

Un saggio di Charles E. Scillia (*Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor*, «Gesta», 27/1-2, 1988, pp. 133-148) ha ipotizzato che gli otto capitelli sopravvissuti alla distruzione dell'originaria abbazia di Cluny, fossero collocati nel coro e, espressione del progetto architettonico di Gunzo, musicomastro, come tali rappresentino le tre nature della musica: *mundana*, *humana* e *instrumentalis* secondo altrettanti scritti di Boezio.

Musica mundana	<i>De consolatio philosophie</i>	stagioni	5
		fiumi	6
		elementi	3
Musica humana	<i>De arithmetica</i>	quadrivio	4
		virtù	1
		umori	2
Musica instrumentalis	<i>De musica</i>	modi	7-8

Sintesi dell'articolo:

The figurative capitals of the Cluny hemicycle form a cohesive program that resembles, in structure and content, a speculative musical treatise. It is argued here that the choice of subjects is not a random assortment of quaternities in the manner of Radulphus Glaber, but is determined by the triple division of *Musica* as defined by Boethius in his *De institutione musica*, the fundamental text for all subsequent medieval musical theory. *Musica mundana* is represented in the cycle by the presence of the Seasons, the Four Rivers of Paradise, and the Elements. *Musica humana* is exemplified in the representation of the *Quadrivium*, the Cardinal Virtues, and the Humors. *Musica instrumentalis* consists of the representation of the Tones. A close analysis of the *tituli* reveals the efforts of a designer who relied primarily on the textual imagery of Boethius found in his *De consolatio philosophiae* and *De arithmetica*. The influence of additional literary sources, found in Cluny's library, upon the design of individual capitals suggests an integrated plan that reflected the intellectual and spiritual concerns of the monastic community. The resultant combination of textual and figurative imagery in the *deambulatorium Angelorum* of Cluny was functional in nature, for it created a musical microcosm that echoed the continual performance of the *opus Dei*, the essential element of monastic life.

Da:

GLAUCO MARIA CANTARELLA, *I monaci di Cluny*, Torino: Einaudi, 1993.

### *L'armonia dell'universo.*

Sognarla... Partendo dai pochissimi resti che si sono salvati e che vengono esposti nell'antico magazzino (scampato, quello, alla furia imprenditoriale). I due capitelli musicali del deambulatorio, appoggiati su colonne non loro, sembrano teste mozzate impietrite di stupore per la violenza che hanno patito, proprio loro, simboli gentili di un'antica e solida civiltà musicale. Rappresentano plasticamente gli otto modi della musica antica: le quattro facce di un capitello mostrano un giovane con un liuto, una dama che danza accompagnandosi con il cembalo (un campanello: o piuttosto un campanaccio come quelli che venivano appesi al collo dei buoi)<sup>4</sup>, ancora un giovane con un salterio a sei corde, un altro che maneggia il *tintinnabulum*, strumento a piccole campane caro ai giullari sulle vie dei pellegrinaggi, che evocava anche il richiamo delle chiese ed era stato eretto da Odone (l'abate del x secolo cui furono attribuiti, probabilmente a torto, alcuni trattati di teoria musicale) a simbolo del «suono della predicazione»<sup>5</sup>. Nel secondo capitello sono raffigurati un'altra dama danzante, un uomo con un monocordo, un uomo con una tromba, mentre lo strumento dell'ultima figura è scomparso.

La preghiera cluniacense era eminentemente musicale, corale, complicata, tipica: «la lunga, complessa psalmodia cluniacense», la definì nel XII secolo l'abate Pietro il Venerabile. Una disposizione del secolo precedente, che istituiva un altro ufficio per i morti in aggiunta

a quello annuale, sottolinea energicamente questo carattere. Si stabiliva di celebrare la messa « nella quale il *De profundis* è cantato da due cantori, e tutti i sacerdoti che quel giorno cantano la messa *Deus, cuius miseratione* in modo speciale cantino per loro [i defunti « che riposano nel cimitero di questo luogo »], e gli altri i salmi »<sup>6</sup>. Cantare, cantare, cantare... Odone, scrive il suo primo biografo, amava sentir cantare i bambini e trovava che per questo « erano degni di ricompensa non piccola »; viaggiando cantava e costringeva i monaci che lo accompagnavano a cantare (*psallere*) con lui<sup>7</sup>. Cantare... Odone aveva scritto:

San Gerolamo... asserisce che in chiesa non bisogna educare né la gola né la voce con dolce e teatrale intonazione, perché verso Dio si deve cantare non con la voce ma col cuore. Noi invece riteniamo che l'intonazione riguardi le orecchie umane, più che quelle divine: giacché l'uso della psalmodia è stato istituito a questo scopo, che, come Davide suonando la cetra chetava lo spirito malvagio in Saul, così i cantori modulando a tono espellano dai cuori degli ascoltatori qualunque desiderio diabolico<sup>8</sup>.

La musica ha fin dall'inizio per Cluny un valore complesso e primario: è lo strumento per cantare le lodi del Signore e far giungere a Dio le preghiere, ma anche per educare i cuori dei fedeli scacciando da loro ogni possibile influsso diabolico. È dunque una piccola ma completa teoria degli « affetti » (per usare un'espressione del XVII secolo) che il monaco aveva dinanzi agli occhi nel deambulatorio: i diversi strumenti rappresentati nei capitelli stanno ad indicare i vari generi della musica: grave, allegro, maestoso, meditativo<sup>9</sup>.

Con la musica si connette la danza: « per gli uomini come per gli angeli, le lodi del Signore si mutano in una danza collettiva », ha scritto di recente Jean-Claude Schmitt<sup>10</sup>. Le processioni dei monaci compongono una danza come quella dei cori angelici ai quali si paragonano: una danza melodiosa e grave che canta l'armonia e si contrappone a quelle incontrollate degli ossessi di fronte agli altari dalle prodigiose reliquie e a quelle, devozionali e liberatorie, dei contadini. Nelle chiese la danza era celebrata come una conoscenza mistica del divino: a Auxerre alla vigilia di Pasqua i chierici della cattedrale eseguivano la *Danza della pelota*, cantando e muovendosi ritmicamente intorno a un labirinto disegnato sul pavimento (immagine del pellegrinaggio a

Gerusalemme, raffigurazione iniziatica, enigma) e lanciandosi continuamente una palla; nella cattedrale di Sens (il suo labirinto raggiungeva i 2000 metri) in tutte le grandi festività se ne teneva una cui prendeva parte lo stesso arcivescovo, durante la quale veniva imitato il raggio dell'asino. Era un'eredità della Chiesa delle origini che non venne meno, in Francia, fino al XVI secolo (ma nella cattedrale di Siviglia si fa ancora festa con la *Danza de los Seises*, al suono di canti e *castañuelas*), anche se si trattava di manifestazioni viste con sospetto; quando, poi, esse erano esclusivamente contadine e terragne venivano condannate con clamore. Così avvenne per la vicenda di Kölbick (1021) scatenatasi in un cimitero sassone, protagonisti diciotto contadini, una notte di Natale: i canti e i balli, mescolandosi e sovrappoendosi alle parole del celebrante, impedivano l'ordinata celebrazione liturgica, e il prete maledisse: « Piaccia a Dio e a san Magno che rimaniate così a cantare per tutto l'anno! » Ecco: incantati, stregati, legati dalla maledizione sacra, i danzatori rimasero a ballare in tondo per un anno intero, chiusi dentro il loro stesso cerchio diabolico: « la pioggia non cadde su di loro, non provarono né freddo né caldo né fame né sete né stanchezza ». Ballano, e si scavano la fossa: « prima fino alle ginocchia, poi fino alle natiche entrarono nella terra ». Compiuto finalmente il tempo, liberati dal vescovo di Colonia, alcuni di loro muoiono sull'istante, altri rimangono scossi da un perpetuo tremore, ricordo e monito della loro *trance*<sup>11</sup>. Nulla di tutto questo può avvenire nei monasteri, tanto meno a Cluny, dove tutto è regolato e controllato e perfezionato.

A Cluny si canta la musica del Paradiso, se ne conoscono gli strumenti, « i cembali dal bel suono » che Odilone usa proprio a simbolo della psalmodia cluniacense,<sup>12</sup> se ne conosce la danza.

(Si cantava... Oggi sotto la volta del transetto « si riuniscono i tre fantasmi, quello di ciò che è stato, quello di ciò che fu sul punto di essere, quello di ciò che avrebbe potuto essere, non parlano, si guardano come si guardano dei ciechi, e tacciono », proprio come scrive Saramago)<sup>13</sup>.

Sotto lo sguardo del monaco i toni della musica esprimevano la sinfonia universale degli otto pianeti e si connettevano naturalmente, di capitello in capitello, con le virtù: Fede, Speranza, Giustizia, Cari-

tà. Il monaco levava gli occhi nel deambulatorio e l'armonia celeste gli si presentava corporalmente, svolgendosi come faceva tra i quattro fiumi e i quattro alberi del Paradiso, che mettevano in scena anche la storia del mondo: il Melo (la Conoscenza), la Vite (la Vita), il Fico (la Caduta), il Mandorlo (la Resurrezione). Il monaco era al centro dei valori cosmici, ne era parte integrante, anzi indispensabile; era solo attraverso di lui, vero ponte vivente lanciato verso la perfezione, che essi potevano dispiegarsi compiutamente nel mondo dell'imperfezione e del peccato: era il collegamento per eccellenza.

Quando attraversava la grande chiesa (se era addentro allo studio, alla meditazione, alla lettura degli innumerevoli intricati profondissimi simboli di cui era costruita la Scrittura, «il sacro eloquio» come la chiamava Odone, e dunque a maggior ragione in grado d'intendere quelli piccoli ed intenzionali dei discorsi e dei progetti degli uomini) poteva trovare nelle sue stesse misure (anche se è «possibile, piuttosto che probabile») il nome di Cristo, perché la basilica potrebbe essere letta, secondo il significato dei numeri greci, come un grande *chrismon* ( $X\Sigma = \chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ ) di 600 piedi (navata;  $600 = X$ ) per 200 (transetto minore;  $200 = \Sigma$ ): o rinvenire in essa il simbolo della Trinità. Ancor prima che entrasse gli si parava dinnanzi una serie scultorea animata ed impressionante raffigurante scene dell'Ascensione e dell'Apocalisse; appena varcata la soglia si trovava sotto la protezione di san Michele, collocato in una cappelletta aerea rivolta verso la navata, il guardiano delle porte, il santo liminale, lo psicagogo (che nei paesi scandinavi di recente cristianizzazione si era sovrapposto ad Odino), l'uccisore dell'Anticristo<sup>17</sup>... Quanti piani di lettura e di emozioni potevano presentarsi in quella costruzione trionfante voluta alla fine del secolo XI per dare «ai figli che nascevano un'aula imperiale»<sup>18</sup>, e affidata a Gunzo, il musico architetto che (sembra) ha applicato le proporzioni raccomandate da Vitruvio in rapporto con la musica ed ha eretto un vero sistema di cori angelici, di inni di pietra, di lodi salmodiate, ha materializzato verso il cielo la preghiera cluniacense?

Sono domande solitamente molto azzardate; in questo caso possono essere, al più, echi del sentimento. Sappiamo bene quali polemiche l'arte cluniacense ispirò a san Bernardo:

Che ci fa nei chiostrì, davanti ai fratelli che leggono, quella ridicola mostruosità?... Che fanno lì le scimmie immonde? Che ci fanno i feroci leoni? Che cosa i mostruosi centauri? Che cosa i semiuomini? Che cosa le tigri chiazzate? Cosa i cavalieri che combattono, i cacciatori coi corni? Si vedono sotto una sola testa molti corpi, e inversamente in un sol corpo molte teste... Tanta varietà e tanta meraviglia appaiono, che sembra si preferisca leggere nei marmi piuttosto che nei codici, e passare tutto il giorno ad osservare queste cose, piuttosto che a meditare la legge di Dio. Ma perdio, se non ci si vergogna di tante frivolezze perché almeno non ci si preoccupa di tante spese?<sup>19</sup>.

Anche quest'altro antagonista giurato di Cluny sembra aver trionfato: di tutto ciò che muoveva i suoi furori retorici non c'è più nulla. Solo qualche brandello, anche se impressionante per maestosità. Ma non è molto. Neppure il capitello della psicomachia, con l'uccello a tre teste, è sopravvissuto allo schizzo che ne fece van Riesamberghe nel 1814<sup>20</sup>. La grande Cluny, la protetta da Roma, la favorita degli imperatori, è crollata in una immensa nuvola di polvere, dispersa, svanita. Quel suo fantasma, in fondo, è soltanto smarrito, perché stenta a riconoscersi.