

Paola Muller

UN'ANIMA *SYMPHONIALIS*
PER COMPRENDERE SE STESSI E IL MONDO.
ILDEGARDA DI BINGEN TRA SUONO E PAROLA

*A SYMPHONIALIS SOUL
TO UNDERSTAND ONESELF AND THE WORLD.
HILDEGARD OF BINGEN BETWEEN SOUND AND WORD*

Abstract

L'intera vita umana può essere interpretata in termini di armonia e sinfonia per Ildegarda di Bingen: mentre l'armonia significa la restaurazione della relazione tra uomo e Dio e la piena esperienza della redenzione, l'attuale esistenza umana con i suoi pericoli, contraddizioni e peccati, corrisponde a una sinfonia, all'interno della quale Dio fa ascoltare soprattutto la sua misericordia. Ildegarda offre una visione unitaria dell'uomo, divino per l'anima e terreno per il corpo, egli è un microcosmo, una molteplicità ricondotta all'unità. L'anima umana è *symphionalis*, caratteristica che esprime sia l'accordo fra anima e corpo, sia la partecipazione a ogni sinfonia del creato in virtù della relazione che l'uomo ha con ciò che lo circonda, sia il far musica.

Hildegard of Bingen interprets the whole of human life in terms of harmony and symphony: while harmony means the restoration of the relationship between humans and God and the entire redemption's experience, the present human existence with its dangers, contradictions, and sins, corresponds to a symphony. Hildegard offers a unified vision of human beings, divine for the soul and earthly for the body. Every person is a microcosm, a multiplicity brought back to unity. The human soul is symphionalis, a characteristic expressing both the agreement between soul and body and the participation in every symphony of creation under the relationship that a person has with his or her surroundings, as well as making music.



Keywords:

Ildegarda di Bingen; visione; armonia; sinfonia

Hildegard of Bingen; vision; harmony; symphony

Elia invita Giobbe, reo di essersi proclamato senza colpa davanti a Dio, a contemplare e osservare il cielo¹. Contemplazione e osservazione rappresentano un unico movimento della ragione e dell'anima, del cuore e della mente con cui l'uomo può comprendere non solo i fenomeni naturali, ma anche le relazioni tra uomo, mondo e Dio. Questo atteggiamento sinergico e, come vedremo, sinfonico emerge chiaramente dalle opere di Ildegarda di Bingen (1098-1179), figura femminile dalle molteplici sfaccettature: monaca e badessa, mistica e profetessa, teologa e scienziata in ambito naturalistico (medicina, farmacologia e botanica), non da ultimo compositrice musicale.

Ildegarda è una visionaria: tutto – dal linguaggio al sapere, ai contenuti – può essere ricondotto alle sue visioni, con le quali comprende la struttura ordinata del mondo e ne comunica la complessità attraverso l'uso di un linguaggio sinestetico, in cui suoni e immagini si compenetrano. La monaca benedettina riceve le sue visioni in piena coscienza, senza l'offuscamento dei sensi esterni, e grazie a una percezione interiore, che si serve dei sensi interni, senza essere prodotta da un'attività del pensiero. In una sintesi di platonismo antico e cristianesimo, Ildegarda, fin da bambina, recepisce le rivelazioni di ciò che lei stessa chiama *ombra della luce vivente*², una sorta di riflesso dello splendore della luce divina:

¹ Gb 35,5.

² Hildegardis Bingensis, *Epistola CIIIR (ad Guibertum Monachum)*, in *Epistolarium II. XCI-CCL*, L. Van Acker (a cura), Brepols (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis XCIa), Turnhout 1993, pp. 258-265, p. 261: *Lumen igitur quod uideo, locale non est, sed nube que solem portat multo lucidius, nec altitudinem nec longitudinem nec latitudinem in eo considerare ualeo, illudque umbra uiuentis luminis mihi nominator*. Per un approfondimento relativo al tema dell'ombra si rimanda allo studio di M. Pereira, *Vedere nell'ombra. La conoscenza profetica nelle opere di Ildegarda di Bingen*, in G.C. Garfagnini, A. Rodolfi (a cura), *Profezia, filosofia e prassi politica*, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 33-47.

*Ista autem nec corporeis auribus audio nec cogitationibus cordis mei, nec ulla collatione sensuum meorum quinque percipio, sed tantum in anima mea, apertis exterioribus oculis, ita ut numquam in eis defectum extasis patiar; sed uigilanter die ac nocte illa uideo*³.

Pur immersa nella visione celeste, Ildegarda resta vigile e percepisce la realtà concreta intorno a lei. Nella *Protestificatio* allo *Scivias* scrive:

*Visiones uero quas uidi, non eas in somnis, nec dormiens, nec in phrenesi, nec corporeis oculis aut auribus exterioris hominis, nec in abditis locis percepi, sed eas uigilans et circumspecta in pura mente, oculis et auribus interioris hominis, in apertis locis, secundum uoluntatem Dei accepi. Quod quomodo sit, carnali homini perquirere difficile est*⁴.

Sebbene caratterizzi lo spazio fisico in cui si trova durante le visioni come *luoghi aperti* colti attraverso i sensi interni e l'anima sia innalzata in cielo, la sua vista è ostacolata da nubi⁵, proprie del cielo terrestre, caratteristiche che evidenziano come nella sua esperienza i sensi interni e gli elementi del mondo sensibile si compenetrano in una osmosi feconda.

In modo peculiare Ildegarda percepisce simultaneamente la realtà terrena e il mondo celeste palesando che tra cielo e terra non vi è frattura, ma consonanza: nel momento in cui fissa lo sguardo nell'origine, scopre e comprende l'armonia inscritta nell'universo.

Le visioni di Ildegarda non comportano un rapimento estatico, quanto piuttosto un incontro spirituale con il cosmo, come esplicita lei stessa:

³ *Ibidem*.

⁴ Hildegardis Bingensis, *Scivias*, a cura di A. Führkötter, A. Carlevaris, Brepolis (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis XLIII), Turnhout 1978, *Protestificatio*, pp. 3-6, p. 4.

⁵ *Ibidem*: *Et quoniam hec tali modo uideo, idcirco etiam secundum uicissitudinem nubium et aliarum creaturarum ea conspicio*.

*Spiritus uero meus, prout Deus uult, in hac uisione sursum in altitudinem firmament et in uicissitudinem diuersi aeris ascendit, atque inter diuersos populos se dilatat, quamuis in longinquis regionibus et locis a me remoti sint.*⁶

1. *Comprendere l'ordine attraverso la visione*

Ildegarda vive in una sorta di rivelazione permanente che la debilita molto nel fisico, tanto che nel secolo scorso si era ipotizzato che la monaca soffrisse di una qualche forma di emicrania che le causasse questi stati visionari, tesi che sembra avvalorata dal costante riferimento all'*ombra della luce vivente*, ovvero a una percezione alterata e aumentata della realtà intorno a lei. Tale espressione è stata interpretata anche in termini medici, come l'aura che accompagna l'emicrania⁷. Parimenti, il fatto che la badessa tratteggi con attenzio-

⁶ Hildegardis Bingensis, *Epistola CIIIR*, in *Epistolarium II* ... cit., p. 261.

⁷ Attraverso un'indagine clinica delle miniature dello *Scivias* C. Singer [*The Scientific Views and Visions of St. Hildegard of Bingen*, in C. Singer, *Studies in the History and Method of Science*, vol. 1, Clarendon Press, Oxford 1917, pp. 1-55, riedito in Id. *From Magic to Science: Essays on the Scientific Twilight*, Boni and Liveright Publishers, New York 1928, pp. 199-239. Questa posizione è stata ripresa anche da O. Sacks (*Le visioni di Ildegarda*, in O. Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, trad. it. di C. Morena, Adelphi, Milano 1986, p. 213 (ed. orig. New York 1985, pp. 221-225)] che liquida le visioni di Ildegarda come esempio di *un evento fisiologico, banale, odioso o insignificante per la maggior parte delle persone*, ipotizzò per primo che la monaca soffrisse di disturbi al campo visivo – lampi di luce e le forme architettoniche frastagliate e contrastanti –, propri dei pazienti che soffrono della patologia dello scotoma scintillante, fenomeno spesso legato a un'emicrania con aura. L'uso diffuso dell'argento e dell'oro nelle miniature, insieme alla preferenza di una tavolozza in cui prevalgono contrasti di neri, grigi e porpora, evidenziati con puntini bianchi nei contorni, contribuirebbe a dare vigore a tale interpretazione. M.H. Caviness (*Gender Symbolism and Text Image Relationships: Hildegard of Bingen Scivias*, in Ead. *Art in Medieval West and its Audience*, Ashgate Variorum, Burlington USA, pp. 77-111; Ead., *Hildegard as Designer of Illustrations of her Works*, in *Art in Medieval West* ... cit., pp. 29-62) suggerisce che alcune figure, come le stelle, sono simili ai *fosfeni o scintillanti scotomi ... dell'aura emicranica*. Pur attenta a non ricondurre le visioni di Ildegarda

ne l'orizzonte visivo e sonoro entro il quale vede le immagini e sente le parole pronunciate dalla visione stessa, potrebbe essere ricondotto ai risultati delle neuroscienze circa la sinestesia. Interpretazioni fisiologiche che comunque, come già ampiamente dimostrato⁸, non annullano la possibile attribuzione dell'origine delle visioni a Dio né sono sufficienti a spiegare la Weltanschauung elaborata da Ildegarda.

In una lettera di Gembloux, nota come l'epistola *De visitatione suae*, è Ildegarda stessa ad affermare di conoscere e comprendere in virtù della potenza divina e non di una preparazione scolastica. A più riprese si definisce *indocta*, sebbene dalle sue opere traspaiano suggestioni riconducibili a filosofi, teologi, cosmologi e fisiologi del tempo⁹:

esclusivamente a una causa fisiologica, Caviness ritiene che le aure di emicrania abbiano probabilmente offerto un punto di partenza per l'immaginazione teologica della veggente. K. Kerby-Fulton (*Hildegard of Bingen*, in A. Minnis, R. Voaden (a cura), *Medieval Holy Women in the Christian Tradition, c. 1100-c.1500*, Brepols, Turnhout 2010, pp. 343-69, pp. 362-3) ha recentemente suggerito una suggestiva spiegazione alternativa per alcuni degli effetti visivi attribuiti allo scotoma scintillante, ovvero l'influenza dei lavori di smalto contemporanei di Limoges e della Renania.

⁸ Si vedano ad esempio: M. Pereira, *Ildegarda di Bingen. Maestra di sapienza nel suo tempo e oggi*, Gabrielli Editori, San Pietro in Cariano (VR) 2017; C. Colomba, *La teologia visionaria di Ildegarda di Bingen*, in A. Bartolomei Romagnoli, S. Boech Gajano (a cura), 'Speculum futurorum temporum'. *Ildegarda di Bingen tra agiografia e memoria, Atti del Convegno di studio (Roma, 5-6 aprile 2017)*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 2019, pp. 125-142

⁹ Per una ricostruzione delle reti di relazioni e la collocazione di testi in biblioteche ed aree culturali (in particolare l'area geografica della riforma di Hirsau) che possono essere state accessibili ad Ildegarda o a suoi collaboratori, si rimanda a M. Rainini, *Ildegarda, l'eredità di Giovanni Scoto e Hirsau. «Homo medietas» e mediazioni*, in R. Berndt, M. Zátanyi (a cura), *«Unversehrt und unverletzt». Hildegards Menschenbild und Kirchenverständnis heute, Internationales und interdisziplinäres Symposium (Mainz, 27. Februar-3 März 2013)*, Aschendorff, Münster 2015, pp. 139- 165.

*Et simul uideo et audio ac scio, et quasi in momento hoc quod scio disco. Quod autem non uideo, illud nescio, quia indocta sum. Et ea que scribo, illa in uisione uideo et audio, nec alia uerba pono quam illa que audio, latinisque uerbis non limatis ea profero quemadmodum illa in uisione audio, quoniam sicut philosophi scribunt scribere in uisione hac non doceor.*¹⁰

L'azione di due sfere sensoriali (vedere e udire) non solo è una percezione simultanea, ma provoca immediatamente nella monaca una risposta di apprensione e comprensione. Ciò evidenzia come il modo di apprendere di Ildegarda dipenda dalle sue stesse visioni, un insieme di cose viste e udite nella propria interiorità con vigile attenzione, e non da uno studio sistematico delle opere dei filosofi. Grazie alle visioni Ildegarda acquisisce una conoscenza immediata interiore di tipo pratico, che sottintende un valore profetico secondo le parole di Bernardo di Chiaravalle in risposta a una lettera della stessa Ildegarda:

*Ceterum, ubi interior eruditio est et unctio docens de omnibus, quid nos aut docere possumus aut monere?*¹¹

Le sue visioni hanno un carattere sinestetico, in quanto i due organi di senso coinvolti, la vista e l'udito, percepiscono contemporaneamente le immagini e le parole, dando vita a una sorta di *immagine audio-visiva*, per dirla alla Deleuze, in cui parola e immagine sono incorporate, la lingua è restituita all'immagine da cui proviene: *Quello che la parola proferisce è l'invisibile che la vista non vede se non tramite veggenza, e quel che la vista vede è ciò che la parola proferisce di indicibile*¹². Ogni sua conoscenza, anche quella che

¹⁰ Hildegardis Bingensis, *Epistola CIIIR*, in *Epistolarium II* ... cit., p. 262.

¹¹ Hildegardis Bingensis, *Epistola IR (Bernardus abbas clarevallensis ad Hildegardem)*, *Epistolarium. Pars prima, I-XC*, a cura di L. Van Acker, Brepols (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis XCI), Turnhout 1991, pp. 6-7, p. 6.

¹² Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. it. di L. Rampello,

emerge dai testi naturalistici, è originata dall'ispirazione divina e passa attraverso l'esperienza visionaria. Le visioni sono dunque il punto di partenza del percorso cognitivo ed ermeneutico di Ildegarda, che si presenta come discensivo e non ascensivo, come nel caso della cosiddetta scuola simbolista tedesca sviluppatasi nello stesso contesto monastico e alla quale spesso la badessa viene associata.

Le visioni, pur essendo abbaglianti, non la abbandonano, ma permangono salde nella sua memoria.

*Quicquid autem in hac uisione uidero seu didicero, huius memoriam per longum tempus habeo, ita quod, quoniam illud aliquando uiderim et audierim, recordor.*¹³

L'evento viene dunque codificato; l'elemento iconico e quello verbale poggiano sul bagaglio di cognizioni (linguistiche e non linguistiche) condiviso con l'interlocutrice e sulla facoltà razionale di cui dispone l'ascoltatrice. Si tratta di una duplice codifica: semantica e propria delle caratteristiche fisiche, in quanto contempla anche la memoria iconica e la memoria ecoica. È un vedere rammemorante, in cui la visione tramite la percezione si fa conoscenza. La visione è fonte attiva di conoscenza.

Le parole pronunciate dalla *vera visione* implicano una elaborazione semantica da parte di Ildegarda, che coinvolge sia le facoltà sensibili (sensi esterni ed interni) sia la facoltà razionale, legata al linguaggio. A questo proposito, J. Ginther¹⁴ suggerisce in modo convincente che Ildegarda abbia una certa familiarità, non si sa se diretta o indiretta, con la *Rhetorica ad Herennium*¹⁵, in particolare

Einaudi, Torino 2017, p. 304 (ed. orig. *Les éditions de minuit*, Paris 1985).

¹³ Hildegardis Bingensis, *Epistola CHIR*, in *Epistolarium II ... cit.*, pp. 261-262.

¹⁴ J. Ginther, *Hildegard of Bingen's Theology*, in J. Bain (a cura), *The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 85-104, pp. 92-93.

¹⁵ *Rhetorica ad Herennium*, H. Caplan (ed.), Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge MA 1954, pp. 316-324.

con il terzo libro, ove si sottolinea l'importanza di connettere parole e concetti con le immagini per incrementare la capacità individuale di ricordare ciò che si apprende. Ildegarda, infatti, sembra ricorrere all'ecfrasi, ovvero alla descrizione verbale di una rappresentazione visiva, in relazione alla memoria. C. Barbetti¹⁶ evidenzia l'implicazione dell'esercizio della memoria (propria e altrui) nella traduzione dal visivo al verbale nel processo di *ekphrasis*, documentando come dai testi di Ildegarda, in particolare dallo *Scivias*, emerga non solo un affidare alla memoria, ma anche un attingere da essa, a livello personale e collettivo, in una sorta di accesso alla banca dati della memoria della cultura e della narrazione sociale. Nei testi di Ildegarda la realtà del mondo interiore personale si apre al pubblico e giunge al suo compimento attraverso la narrazione scritta, ovvero la rappresentazione diviene testo, diffondendosi nel mondo e innestandosi nel tempo storico. Il piano percettivo visivo personale, la visione intima, diventa così rivelazione pubblica in virtù dell'esplicitazione verbale e, una volta scritta, acquisisce nuovi significati – grazie anche ai collegamenti con profeti, con Girolamo, con Agostino – e potere. Ildegarda è ben consapevole del carattere pubblico del proprio mandato profetico, tanto che, sollecitata dalla *voce che viene dal cielo*¹⁷, inizia a mettere per iscritto le proprie visioni solo a 42 anni e 7 mesi, dopo essersi assicurata, per il tramite di Bernardo, la protezione di papa Eugenio III.

Non solo il visivo si avvale del verbale, ma anche l'oralità (*dic*) è supportata dalla scrittura (*scribe*), che contribuisce a conferire alla parola un carattere stabile e durevole. Senza dimenticare che alcuni suoi testi sono corredati da miniature che sottolineano il paralleli-

¹⁶ C. Barbetti, *Secret Designs/Public Shapes: Ekphrastic Tensions in Hildegard's Scivias*, in M. Cotter-Lynch, B. Herzog (a cura), *Reading Memory and Identity in the Texts of Medieval European Holy Women. The New Middle Ages*, Palgrave Macmillan, New York 2012, pp. 81-104.

¹⁷ Hildegardis Bingensis, *Scivias* ... cit., *Protestificatio*, p. 3: '*O homo fragilis, et cinis cineris, et putredo putredinis, dic et scribe quae uides et audis.*

simo tra parole (pronunciate e scritte che siano) e immagini¹⁸. Si crea un interessante processo dinamico in virtù del quale il movimento del suono fuoriesce dalla dimensione statica dell'immagine, per poi rimandare a una immagine in movimento.

L'esperienza visionaria di Ildegarda si sviluppa su due registri: uno più descrittivo e uno esplicativo. Nel primo momento, più teatrale, luci, colori, suoni dominano la scena della visione dando luogo a un *dinamismo cinematografico*¹⁹. Nel secondo momento, esegetico, la monaca spiega le immagini attraverso le parole per renderle più comprensibili all'uditorio. Ildegarda non attribuisce a se stessa le parole che scrive, ma alla visione stessa che, potremmo dire, opera una sorta di autoesegesi per evitare manipolazioni linguistiche²⁰. La visione non ha bisogno di interventi esterni volti a chiarificarne il senso, né c'è spazio per una libertà di interpretazione. È la rivelazione che chiarifica se stessa.

La parola, pronunciata o scritta che sia, non ha solo la funzione di conservare e trasmettere una conoscenza, ma anche di indirizzare e guidare lo sguardo, fornendo un supplemento illustrativo, contribuendo così a creare la comprensione. Le parole fanno vedere il contenuto delle visioni anche agli altri.

Le parole udite sono pronunciate in un linguaggio analogo a quello umano, sebbene Ildegarda parli esplicitamente di *diversitas*

¹⁸ A questo proposito si vedano gli studi: V. Giannacco, *Ildegarda di Bingen e le sue immagini. Un percorso iconografico*, in A. Bartolomei Romagnoli, S. Boesch Gajano (a cura), "Speculum futurorum temporum". *Ildegarda di Bingen tra agiografia e memoria*, cit., pp. 215-229; S. Salvadori, *Hildegard von Bingen. Viaggio nelle immagini*, Skira, Milano 2019.

¹⁹ M. Pereira, *Ildegarda di Bingen. Maestra di sapienza nel suo tempo e oggi*, cit., p. 97. Cfr. anche M. Pereira, *L'insegnamento di una madre sapiente*, in G.G. Dal Ben, M. Pereira (a cura), *Le vie di Ildegarda. Saperi, contemplazione, cura*, Gabrielli Editori, San Pietro in Cariano (VR) 2020, pp. 23-45.

²⁰ Hildegardis Bingensis, *Scivias ... cit., Protestificatio*, p. 3: *Sic ergo et tu, o homo, dic ea quae uides et audis; et scribe ea non secundum te nec secundum alium hominem, sed secundum uoluntatem scientis, uidentis et disponentis omnia in secretis mysteriorum suorum.*

*verborum*²¹, alludendo a una lingua più simile a una musica che apre a una ineffabile trascendenza. È l'emissione di una voce che non si radica nella materialità, come conseguenza del movimento di organi vocali, del respiro etc., e che prescinde dalla natura fisica e fisiologica del suono e della voce. È un'emergenza dall'*hic et nunc* che apre verso un'ulteriorità difficilmente esprimibile con le parole. È un modo di esprimersi che viene da un'esperienza che trascende il mondo creaturale e che non si palesa attraverso gli strumenti propri del linguaggio (bocca, lingua, corde vocali), ma che si imprime nell'anima di chi lo sa o lo può ascoltare. È comunque una trasmissione, una *comunicazione immaginativa* che implica un contatto, una relazione personale interiore e intima tra chi parla e chi ascolta. Si tratta di una enunciazione silenziosa: *in corde* e non *in ore*. Si annuncia come attenzione, come fenomeno originario, legato a una dimensione materica e insieme nuova. Ildegarda impara a comunicare aprendosi all'ascolto. Il suono si fa *intercettazione di una forma ideale, eterna*²². L'immagine sonora assurda così a *luogo teologico in cui il mistero della fede si dice*²³.

Ildegarda è consapevole della difficoltà di esprimere e di comunicare l'esperienza vissuta. Per farlo deve ricorrere alla parola del linguaggio umano, cercando, per quanto possibile, di eluderne la limitatezza. Ma la difficoltà è accompagnata dal pericolo di distorcere le parole udite portando così a un travisamento della visione.

D'altro canto, la *voce dal cielo* deve assicurarsi la recezione e la risposta da parte dell'uditorio, tant'è vero che non basta quanto il soggetto esprime, ma occorre che dia anche prova del suo sapere e di una idoneità all'ascolto. È la stessa voce che conferisce alla

²¹ Sulla difficoltà di comunicare il contenuto dell'esperienza mistica si veda anche C. Fiocchi, *La parola e la visione. Comunicare l'esperienza visionaria: il caso di Ildegarda di Bingen*, in "Doctor Virtualis" 1 (2002), pp. 65-75.

²² C. Natoli, *Il suono dell'anima. Musica e metafisica nella riflessione filosofica e teologica*, Aracne, Roma 2013, p. 99.

²³ F. Brancato, *L'enigma sinfonico. Investigazioni tra teologia e musica*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2023, p. 15.

donna *edocta* la competenza (e di conseguenza il potere) rispetto al contenuto delle rivelazioni. Ildegarda è competente in quanto è riconosciuta e autorizzata dalla voce a formulare un certo sapere. La visione – tra sensibile e sovrasensibile – istruisce e impegna la monaca.

2. *Armonia e sinfonia*

Per Ildegarda l'intera vita umana può essere interpretata in termini di armonia e sinfonia: mentre l'armonia, riprendendo la valenza originaria di capacità di collegare riunendo e disponendo in unità ciascun elemento, significa la restaurazione della relazione tra uomo e Dio e la piena esperienza della redenzione, l'attuale esistenza umana con i suoi pericoli, contraddizioni e peccati, corrisponde a una sinfonia, a un complesso di suoni e di accordi ad un tempo armoniosi e dissonanti, in cui ciascun elemento mantiene la propria identità. In questa sinfonia Dio fa ascoltare soprattutto la sua misericordia. È proprio nella sinfonia che viene introdotto un elemento di sinergia, ovvero l'unica direzione verso cui i singoli elementi devono dirigersi.

Symphonia è un concetto chiave nell'universo spirituale di Ildegarda, utilizzato per indicare una pluralità di significati: l'armonia dei suoni prodotti dalle voci e dagli strumenti, la lode nei cieli degli angeli e dei beati, il canto della Chiesa²⁴. Ildegarda non solo si esprime attraverso un linguaggio musicale, ma compone e utilizza la musica stessa.

Inserendosi in una cornice dai tratti agostiniani e boeziani, la badessa riconosce alla musica una duplice valenza: celeste e terrena²⁵;

²⁴ Per lo studio delle occorrenze (ben quarantacinque) del termine *symphonia*, e i derivati *symphionalis* e *symphonizo*, nelle opere di Ildegarda si rimanda a B. D'Anghera, *Il lessico musicale nell'opera di Ildegarda di Bingen: per una semantica di symphonia*, in G.G. Dal Ben, M. Pereira (a cura), *Le vie di Ildegarda* ... cit., pp. 47-68.

²⁵ Per un'analisi della convergenza tra l'insegnamento del canto gregoriano e

è celeste poiché palesa la gioia degli eletti, che si uniscono agli angeli per cantare la gloria di Dio, ma è anche terrena dal momento che esprime sia l'armonia inscritta in ogni elemento sia la lode offerta dalla Chiesa, erede del canto dei cittadini celesti. Riprendendo la lettura pitagorica, il cosmo si presenta come un tutto ordinato con equilibrio e armonia in cui ogni essere individuale, pensato e voluto da Dio, ha una precisa dimensione e collocazione, secondo l'ordine dato dalla creazione. Il mondo risuona armoniosamente dei suoni prodotti dal moto degli elementi, dei pianeti, delle stagioni. In termini musicali, si potrebbe dire che ogni elemento designa una sola nota nello spartito del Creatore pronto ad essere dispiegato nell'interiorità dell'animo umano come luogo di incontro con Dio. L'intero cosmo è soggetto alle stesse leggi di proporzione e nell'anima, grazie alla percezione, le varie realtà vengono non solo conosciute, ma anche ben direzionate e armonizzate.

Questa tematica è interpretabile anche in termini di armonia tra macrocosmo e microcosmo²⁶. Il creato è paragonabile a una sinfonia composta e diretta da Dio in cui la pluralità e la ricchezza dei suoi elementi sono espressione della vitalità divina e della sua multiforme sapienza, così come il corpo umano è la sinfonia di più organi e funzioni e l'uomo è la sinfonia di corpo, anima e spirito.

La *symphonia* esprime così l'armonia che si genera dall'ordine universale, dall'architettura gerarchizzata della creazione voluta da Dio. Ogni ordine di creature è infatti chiamato a realizzare la propria natura, obbedendo alle leggi fisiche e a quelle di Dio. È dal pieno assenso all'ordine dell'universo che si origina la *symphonia*, la quale dà vita a un canto di lode che coinvolge ogni creatura fondendo

la riflessione sulla storia musicale dell'Antichità trasmessa da Boezio, si vedano i contributi raccolti nel volume: M. Cristiani, C. Panti, C. Perillo (a cura), *Harmonia mundi. Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007.

²⁶ Beate Hildegardis, *Cause et cure*, II, 85, L. Moulinier (ed.), recognovit R. Berndt, Akademie Verlag, Berlin 2003, p. 76. *Et deus omnes creaturas illi [homini] dedit, quatinus uirili uis eas penetraret, quoniam illas sciuit et cognouit. Nam ipse homo omnis creatura est, et spiramen uite in eo est, quod finem uite non habet.*

in modo armonioso le varie voci, che pur restano distinte in base al loro grado di beatitudine. L'accordo armonioso dei diversi elementi affonda le proprie radici nel mondo sensibile e riflette nell'anima l'ordine del cosmo gerarchicamente segnato, legato all'asimmetria tra sensibile e sovrasensibile.

*Quapropter et sonus ille ut uox multitudinis in laudibus de supernis gradibus in harmonia symphonizat: quia symphonia in unanimitate et in concordia gloriam et honorem caelestium ciuium ruminat ita quod et ipsa hoc sursum tollit quod uerbum palam profert.*²⁷

Il linguaggio musicale utilizzato evidenzia come la componente uditiva e sonora sia fondamentale e trovi il proprio apice nella composizione di una sinfonia celeste testimone di una gioia profonda. Ma questa sinfonia *ruminat*. Il verbo utilizzato indica, secondo la tradizione monastica, il movimento con cui l'anima approfondisce con pazienza e interiorizza, ritornando su quanto appreso, richiamando i vari elementi e individuando il tema centrale per seguire poi con il cuore la direzione tracciata.

Ecco allora che la parola si unisce nel canto alla musica, che accresce la valenza sacra della parola, sollecitando una risposta simpatetica del corpo e facendo così penetrare direttamente nell'anima il senso delle parole.

Pur facendo propri alcuni elementi della cultura musicale del suo tempo, in particolare del canto gregoriano²⁸, *lingua musicale della liturgia*²⁹, Ildegarda intende in modo unitario il ruolo di parola e

²⁷ Hildegardis Bingensis, *Scivias* ... cit., 3, 13, 11.

²⁸ Ildegarda supera i limiti del canto gregoriano nella portata melodica, spesso solo di 3 o 4 note. Estende così le tonalità dei suoi canti, spesso oltre un'ottava, utilizzando molti salti piuttosto che note adiacenti, e uno stile melismatico piuttosto che quello sillabico comune. In altre parole: la badessa caricava su una sola sillaba testuale un gruppo di note ad altezze diverse.

²⁹ B. Cagnoli, *Misticismo, poesia e musica in Hildegard von Bingen (1098-1179)*, in *Atti della accademia roveretana degli Agiati*, A. Classe di scienze umane, Classe di lettere e arti, s. 8, v. 8, 2008, pp. 5-26, p. 19.

musica nel canto, suggerendo una via alternativa a quella di alcuni Padri della Chiesa³⁰ e di autori cistercensi³¹, che ritenevano che la musica con la sua passionalità potesse distrarre dal contenuto verbale del canto. Per Ildegarda il canto liturgico intona l'unità di anima e corpo, in quanto esprime con mezzi materiali una lode razionale unita a una melodia spirituale:

*Sic et uerbum corpus designat, symphonia uero spiritum manifestat: quoniam et caelestis harmonia diuinitatem denuntiat et uerbum humanitatem Filii Dei prohalat.*³²

La musica permette di riunire corpo e anima, ricostituendo l'armonia originaria. All'essere umano è, infatti, possibile sperimentare, nell'armonia della voce, l'esperienza immediata dell'unità di anima e corpo, che tende a ricomporre la perfezione dell'umanità prima del peccato originale:

*Corpus uero indumentum est anime, que uiuam uocem habet, ideoque decet ut corpus cum anima per uocem Deo laudes decantet.*³³

Non si tratta quindi solo di un processo rammemorativo legato a un atto conoscitivo, ma di un processo che richiama lo stato originario prelapsario, la *memoria Dei* di sapore, ancora una volta, agostiniano: Dio è estremamente intimo al cuore dell'uomo, sebbene lo ecceda: *Tu autem eras interior intimo meo et superior summo meo*³⁴,

³⁰ Cfr. A. Crivelli, *Il canto, la musica e i Padri della Chiesa. Scritti patrologici sul canto e la musica e veicolazione nel linguaggio musicale successivo*, StreetLib 2017.

³¹ Per uno studio del canto caratteristico della tradizione liturgica della congregazione benedettina cluniacense e cistercense: C.E. jr Saltarelli, *Cluniacensi e cistercensi: due esperienze del canto gregoriano*, in *I quaderni del m.ae.s.*, XII-XIII / 2009-2010, pp. 215-232.

³² Hildegardis Bingensis, *Scivias* ... cit., 3 13, 12, p. 631.

³³ Hildegardis Bingensis, *Epistola XXIII (ad praelatos Moguntinenses)*, in *Epistolarium I* ... cit., pp. 61-66, p.64.

³⁴ Augustinus, *Confessiones*, III, 6, 11.

afferma l'Ipponate nelle *Confessioni*. La visione è a un tempo presenza intima e sovrabbondante. Ildegarda stessa afferma che è grazie all'anima che l'uomo sa di avere un Dio³⁵.

3. *L'anima symphonialis*

In questa prospettiva di teofania sinfonica o di sinfonia teofanica, ben si inserisce la caratterizzazione dell'anima umana come *symphonialis*, di un'anima che *in harmonia symphonizat*³⁶. Tali caratteristiche esprimono sia l'accordo fra anima e corpo³⁷, sia la partecipazione a ogni sinfonia del creato in virtù della relazione che l'uomo ha con ciò che lo circonda, sia il far musica.

La musica *humana* riflette l'armonia delle sfere nell'armonia delle parti che compongono il corpo come anche nelle operazioni

³⁵ Hildegardis Bingensis, *Liber divinatorum operum*, A. Derolez, P. Dronke (eds), Brepols (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis XCII), Turnhout 1996, I, IV, c. 73, p. 204.

³⁶ Hildegardis Bingensis, *Scivias* ... cit., 3, 11, pp. 630-631. Il concetto di *anima symphonialis* non è nuovo. Lo si può far risalire a Pitagora, trasmesso al mondo medioevale grazie al *De institutione musica* di Boezio. Anche Cassiodoro (*Institutiones* 5, 2), esprime concetti simili. Sono comunque riscontrabili spunti tratti dalla tradizione neoplatonica risalente a Dionigi ps-Areopagita e a Giovanni Scoto Eriugena, che connota il fenomeno musicale in senso storico, e giunta a lei forse attraverso la mediazione del teorico musicale carolingio Regino di Prüm. Cfr. A. Fiori (a cura), *Musica. Epistola de harmonica institutione/Ubaldo di Saint-Amand Reginone di Prüm*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2010.

³⁷ A. Ghisalberti (*L'antropologia cosmica di Hildegard von Bingen*, in G. Andenna, E. Filippini (a cura), *Responsabilità e creatività. Alla ricerca di un uomo nuovo (secoli XI-XIII)*, Vita e Pensiero, Milano 2015, pp. 139-152, p. 142) nota che nei testi di Ildegarda *le numerose presenze di temi puntuali relativi al corpo e all'anima, estremamente affini alla trattazione fattane nel De anima di Cassiodoro, possono essere entrate nel circolo del monachesimo del secolo XII proprio grazie al De natura corporis et animae di Guglielmo di Saint-Thierry, autore che godeva di grande ascendente, soprattutto dopo che era confluito tra i monaci bianchi dell'abbazia di Clairvaux, legato da forte amicizia con Bernardo di Clairvaux.*

dell'anima. Essa coinvolge l'uomo fin dalla sua creazione, in quanto ha origine in paradiso e unisce a Dio:

*Sed et anima hominis symphoniam in se habet et symphonizans est, unde etiam multotiens planctus educit, cum symphoniam audit, quoniam de patria in exilium se missam meminit.*³⁸

La musica è dunque uno strumento attivo che evoca nell'uomo la nostalgia per la sua perduta condizione edenica che 'attiva' la *memoria Dei*.

Sembra qui riecheggiare Agostino, che nel *De musica* individua in quest'arte lo strumento in grado di portare l'anima al riconoscimento del proprio stato decaduto e alla promozione del suo ritorno a Dio. Grazie alla musica l'anima si muove dal mondo dei sensi al mondo dell'intelligibile, dove può godere della contemplazione riposante della verità eterna.

Per Ildegarda Adamo cantava spontaneamente, con voce simile a quella degli angeli.

*Et recolentes Adam digito Dei, qui Spiritus Sanctus est, formatum, in cuius uoce sonus omnis harmonie et totius musice artis, antequam delinqueret, suauitas erat. Et si in statu quo formatus fuit permansisset, infirmitas mortalis hominis uirtutem et sonoritatem uocis illius nullatenus ferre posset.*³⁹

Nell'uomo, un'*opera in due nature*⁴⁰, il peccato non solo ha spezzato l'armonia tra l'anima e il corpo, ma ha rotto anche l'armonia con Dio e ha privato gli uomini della melodiosità originaria. L'antico serpente cerca di strappare via da loro il suono della voce con cui avrebbero dovuto lodare Dio:

³⁸ Hildegardis Bingensis, *Liber vite meritorum*, A. Carlevaris (ed), Brepols (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis XC), Turnhout 1995, 4, 46, p. 203.

³⁹ Hildegardis Bingensis, *Epistola XXIII* ... cit., p. 64.

⁴⁰ Hildegardis Bingensis, *Liber divinorum operum* ... cit., I, IV, c. 103, p. 247.

*Et hoc modo suggestit hominibus ut per illa polluerentur, quatinus sonum uocis racionalitatis, quo Deum laudare deberent, in eis euerteret, ne Deum laudarent, sicut nec ipse uoluit nec uelle querit.*⁴¹

Lo spirito più lontano dalla musica risulta essere il diavolo, che fu mosso alla disperazione dalla voce di Adamo che cantava nel paradiso terrestre, perché gli ricordava delle dolci canzoni del paradiso⁴². Da allora non ha mai cessato di turbare o distruggere l'insegnamento e la bellezza delle lodi divine e degli inni spirituali:

*Cum autem deceptor eius, diabolus, audisset quod homo ex inspiratione Dei cantare cepisset, et per hoc ad recolendam suauitatem canticorum celestis patrie mutaretur, machinamenta calliditatis sue in irritum ire uidens, ita exterritus est, ut non minimum inde torqueretur, et multifariis nequitie sue commentis semper deinceps excogitare et exquirere satagit, ut non solum de corde hominis, ... sed etiam de ore Ecclesie ... confessionem et pulchritudinem atque dulcedinem diuine laudis et spiritalium hymnorum perturbare uel auferre non desistit.*⁴³

Tuttavia, Lucifero e i suoi seguaci, che non sanno più cantare, perché non sono in grado di accordarsi con nessuno, non possono privare l'anima del suo carattere di sinfonicità, della sua capacità di unire armoniosamente, carattere che, insieme con la *rationalitas*, risulta essere originario. È proprio la riflessione sulla caduta di Adamo che porta Ildegarda ad elaborare un'originale teologia della musica, da cui traspare come l'eccedenza – di non detto e non dicibile – della parola di Dio rispetto a quella umana viene in un certo modo espressa da un canto universale.

Per cercare di compensare la voce perduta da Adamo, gli uomini

⁴¹ Hildegardis Bingensis, *Liber divinorum operum* ... cit., III, II, c. 5, pp. 358-359.

⁴² Hildegardis Bingensis, *Epistola XXIII* ... cit., p. 64.

⁴³ *Ibidem*.

*sanctos prophetas, studiosi et sapientes imitati, humana et ipsi arte nonnulla organorum genera inuenerunt, ut secundum delectationem anime cantare possent.*⁴⁴

L'indicibile si rende udibile all'uomo, che, in condizione di viatore, grazie alla fede, può ristabilire il rapporto con Dio *et eadem laus cum omni genere musicorum supra celos sonat propter miracula, quæ Deus in illo taliter operatur*⁴⁵.

Ancora una volta possiamo riscontrare un atteggiamento di sapore agostiniano. Per l'Ipponate, infatti, la lode esprime la condizione psicologica in cui si trova il soggetto che sperimenta la tensione interiore verso la patria, l'inquietudine tra il cambiamento, la caducità, e la condizione di stabilità propria dell'aldilà, tra il desiderio dell'eternità e la partecipazione alla visione beatifica di Dio. Il canto di lode, dunque, indica che l'uomo è teso tra l'immanente e il trascendente, tra l'ora e l'eternità, tra la realtà del mondo che passa e la vita ultraterrena che permane, tra la via e la meta.

L'uomo dunque deve tornare a lodare Dio come gli angeli:

*Et ut Deus ab angelis laudatur, et ut in hac laude opera ipsius cognoscuntur, ubi in citharis et in symphoniis ac in omnibus uocibus laudum sonant, quia hoc officialis lex eorum est, ita etiam et ab homine laudandus est, quoniam et homo in duabus partibus apparet, scilicet quod Deum laudet et quod bona opera in se ostendat: quia per laudem ipsius Deus cognoscitur, et per bona opera miracula Dei in ipso uidentur. Nam homo per laudem angelicus est, et per sancta opera homo est.*⁴⁶

Nelle sue opere musicali, raccolte nella *Symphonia harmoniae caelestium revelationum*, ove traspare l'origine divina della sua ispirazione, sono armoniosamente compresenti il mondo naturale e quello sovranaturale, l'uomo peccatore e l'uomo *imago Dei*, le

⁴⁴ Hildegardis Bingensis, *Epistola XXIII* ... cit., p. 64.

⁴⁵ Hildegardis Bingensis, *Liber divinorum operum* ... cit., II, I, c. 40, p. 322.

⁴⁶ Hildegardis Bingensis, *Liber vite meritorum* ... cit., 5, 77, p. 257.

leggi del cosmo e le leggi divine⁴⁷. Il compimento della creazione è la risonanza dell'armonia della lode umana in Dio. La creazione trova così il suo senso autentico e profondo quando c'è armonia tra l'uomo e il cosmo, mentre l'uomo trova il proprio senso (vale a dire quello di creatura simile a Dio) attraverso l'armonia tra la propria lode e quella degli angeli. Non è un caso che, anche da un punto di vista di scrittura musicale, l'armonia si legga in senso verticale.

Nelle ultime visioni dello *Scivias*, Ildegarda fa risuonare l'armonia finale: è una sinfonia, un accordo potente di diversi suoni, di canti e di lodi presentati nella dimensione della percezione acustica anche grazie all'utilizzo di vocaboli che rimandano all'intensità e alla frequenza del suono: *acumen, profundus, dilatatio, effusio*.

*Ita et tu, o homo, quae es paupercola et fragilis naturae, audis in symphonia sonum de igneo ardore uirginalis pudoris in amplexibus uerborum florentis uirgae, et sonum de acumine uiuentium luminum in superna ciuitate lucentium, et sonum de prophetia profundorum sermonum, et sonum de dilatatione apostolatus mirabilium uerborum, et sonum de effusione sanguinis fideliter se offerentium, et sonum de officio sacerdotalium secretorum, et sonum de uirginali gradu in superna uiredine florentium: quoniam superno creatori fidelis creatura sua in uoce exultationis et laetitiae resultat et grates frequentes rependit.*⁴⁸

Nel canto di Ildegarda e delle sue sorelle troviamo rappresentata la voce umana nel suo perfetto dispiegarsi, il canto dell'armonia, lo stadio ultimo di un itinerario che, iniziato dall'osservazione del mondo naturale, ha portato alla contemplazione, anche se imperfetta, della gloria divina⁴⁹.

⁴⁷ Le composizioni sono disposte in ordine gerarchico: le prime sono dedicate a Dio, forza sempiterna, sapienza infinita, mirabile prescienza, pastore d'anime. Segue il folto gruppo di *Carmina* in onore di Maria. È quindi la volta delle lodi rivolte allo Spirito Santo e alla Trinità, *suono e vita*, cui fanno seguito quelle dedicate alle schiere angeliche, ai santi, agli apostoli e ai martiri.

⁴⁸ Hildegardis Bingensis, *Scivias* ... cit., 3,10, 13, p. 631.

⁴⁹ Per un'analisi complessiva delle composizioni musicali di Ildegarda e la sua

Sinfonica è dunque l'anima che ha ritrovato la via del ritorno a un ordine interiore, in cui le forze contraddittorie interiori sono cresciute insieme fino all'armonia. L'anima è sinfonica anche perché non può chiudersi nel privato, ma deve aprirsi alla comunità. Ildegarda non scrive per raccontare le proprie visioni, ma per insegnare, per condividere e professare una fede che vuole e deve essere vissuta con gli altri. È per questo che scrive, comunica, ossia condivide un dono (*munus*), che può aprire alla comunione, sebbene possa essere anche incompreso. Come suggerisce Hans Urs Von Balthasar⁵⁰, è la stessa verità ad essere sinfonica, in quanto consente di mettere in risalto la peculiarità specifica di ogni elemento nell'accordo generale, nell'armonia tra le parti. Questo è, e rimane lo scopo di ogni vita umana anche per Ildegarda. Il punto di arrivo è Dio.

concezione della musica in relazione non solo con le sue opere visionarie, ma anche con il contesto benedettino ed ecclesiastico, si rimanda agli studi: J. Bain, *Music, Liturgy, and Intertextuality in Hildegard of Bingen's Chant Repertory*, in J. Bain (a cura), *The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen ... cit.*, pp. 209-234; T. Leigh-Choate, W.T. Flynn, M.E. Fassler, *Hearing the Heavenly Symphony: An Overview of Hildegard's Musical Oeuvre with Case Studies*, in B. Mayne Kienzle, D.L. Stoud, G. Ferzoco (a cura), *A Companion to Hildegard of Bingen*, Brill, Leiden-Boston 2014, pp. 163-220; C. Panti, *Verbum cordis e ministerium vocis. Il canto emozionale di Agostino e le visioni sonore di Ildegarda di Bingen*, in M. Cristiani, C. Panti, G. Perillo (a cura), *Harmonia mundi. Musica mondana e Musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, pp. 167-199; C. Panti, *Filosofia della musica. Tarda Antichità e Medioevo*, Carocci editore, Roma 2008.

⁵⁰ H.U. Von Balthasar, *La verità è sinfonica*, trad. it. di R. Rota Graziosi, Jaca Book, Milano 1991³ (*Die Wahrheit ist symphonisch*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1972).