complessa rete di relazioni e influenze reciproche dalle quali hanno tratto linfa ispiratrice alcuni tra i maggiori pensatori, poeti, pittori, architetti della civiltà occidentale.

La convinzione che nella corte celeste riecheggino i canti degli angeli trova le sue più arcaiche attestazioni scritte nelle visioni dei profeti Isaia (ca. 740 a.C.) ed Ezechiele (592 a.C.) e ritorna in era cristiana, oltre che nell'Apocalisse, nell'apocrifo *Secondo libro di Enoch* (sec. II d.C.), dove la visione di Dio si trasforma da evento terrificante e numinoso (substrato prerazionale di tutte le esperienze religiose), tipico dell'Antico Testamento, in esperienza di ineffabile dolcezza all'udito, ambientata in un regno di luce. Sul modello di questo testo, la bellezza sovrumana del canto degli angeli è divenuta un elemento costitutivo di quei viaggi nell'aldilà, come la *Navigazione di San Brandano* (sec. X-XI), che vengono considerati le fonti remote della *Divina commedia* dantesca.⁴

L'esperienza ultraterrena che sta alla base di queste narrazioni trova però la sua espressione più elevata nelle contemplazioni dei mistici, tra le quali citerci come esempio quella della *Scivias* di Ildegarda di Bingen (1151):

Quindi vedi, o uomo, un'aria radiosa di luce, che esprime lo splendore abbagliante della gioia dei cittadini celesti. In essa si sentono suoni meravigliosamente sfaccettati secondo i predetti significati, nelle lodi delle gioie dei cittadini celesti. [...] Questo suono, quindi, canta la lode degli abitanti del cielo come la voce di una grande moltitudine in armoniosa unità, poiché quest'armonia loda ripetutamente la gloria e l'onore dei cittadini celesti, come un'anima e un cuore solo.⁵

⁴ Tutti i riferimenti biblici, liturgici, letterari, artistici e storici richiamati nel corso del presente saggio sono ampiamente documentati in R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern - München, Francke, 1962, nei confronti del quale sono del tutto debitore e al quale rinvio per eventuali approfondimenti.

⁵ «Unde vides, o homo, lucidissimum aerem: candorem gaudii supernorum civium designantem, in quo audio in omnibus praedictis significationibus, mirabili modo diversum genus musicorum, in laudibus civium supernorum gaudiorum [...] Quapropter et sonus ille ut vox multitudinis in laudibus de supernis gradibus in harmonia symphonizat, quia symphonia in unanimitate et in concordia gloriam et honorem coelestium civium ruminat»: ILDEGARDA DI BINGEN [H. BINGENSIS], *Scivias sive visionum ac revelationum libri tres*, III, 13, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, vol. 197, Paris, s.e., 1855, coll. 735-736.

La miniatura che decora il codice con gli scritti della mistica riproduce i nove cori angelici,⁶ raggruppati nelle tre gerarchie definite per la prima volta nel *De caelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita (sec. V), e che ebbe ampia diffusione in Occidente nella traduzione di Giovanni Scoto Eriugena (858), divenendo la classica raffigurazione delle schiere celesti (Fig. 1).

PRIMA GERARCHIA	1° coro:	SERAFINI
	2° coro:	CHERUBINI
	3° coro:	TRONI
SECONDA GERARCHIA	1° coro:	DOMINAZIONI
	2° coro:	VIRTÙ
	3° coro:	POTESTÀ
TERZA GERARCHIA	1° coro:	PRINCIPATI
	2° coro:	ARCANGELI
	3° coro:	ANGELI

Figura 1 – I nove cori angelici (da Pseudo Dionigio l'Aeropagita, *Hierarchia caelesti*, sec. V).

Ma l'estesa diffusione e popolarità della convinzione che esistesse una musica degli angeli si deve soprattutto alla liturgia cristiana: basti pensare alle parole con cui in ogni messa termina il prefazio (la grande preghiera cantillata che introduce il *Sanctus* e la consacrazione): «E noi, uniti agli Angeli e agli Arcangeli, ai Troni e alle Dominazioni e alla moltitudine dei Cori celesti, cantiamo con voce incessante l'inno della tua gloria: Santo, santo, santo» (il noto canto dell'ordinario della messa usa esattamente le parole della citata visione di Isaia).⁷ Tra i numerosi commenti dei padri della chiesa a questo riguardo basti riprendere quello di Gregorio Magno (594-604): «Quale fedele potrebbe dubitare che nella stessa ora del sacrificio alle parole del sacerdote non si aprano i cieli e i cori degli angeli non assistano al mistero di Cristo [...]?».⁸ Un altro canto della messa che chiama in

⁶ L'immagine, contenuta nella c. 38r del manoscritto 1 della Hessische Landesbibliothek di Wiesbaden (sec. XII), è disponibile al seguente indirizzo internet: https://arthistoryproject.com/site/assets/files/12481/07angels-hildegard_von_bingen_upload_tmp.jpg (ultimo accesso, 23.10.2019).

⁷ *Messale romano riformato a norma dei decreti del Concilio ecumenico Vaticano II e promulgato da Paolo VI*, Roma, Conferenza Episcopale Italiana - Fondazione di Religione Santi Francesco d'Assisi e Caterina da Siena, 1989, p. 316 (Prefazio di Natale I).

⁸ «Quis enim fidelium habere dubium possit, in ipsa immolationis hora ad sacerdotis vocem coelos aperiri, in illo Iesu Christi mysterio angelorum chorus adesse»: S. GREGORIO MAGNO, *Dialogorum libri IV: De vita et miraculis patrum Italicorum, et De*

causa gli angeli cantanti ai quali si uniscono gli uomini è il *Gloria in excelsis*, il cui inizio è ripreso dal racconto evangelico dell'annuncio ai pastori della nascita di Cristo. La scena della nascita di Cristo nel presepe con gli angeli osannanti in coro, raffigurata in innumerevoli dipinti di tutte le epoche, può offrire occasioni preziose per sviluppare percorsi didattici atti ad approfondire le relazioni tra poesia e musica. Tra i capolavori pittorici su questo tema segnalerei l'*Adorazione dei pastori e angeli* di Lorenzo Costa (inizio sec. XVI), conservato nella National Gallery di Londra,⁹ perché dispone intorno alla capanna gli angeli ordinati nelle nove schiere angeliche.

È facile immaginare l'impatto che può avere avuto su generazioni di credenti l'idea che gli uomini potessero cantare insieme agli angeli. Tale concetto, che sarà ripreso nei *Capitolari* di Carlo Magno (789)¹⁰ e ribadito dal liturgista Guglielmo Durando (ca 1290),¹¹ non era presente nella sinagoga ebraica e non era ammesso dagli ariani, perché negavano la divinità di Cristo.¹²

Nella liturgia la presenza degli angeli in coro viene altresì evocata nell'Ascensione di Cristo (versetto alleluatico: *Ascendit Deus in iubilatione et Dominus in voce tubae*),¹³ nell'Assunzione della Vergine (versetto alleluatico: *Assumpta est Maria in*

aeternitate animarum, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, vol. 77, Paris, s.e., 1849, col. 425.

⁹ L'immagine è disponibile al seguente link: [http://images.wikioo.org:8080/ADC/Art-ImgScreen-2.nsf/O/A-9GZGHM/\\$FILE/Lorenzo_costa_the_elder_-_adoration_of_the_shepherds_with_angels.jpg](http://images.wikioo.org:8080/ADC/Art-ImgScreen-2.nsf/O/A-9GZGHM/$FILE/Lorenzo_costa_the_elder_-_adoration_of_the_shepherds_with_angels.jpg) (ultimo accesso, 23.10.2019).

¹⁰ Carlo Magno stabilisce che il sacerdote deve cantare il Sanctus unendo la propria voce a quelle degli angeli e del popolo di Dio: «[...] et ipse sacerdos cum sanctis angelis et populo Dei cum una voce Sanctus, Sanctus, Sanctus decantet» in *Capitularia regum Francorum*, I, a cura di A. Boretius, Hannover, Hahn, 1883 («Monumenta Germaniae Historica», *Leges*, 2), p. 59.

¹¹ Per il dotto liturgista francese l'unione di angeli e uomini nel cantare le lodi di Dio si realizza già nel prefazio che precede il Sanctus: «In praefationibus enim omnibus conveniunt homines et angeli ad concinendum praeconia regis», in G. DURAND, *Rationale divinarum officiorum*, 1, a cura di A. Davril e T. M. Thibodeau, Turnhout, Brepols, 1995 («Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis», 140), p. 339.

¹² Cfr. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel* cit., pp. 33, che cita il teologo benedettino del secolo XII, Ruperto di Deutz: «Similiter de Ario sciendum caeterisque haereticis, qui intelligere noluerunt illum contentum coeli, et maluerunt scindere unitatem cantionis»: RUPERTUS TUITIENSIS, *De glorificatione Trinitatis et processione Sancti Spiritus*, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, vol. 169, Paris, s.e., 1854, col. 67.

¹³ Cfr. R.-J. HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Roma, Herder, 1967, pp. 120-121.

caelum, gaudet exercitus angelorum)¹⁴ oppure nelle esequie dei defunti, nella loro funzione di agenti psicopompi (antifona: *In paradisum deducant te angeli*).¹⁵

Gli angeli non mancano, anzi sono ‘fisicamente’ presenti nei drammi liturgici che dal secolo X si sviluppano a fianco (alle volte anche all’interno) della liturgia ufficiale: nel dramma più antico, quello pasquale della *Visita al sepolcro* (il «Quem queritis»), un angelo dialoga cantando con le tre Marie accorse per completare la sepoltura di Cristo; in quello natalizio dei *Pastori al presepe* (ricalcato sul «Quem queritis» pasquale) gli angeli si rivolgono cantando ai pastori venuti ad adorare Gesù infante.¹⁶ Una presenza angelica drammaturgicamente più consistente si ha nell’Ufficio drammatico dell’*Annunciazione*,¹⁷ mentre interventi occasionali di angeli ricorrono nell’*Officium stellae*, per l’Epifania.¹⁸

¹⁴ *Graduale triplex seu Graduae Romanum Pauli PP. VI cura recognitum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979, pp. 591-592. L’Assunzione della Vergine è uno dei temi sacri per i quali esiste una sterminata documentazione pittorica; ritengo necessario qui segnalare, per lo spettacolare coinvolgimento dei cori angelici nella sua composizione, l’imponente *Concerto d’angeli*, dipinto, dopo il 1535, da Gaudenzio Ferrari nella cupola del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno (immagine disponibile al seguente link: https://live.staticflickr.com/1565/26420781755_5e31dd6800_b.jpg; ultimo accesso 23.10.2019): la maggior parte degli angeli cantori ha le labbra posizionate come se stessero pronunciando il nome di Maria; gli angeli suonatori presentano una varietà di 56 strumenti a fiato, a corde e a percussione; la statua dell’Assunta è collocata in una delle sottostanti lunette, che raccordano la cupola al suo tamburo, in posizione centrale, per favorirne una più immediata visione fin dall’ingresso del santuario. Si tratta di un’opera che permette di aprire un altro percorso didattico sul fronte dell’architettura, dove la cupola sembra squarciare il soffitto dell’edificio sacro e aprirlo verso il cielo.

¹⁵ *Ivi*, p. 697. Particolarmente aderente al tema di quest’antifona risulta essere l’affresco degli *Eletti in Paradiso*, parte del ciclo del *Giudizio universale* (1500-1502), dipinto da Luca Signorelli sulle pareti della cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto: nove angeli musicanti accompagnano e guidano l’ingresso delle anime nel regno dei beati (immagine disponibile al seguente link: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Luca_signorelli%2C_cappella_di_san_brizio%2C_eletti_in_paradiso_01.jpg; ultimo accesso, 23.10.2019).

¹⁶ Premesso che il testo principale di riferimento per i drammi liturgici è tuttora K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1933, per la specificità del tema qui trattato cfr. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel* cit., pp. 71-80.

¹⁷ Cfr. G. VECCHI, *Uffici drammatici padovani*, Firenze, Olschki, 1954, pp. 219-221.

¹⁸ Cfr. N. MORANDI, *Officium Stellae: studio comparativo e trascrizione dei testimoni liturgico-musicali*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016, *passim*. Anche la pratica dei drammi liturgici non mancò di alimentare la creatività di pittori e scultori che si ispirarono ai diversi episodi messi in scena nelle sacre rappresentazioni, come, ad esempio, il miniaturista che riprodusse la scena delle Marie al sepolcro, con l’angelo che invita le donne a ritornare sui loro passi, nelle carte 116v e 117r dell’evangelistario dell’imperatore Enrico II (il codice Clm 4452 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco

L'idea della musica degli angeli sarebbe rimasta un mito, una messinscena esteriore priva di sostanza, se non avesse trovato nel pensiero cristiano il fondamento teologico messo a punto da sant'Agostino. Innestandosi sulla teoria pitagorica dell'armonia dell'universo, convogliata dagli scritti di Platone (*Timeo*), Aristosseno (*Elementi di armonia*), Tolomeo (*Armonici*), Cicerone (*Somnium Scipionis*), il dottore della chiesa nel *De musica* (fine del sec. IV) afferma che «i numeri razionali e intellettuali delle anime beate e sante, accogliendo senza intermediario alcuno la legge stessa di Dio, senza la quale non cade foglia dall'albero e per la quale i nostri capelli sono contati, la trasmettono fino agli ordini terreni e infernali».¹⁹

Di conseguenza, la teoria musicale greca assimilata dalla cultura occidentale tramite il *De institutione musica* di Boezio (inizio del sec. VI), con il suo fondamento sulle proporzioni numeriche semplici (la *tetraktis* pitagorica) applicate alla corda del monocordo,²⁰ che regolava sia l'armonia del mondo sia quella prodotta dall'attività artistica umana, divenne il parametro sul quale accordare il terreno e l'ultraterreno (Fig. 2).

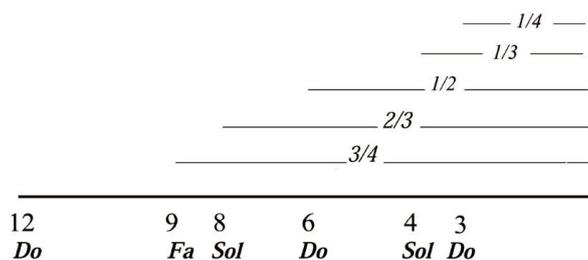


Figura 2 – Divisioni proporzionali della corda sul monocordo.

Bastava che i musicisti rispettassero questi fondamenti numerici nell'intonare canti e strumenti per ricreare sulla terra la stessa armonia dei cori celesti. Del

di Baviera, confezionato intorno al 1010); le immagini delle due pagine, poste nel manoscritto una di fronte all'altra, sono disponibili ai seguenti link (ultimo accesso, 23.10.2019): <http://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00087481/images/index.html?ftp=193.174.98.30&id=00087481&seite=236> e <http://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00087481/images/index.html?ftp=193.174.98.30&id=00087481&seite=237>.

¹⁹ «Rationales et intellectuales numeri beatarum animarum atque sanctarum, legem ipsam Dei, sine qua folium de arbore non cadit, et cui nostri capilli numerati sunt, nulla interposita natura excipientes, usque ad terrena et inferna iura transmittunt»: AURELIUS AUGUSTINUS, *De musica*, a cura di G. Marzi [con versione italiana fronte], Firenze, Sansoni, 1969, p. 640-641.

²⁰ Strumento costituito da una corda tesa su un parallelepipedo di legno, fungente da cassa di risonanza, sul quale erano riportati i numeri corrispondenti alle varie sezioni proporzionali della corda: era il mezzo sperimentale di uso generalizzato nell'Antichità e nel Medio Evo per le speculazioni acustiche sulla musica e le sue leggi.

resto, quegli intervalli insidiosi, come il tritono, che non rientravano nelle proporzioni canoniche, vennero etichettati come “diabolus in musica”.

La stessa tripartizione boeziana della musica in *mundana, humana e instrumentalis* aprì la strada per una progressiva assimilazione della musica delle sfere con quella prodotta dai cori angelici. È possibile seguire questa trasformazione in alcuni scritti dei teorici della musica medievale, come il *Musica disciplina* di Aureliano di Réôme (sec. IX), lo *Speculum musice* di Giacomo da Liegi (ca 1323), o la *Declaratio musice discipline* di Ugolino da Orvieto (Ferrara, ca 1430), che, parlando della ineffabile dolcezza degli angeli che cantano senza fine “Santo, santo, santo”, afferma:

Ecco la musica celeste, fondamento di ogni musica mondana, inizio e origine di quella umana e strumentale; da essa proviene la proporzione di tutte le melodie, l'unione di tutte le consonanze, l'accordo di tutte le voci, la fusione morbida e uniforme di tutti i suoni gravi e acuti, [...] quell'unione piacevole in cui non c'è discordia o asperità, nessuna increspatura nella scorrevolezza, nessuna sproporzione o distanza disordinata [...] Tutti i generi di musica imitano la musica celeste che esiste per lodare il creatore.²¹

Un passo ulteriore è rappresentato da Giorgio Anselmi da Parma, che nel *De musica* (1434) sostituisce ai personaggi mitologici le gerarchie angeliche nel regolare il moto e la produzione delle consonanze tra i pianeti. Una specie di arcaismo (forse sincretismo religioso) sembra però dominare nella successiva (e ispirata allo scritto di Anselmi)²² rappresentazione della *musica mundana* di

²¹ «Ecce caelestis musica omnis mundanae principium, omnis humanae ac instrumentalis initium et origo a qua omnium melodiarum proportio, omnium consonantiarum coniunctio, omnis vocum concordia, omnium, si dici potest, gravium et acutarum symphoniarum suavis et uniformis mixtio, [...] summa unius ad alterum delectatio, ibi nulla diaphoniae disparitas, nulla duritiei asperitas, nulla dulcissimae illius suavitatis inaequalitas, nulla intellectualium vocum illarum disproportio, nulla inordinata distantia [...], omnium est caelestis musicae ad ipsius conditoris laudationem similitudinis, eadem identitas»: UGOLINI URBEVETANI [UGOLINO DA ORVIETO], *Declaratio musicae disciplinae*, a cura di A. Seay, [Roma], American Institute of Musicology, 1959 («Corpus scriptorum de musica», 7/1), p. 16.

²² Franchino Gaffurio possedeva una copia del trattato di Anselmi, sulla quale annotò correzioni e commenti (cfr. J. HANDSCHIN, *Anselmi's Treatise on Music Annotated by Gaffuri*, «Musica disciplina», II, 1948, pp. 123-140, e M. PANTAROTTO, *Franchino Gaffurio e i suoi libri*, in *Ritratto di Gaffurio*, a cura di D. Daolmi, Lucca, LIM, 2017, pp. 49-72: 62); sulla base di questo testo sviluppò le sue considerazioni a proposito del coinvolgimento degli angeli nella produzione dell'armonia delle sfere celesti in un trattato del 1492: FRANCHINO GAFFURIO, *Theorica musice*, introduzione di I. Illuminati e C. Ruini, traduzione e commento di I. Illuminati, con un saggio di F. Bellissima, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 27-31.

Franchino Gaffurio nella *Practica musicae* 1496, che mantiene le muse nel ruolo di regolatrici dei pianeti (Fig. 3).²³

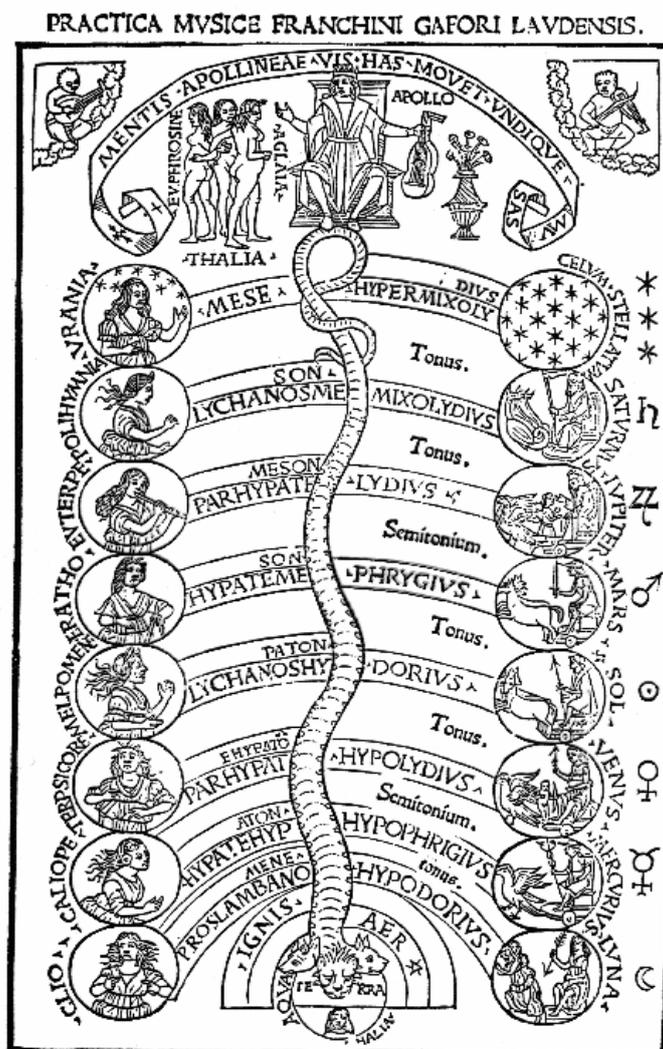


Figura 3 – Franchino Gaffurio, *Practica Musicae* (1496), frontespizio.

Queste convinzioni erano del resto ben presenti, anche al di fuori della cerchia degli specialisti della musica, nel pensiero di Giovanni Pico della Mirandola

²³ FRANCHINO GAFFURIO, *Practica musicae*, Testo latino e italiano, Introduzione, traduzione e commento di P. Vittorelli, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, p. 3.

e Marsilio Ficino, ma soprattutto, già un secolo prima, avevano plasmato la struttura del Paradiso dantesco, dove i nove cori angelici, distribuiti nell'Empireo, col loro movimento circolare intorno all'immagine di Dio provocano il relativo movimento rotatorio del cielo a cui ciascuno di essi è preposto.

La presenza della musica nell'ultima cantica della *Commedia* è un argomento di una vastità tale che richiederebbe a questo punto un discorso a parte. In estrema sintesi, tuttavia, due passi possono fungere da preludio al brano di Josquin Desprez oggetto della mia proposta.

Dante prima di salire all'Empireo (*Paradiso*, XXVII, 1-5) viene avvolto dal canto dei beati:

‘Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo’,
cominciò, ‘gloria!’, tutto ’l paradiso,
sì che m’inebriava il dolce canto.

Ciò ch’io vedeva mi semiava un riso
de l’universo; per che mia ebbrezza
intrava per l’udire e per lo viso.

Giunto nell'Empireo, finalmente sperimenta il canto dei cori angelici (*Paradiso*, XXVIII, 94-96) schierati intorno a Dio secondo l'ordine stabilito dalla teologia (Fig. 4):

Io sentiva osannar di coro in coro
al punto fisso che li tiene a li *ubi*,
e terrà sempre, ne’ quai sempre fuoro.²⁴

²⁴ Edizione di riferimento: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, A. Mondadori, 1975.

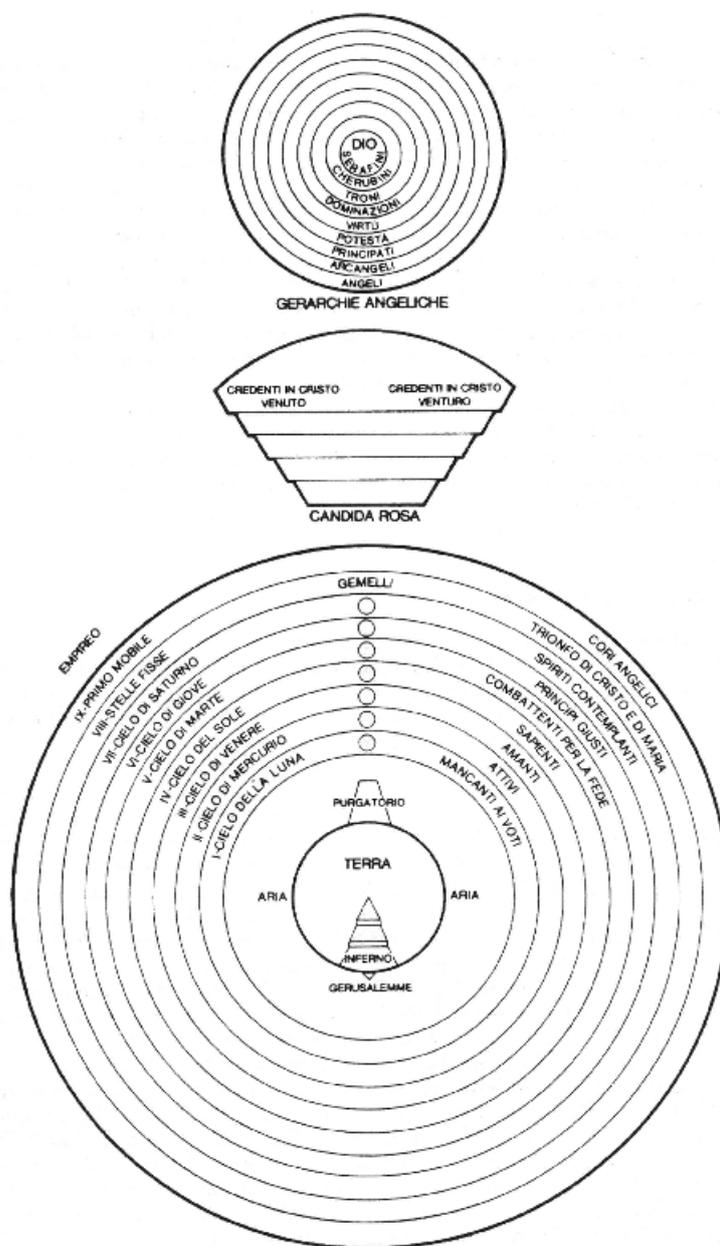


Figura 4 – Cosmo dantesco.

Queste brevi ma incisive terzine possono fornire un'idea di come immaginasse un uomo del Medioevo la musica degli angeli. La nozione era però talmente stereotipata che ogni canto concepito in un contesto devozionale secondo i canoni delle proporzioni pitagoriche poteva rientrare in questa categoria. Lo

prova la relazione che Giannozzo Manetti, un ascoltatore fiorentino, fece del mottetto *Nuper rosarum flores* di Guillaume Dufay, eseguito il 25 marzo del 1436 per la consacrazione della cattedrale di Santa Maria del Fiore: «Invero, all'elevazione dell'ostia consacrata, in tutti gli angoli del tempio riecheggiavano i suoni di sì armoniose sinfonie e di strumenti così concordi, che sembrava - non senza ragione - che i canti degli angeli e i suoni del divino paradiso fossero stati mandati dal cielo in terra per infondere nelle nostre orecchie non so qual incredibile dolcezza».²⁵

Il mottetto a 24 voci, *Qui habitat in adiutorio altissimi*, di Josquin Desprez sembra possedere delle caratteristiche abbastanza prossime ai tratti che le testimonianze scritte passate in rassegna attribuiscono al canto degli angeli: un canto in lode della divinità che, oltre a risultare armonico e soave, sembra non finire mai, che risuona unanime, anche se diversi cori si alternano e si rispondono, nel quale sembra dominare una circolarità in grado di suggerire una fissità eterna.

Come ho già fatto notare, l'effetto di monotonia è evidente, ma non si può escludere che questo corrisponda all'opzione per una fissità contemplativa funzionale allo scopo di rendere uno spettacolo sovrumano, senza dimenticare che l'armonia risultante dal canone plurivocale all'unisono, potrebbe rispondere alla ricerca di una musica in cui l'intervento della creatività umana è ridotto al minimo, in quanto, inventata una linea melodica appropriata, questa genera armonia per la forza infusa nella musica stessa dalla volontà creatrice di Dio.

Infine, com'è stato ampiamente argomentato da Willem Elders, il numero delle voci (24) sarebbe riferibile ai 24 vegliardi dell'*Apocalisse* (5, 8-9: «Allora i quattro esseri viventi e i ventiquattro anziani si inginocchiarono davanti all'Agnello. Ognuno di loro teneva in mano un'arpa e una coppa d'oro piena d'incenso che rappresenta le preghiere di quelli che appartengono al Signore e insieme cantavano un canto nuovo»),²⁶ mentre i quattro cori, composti ciascuno da sei voci, costituirebbero il corrispettivo dei quattro esseri viventi, dotati ciascuno di sei ali.²⁷ Queste corrispondenze rafforzerebbero la convinzione che

²⁵ «In cuius quidem sacratissimi corporis elevatione tantis armoniarum symphoniis, tantis insuper diversorum instrumentorum consonationibus omnia basilicae loca resonabant: ut angelici ac prorsus divini paradisi sonitus cantusque demissi caelitus ad nos in terris divinum nescio quid ob incredibilem suavitatem quandam in aures nostras insusurrare non inmerito viderentur», da G. MANETTI, *Oratio ... de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae 1436, dal Ms Vat. Lat. 2919*, in E. BATTISTI, *Il mondo visuale delle fiabe: in appendice Giannozzo Manetti. Oratio*, in *V Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, Oberhofen, settembre 1960, Padova, CEDAM, 1960, pp. 291-320: 319.

²⁶ *La Bibbia. Traduzione interconfessionale in lingua corrente*, Torino-Roma, Elle Di Ci - Alleanza Biblica Universale, 1986.

²⁷ *Apocalisse* 4, 7-8: «Il primo essere vivente somigliava a un leone, il secondo a un toro, il terzo aveva viso d'uomo, il quarto somigliava a un'aquila in volo. Ognuno dei

l'interminabile movimento circolare del canone rappresenti una specie di realizzazione musicale del «canto nuovo» senza fine, immaginato da san Giovanni Evangelista intorno a Dio e raffigurato nel *Trittico di s. Giovanni Battista e s. Giovanni Evangelista* di Hans Memling, conservato a Bruges nel Memlingmuseum.²⁸

cesarino.ruini@unibo.it

quattro esseri viventi aveva sei ali, ed era pieno di occhi su tutto il corpo e anche sotto le ali. Continuamente, giorno e notte, ripetevano: “Santo, santo, santo è il Signore, il Dio dominatore universale, che era, che è e che viene”», da *La Bibbia. Traduzione interconfessionale* cit.

²⁸ W. ELDERS, *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden – New York – Köln, Brill, 1994, pp. 238-240; il trittico di Memling, in particolare la sezione riguardante s. Giovanni Evangelista, è disponibile al seguente link: https://it.wikipedia.org/wiki/Trittico_del_Matrimonio_mistico_di_santa_Caterina#/media/File:Hans_Memling_068.jpg (ultimo accesso, 23.10.2019).

