

Istituto delle Piccole Ancelle di Cristo Re

Lectura Patrum Neapolitana,

a cura del prof. Antonio V. NAZZARO e di Suor Antonietta TUCCILLO

Anno XXXVI-2015/2016,

Aula Magna, Casa del Volto Santo
Via Ponti Rossi, 54 – Capodimonte
80131 Napoli

Sabato 16 gennaio 2016, ore 17:00-19:00

GIUSEPPE GERMANO

Prof. di *Letteratura Latina Medioevale e Umanistica*
Università degli Studi di Napoli Federico II

Lettura e commento
di un canto liturgico di Hildegard von Bingen

sulla base di

M. TABAGLIO, *Ad caelestem harmoniam: Poesia e musica in Ildegarda di Bingen*,
Verona, Edizioni Fiorini, 1998.

ILDEGARDA DI BINGEN: cenni sulla vita e sulle opere.

Per quanto durante tutto il Medioevo, come si sa, le donne abbiano avuto un ruolo assai limitato nella vita culturale, che era un appannaggio quasi esclusivamente maschile, a partire dal XII secolo, e per tutto il XIII, nell'Europa centrale si sviluppò, tuttavia, una corrente di misticismo femminile, che diede frutti assai interessanti sul piano del dibattito teologico e della produzione letteraria: all'interno di tale corrente, sviluppatasi per lo più all'interno del monachesimo benedettino, la figura di Ildegarda di Bingen rappresenta sicuramente quella di maggiore rilievo, non solo per la mole della sua costruzione dottrinale, assimilabile a quella dei più grandi teologi del suo tempo, ma anche per tutti i suoi straordinari interessi indirizzati nei vari campi dello scibile umano ed ampiamente travalicanti la sfera della mistica, come normalmente è intesa.

Come un'umile monaca, reclusa in un monastero piuttosto oscuro dell'alta Renania, una semplice donna, assolutamente priva di alcuna considerazione e tutela nella società maschilista del XII secolo, non solo abbia potuto liberamente esprimere le proprie idee e competere sul piano dottrinario con i più grandi rappresentanti del dibattito teologico e scientifico del tempo senza essere brutalmente zittita o coperta di ridicolo, ma abbia potuto anche impunemente divulgare i contenuti di un ardito misticismo, spesso collocabile ben oltre i limiti dell'ortodossia cattolica del tempo, senza subire alcuna persecuzione ed ottenendo, anzi, un'altissima considerazione in vita e gli onori degli altari

con la sua beatificazione e, poi, santificazione dopo la morte, ci è mostrato paradigmaticamente proprio dall'esperienza di vita e di cultura di Ildegarda di Bingen, il fascino della cui grandezza, non ancora adeguatamente indagata, rimane tuttora in gran parte avvolto nel mistero.

Ildegarda nacque nell'estate del 1098 a Bermersheim, nella diocesi di Magonza, da genitori nobili di cui ignoriamo il casato, Ildeberto e Metilde. Poco o nulla sappiamo dei suoi primi anni: i suoi biografi ci tramandano che ella fu segnata fin dalla prima infanzia dalla caratteristica di poter entrare in contatto, in perfetto stato di veglia, coi mondi sovrasensibili, e che a meno di cinque anni avrebbe avuto la sua prima visione; così, a circa otto anni fu dedicata dai genitori alla vita religiosa nel monastero benedettino del Disibodenberg, situato sul corso del fiume Nahe, una trentina di chilometri prima della sua confluenza nel Reno. Qui fu al servizio di Giuditta di Sponheim, figlia di un signore del luogo, una reclusa in odore di santità che, sempre come si tramanda, educò Ildegarda a partire dalla lettura e dal canto del Salterio. Certo, la giovinetta dovette leggere pure altri testi sacri, ma nulla sappiamo delle altre sue eventuali letture e nulla possiamo ipotizzare neppure sulla quantità e sulla natura dei testi che dovevano essere presenti nella biblioteca del Disibodenberg, alla quale Ildegarda ben avrebbe potuto avere accesso nei momenti di libertà dagli obblighi del sacro ufficio, nonostante le sue insistenti affermazioni di assoluta ignoranza di tutto ciò che riguardava la scienza umana. Ma queste affermazioni tanto più ci suonano sospette, quanto più sono insistenti, come se volessero a tutti i costi costruire della monaca un'immagine che non intaccasse l'orgoglio culturale maschile.

Dato che al Disibodenberg, presso Giuditta, a mano a mano furono mandate diverse ragazze della nobiltà locale, quando Ildegarda prese i voti, circa nel 1113, quella che era stata la cella della reclusa Giuditta era già diventato un piccolo convento benedettino femminile annesso e dipendente dal monastero maschile del Disibodenberg. Quasi nulla sappiamo degli anni che vanno dal 1113 al 1136: ella parlava delle sue visioni solo con Giuditta (perché la sua ingenuità le aveva procurato non pochi problemi) e Giuditta ne aveva parlato solo con un monaco, probabilmente Volmar del Disibodenberg, che sarebbe divenuto maestro, segretario ed amico di Ildegarda fino alla propria morte, circa trent'anni dopo.

Nel Medioevo si era sviluppata tutta una teoria della visione, soprattutto in margine ai testi sacri di stampo profetico: per questo, la sensibilità medievale era, forse, più curiosa e tollerante di quanto lo sia la nostra rispetto a certe manifestazioni psicologiche, che noi non esiteremmo a definire aberranti ed a trattare con psicofarmaci. Una precisa definizione della capacità visionaria di Ildegarda, cioè della capacità di vedere spiritualmente delle realtà sovrasensibili nella forma delle realtà sensibili senza andare in estasi o cadere in *trance*, si può trovare, pertanto, nel *Commento all'Apocalisse di Giovanni* di Riccardo di San Vittore (Libro I, *Sulla prima Visione*, capitolo I, *Sul titolo e sui quattro generi di visioni*), un contemporaneo della monaca renana che, proprio in apertura della sua opera di commento, fornisce le seguenti distinzioni:

Quattro sono le modalità delle visioni e di queste due sono interne e due esterne; due sono pertinenti al corpo, due pertinenti allo spirito. Infatti, il primo tipo di visione è pertinente al corpo ed avviene quando apriamo gli occhi alle realtà esteriori e visibili e vediamo il cielo e la terra, le forme ed i colori delle realtà visibili. Ma questa visione è infima ed insicura: ed essa, poiché è ristretta, non comprende le realtà più grandi; e poiché è debole, non distingue le realtà più piccole; e poiché è pigra, non raggiunge le realtà remote; e poiché non è perspicace, non penetra le realtà occulte. Essa, insomma, non racchiude alcun significato mistico, ma possiede soltanto il movimento e l'azione del senso corporeo. Anche il secondo tipo di visione è pertinente al corpo ed avviene quando l'immagine o l'azione si mostra esteriormente al senso della vista ed interiormente è

racchiuso un grande valore di significato mistico, quale fu la visione che apparve a Mosè nel rovo, certo visibilmente dall'esterno, ma fu piena di un significato tipologico. Che cosa, infatti, cogliamo nella fiamma, se non la grazia dello Spirito Santo? Che cosa nell'arbusto di rovo, piccolino, aspro, verdeggianti, florido, se non la beata vergine Maria umile nel disprezzo di sé, aspra contro la pigrizia nell'esercizio delle virtù, verdeggianti nella fede e florida nella castità? E così, come, nell'apparire di Dio nel rovo, la fiamma non lese il rovo, così anche, nell'incarnarsi il Figlio di Dio nel corpo di una vergine, sotto la protezione della grazia dello Spirito Santo, il suo pudore verginale rimase illeso. Questa seconda modalità della visione è dunque di gran lunga più sublime ed eccellente della prima, perché la prima è assolutamente priva di mistero, mentre la seconda abbonda del significato del mistero celeste. Per questo lo stesso Mosè di questa medesima visione disse: «Andrò e vedrò questa grande visione». E difatti fu veramente una grande visione, essa che presentò allora un miracolo nel suo presente e significò l'incarnazione del Verbo e la perpetua integrità della Vergine madre. La terza modalità della visione non avviene con gli occhi della carne, ma con gli occhi del cuore, cioè quando l'animo illuminato dallo Spirito Santo trae cognizione da forme che assomigliano a realtà visibili e da immagini presentate quasi come figure e simboli delle realtà invisibili. La quarta modalità della visione avviene quando lo spirito umano, toccato soavemente e sottilmente da un'aspirazione interna, senza la mediazione delle immagini o delle qualità delle realtà visibili, si erge spiritualmente alla contemplazione delle realtà celesti. Di codeste due modalità di visioni che non avvengono attraverso il corpo, ma attraverso lo spirito, così ha argomentato il beato Dionigi l'Areopagita nel libro *De coelesti Hierarchia* dicendo: «Nelle espressioni del linguaggio più sacro, oltre che alle illuminazioni radianti, quando è possibile, rivolgeremo il nostro sguardo alle gerarchie delle anime celesti, cioè degli spiriti, manifeste per noi simbolicamente ed anagogicamente, cioè considereremo quanto ci è possibile in rapporto al senso i pontificati celesti». Il simbolo rappresenta un'argomentazione sulla base delle forme visibili per la dimostrazione delle invisibili. L'anagoge rappresenta l'ascensione o l'elevazione della mente alla contemplazione delle realtà superne. Ed egli si riferisce alla duplice modalità della rivelazione divina, che è infusa nelle menti dei teologi e dei profeti attraverso visioni e dimostrazioni che i Greci denominano teofanie, cioè divine apparizioni, che talvolta si manifestano, invisibili come sono, attraverso segni simili alle realtà sensibili, qualche volta attraverso la sola anagoge, cioè l'ascensione della mente verso le realtà superne contemplate puramente. Così, da questi due generi di visioni si sono formati anche due generi di descrizioni nel linguaggio sacro. L'uno, nel quale la verità è adombrata da forme, immagini e similitudini delle realtà occulte; l'altro, nel quale essa è espressa in maniera nuda e pura e come senza veli. E così, quando si manifesta ciò che è occulto attraverso forme, simboli e similitudini, o quando si descrive ciò che è manifesto, si tratta di una dimostrazione simbolica; quando invece si mostra attraverso una rivelazione pura e nuda, o si insegna in modo piano ed aperto, si tratta di una dimostrazione anagogica. (traduzione dal Latino di chi scrive)

Secondo le distinzioni catalogate da Riccardo di San Vittore, dunque, le visioni di Ildegarda potrebbero essere ascritte al terzo tipo, che prevede una capacità visionaria non secondo gli occhi della carne, ma secondo gli occhi del cuore, «cioè quando l'animo illuminato dallo Spirito Santo trae cognizione da forme che assomigliano a realtà visibili e da immagini presentate quasi come figure e simboli delle realtà invisibili».

Alla morte di Giuditta, nel 1136, appunto, Ildegarda divenne la guida della fondazione femminile annessa al convento benedettino maschile del Disibodenberg.

Nel 1141, come narra ella stessa, ricevette un'illuminazione, che le permise di penetrare il significato nascosto dei testi sacri, e ricevette l'ordine preciso di comunicare a tutti quanto ella vedeva e comprendeva. Ella però, come racconta, sentendosi inadeguata, nella sua condizione di donna quasi incolta, non ascoltò il comando ricevuto interiormente e tacque, finché non cadde malata. Incoraggiata però dal monaco Volmar e col permesso dell'abate Cunone del Disibodenberg, incominciò ad esporre per iscritto le sue visioni e solo allora si riprese. Cominciò a comporre un'opera profetica dal titolo *Scivias* (cioè *Scito vias Domini, Conosci le vie del Signore*), la cui composizione la tenne impegnata per dieci anni. Il papa Eugenio III (1145-53), un cistercense legato a San Bernardo, fu informato

della sua attività durante il sinodo di Treviri, fra il novembre 1147 ed il febbraio 1148, e mandò degli emissari al Disibodenberg a valutare la questione: questi, convinti dell'autenticità delle visioni di Ildegarda, portarono a Treviri la porzione dello *Scivias* che era già stata composta. Il papa non solo approvò il testo, ma incoraggiò anche la monaca a completare la sua opera. L'approvazione papale collocò Ildegarda su un piano privilegiato: all'umile donna "incolta", che non voleva e non poteva competere coi dottori e coi teologi del suo tempo, fu riconosciuta una facoltà profetica che le proveniva direttamente da Dio e fu concesso, ed anzi ordinato, di esprimere liberamente e senza remore tutto quello che le era comunicato nelle sue visioni. Una volta compiuta, l'opera dal titolo *Scivias* risultò composta di tre libri, ciascuno dei quali conteneva la descrizione e la spiegazione di un certo numero di visioni che Ildegarda aveva avuto.

Nel 1150 Ildegarda, ormai riconosciuta profetessa, annunciò che aveva ricevuto da Dio l'ordine di trasferire le sue monache dal Disibodenberg al Rupertsberg, una collina sovrastante la confluenza del fiume Nahe col Reno presso Bingen, a circa 30 Km dal Disibodenberg. Dato che i monaci del Disibodenberg resistevano a questa decisione, perché non conveniva loro perdere i proventi derivanti dalle doti delle monache residenti nel loro convento, di fronte al loro diniego Ildegarda si mise a letto, immobile e muta, e la sua malattia, com'era già accaduto in precedenza quando aveva incominciato a scrivere la sua prima opera teologica, cessò solo quando ricevette il permesso di fondare il nuovo convento. Che fosse vera o menzognera, la malattia di Ildegarda fu strumento di riscatto per le monache dal controllo esercitato dai loro confratelli. Quando si trasferì con una ventina di monache nella nuova sede, infatti, ci fu dapprincipio qualche disagio, ma anche una maggiore libertà per la comunità. Nella realizzazione di tale ardua impresa di fondazione fu aiutata non solo finanziariamente, ma anche politicamente, presso le varie autorità ecclesiastiche, dalla marchesa Adelaide von Stade, madre di una delle monache poste sotto la sua tutela, Riccarda. Tuttavia, solo dopo la morte di Cunone, abate del Disibodenberg, avvenuta nel 1155, Ildegarda poté definitivamente risolvere la questione delle doti delle monache, che dovettero esser divise fra le due sedi, ed ottenere un prevosto scelto dalle monache per provvedere ai loro bisogni spirituali.

A questo periodo si può ascrivere la composizione di molti inni e sequenze e delle loro musiche, nonché delle sue opere medico-scientifiche che vanno sotto il titolo di *Physica* e di *Causae et curae*, opera descrittiva, la prima, dei tre regni della natura, ed opera più specificamente medica, la seconda, ispirata alle teorie dell'equilibrio dei quattro umori ed elementi nel corpo umano ed al principio che non si può applicare alcuna cura ad un sintomo di cui non si sia individuata preventivamente la causa. A questo periodo si può ascrivere pure la composizione della *Lingua ignota*, o linguaggio segreto, una lista di circa un migliaio di termini relativi alla vita ed all'attività del chiostro espressi in una lingua sconosciuta, forse frutto della sua fantasia, o forse frutto della sua ispirazione visionaria, e l'invenzione delle *Litterae ignotae*, un alfabeto alternativo, usati l'uno e l'altro, forse, per la creazione di un codice segreto di comunicazione all'interno della comunità.

Dal 1158 al 1163 Ildegarda compose il *Liber vitae meritorum*, che si divide in sei parti e prende in considerazione, con una riflessione sulla sua esperienza diretta della natura umana, i vizi e le virtù corrispondenti sempre attraverso la descrizione e la spiegazione delle visioni che l'autrice aveva avuto. In questi anni la monaca fu in corrispondenza con Federico Barbarossa (i rapporti con lui durarono dal 1152 almeno fino al 1163) e, dal 1158 al 1161, nonostante le sue malattie, intraprese una serie di viaggi per predicare in diversi monasteri della Renania, esperienza che si sarebbe, poi, ripetuta nel 1170 durante un lungo viaggio attraverso la Svevia, cosa questa da tenere in gran

considerazione alla luce del fatto che la predicazione pubblica era privilegio raramente accordato ad una donna.

Dal 1163 al 1174 dura la composizione del *Liber divinorum operum*, ambiziosa opera di carattere cosmologico-teologico sotto forma di visioni, strutturata in tre parti. Mentre lavorava a tale opera, Ildegarda si dedicò pure a composizioni più brevi, come la *Vita di San Ruperto* e la *Vita di San Disibodo*, o il *Commento alla Regola di San Benedetto*, e nel 1165 fondò un secondo convento ad Eibingen, sulla riva opposta del Reno rispetto a Bingen, presumibilmente per provvedere a quelle monache che non potevano più trovare un'adeguata sistemazione al Rupertsberg. Visitava tale convento due volte la settimana, nonostante le sue cagionevoli condizioni di salute, e si narra che molte delle sue guarigioni miracolose, compresa la cura dei ciechi con l'acqua, avvenissero durante le traversate in barca sul Reno. Intorno al 1170 ella fu anche esorcista, privilegio mai concesso prima ad una donna: liberò, infatti, una giovane che era stata preda per otto anni di uno spirito maligno e che invano si era rivolta a monaci e preti, perché l'aiutassero a guarire. In questo periodo morì pure il monaco Volmar, ormai amico e da lungo tempo collaboratore di Ildegarda, nonché prevosto delle monache di Rupertsberg; egli fu sostituito, nel 1177, dal giovane monaco Gilberto di Gembloux, che aveva avuto una corrispondenza epistolare con Ildegarda e se ne era entusiasmato al punto da decidere di trasferirsi presso di lei.

Fra 1178 e 1179 si colloca una disputa di Ildegarda col Vescovo di Magonza a proposito della sepoltura di un nobiluomo morto in odore di scomunica. Il braccio di ferro fra le due parti sollecitò un interdetto da parte del Vescovo, che proibì di celebrare la messa e di intonare i canti dell'ufficio divino all'interno della comunità dei monasteri del Rupertsberg e di Eibingen. L'interdetto, che offrì alla badessa il destro di scrivere in una lunga Epistola ai Prelati di Magonza alcune delle sue più belle pagine sulla natura ed il significato teologico della musica, fu ritirato nel marzo 1179 e Ildegarda visse gli ultimi sei mesi di vita abbastanza tranquillamente. Morì il 17 settembre 1179 e la sua morte fu accompagnata, così come è ricordato dai suoi biografi, dall'apparizione di mirabili e strane luci nel cielo notturno.

A proposito della sua morte, ecco che cosa si legge nella *Vita Sanctae Hildegardis* scritta dai monaci Teodorico e Goffredo, libro III, capp. 57-58 (PL, 197, col. 130):

Premessi, dunque, questi eventi, poiché ci affrettiamo alla fine della presente opera, vediamo pure, secondo la descrizione delle predette consorelle, con quali doni Dio abbia glorificato la fine della vita della santa vergine. Poiché la beata madre, dicono, aveva militato per il Signore in molti combattimenti di affanni, stanca della presente vita, desiderava ogni giorno di essere liberata e di stare insieme con Cristo. Dio, esaudendo il suo desiderio, le rivelò con lo spirito della profezia, così come ella stessa aveva desiderato, il giorno della sua morte, che ella comunicò con un po' di anticipo anche alle consorelle. E così, provata dalla malattia, ad ottantuno anni d'età, il giorno 17 settembre, se ne andò al suo Sposo celeste con felice trapasso. E le sue figlie, di cui ella costituiva ogni gioia e consolazione, assisterono alla morte della diletta madre piangendo amarissimamente. Infatti, sebbene non dubitassero dei premi e dei suffragi che avrebbero ottenuto attraverso di lei, tuttavia erano afflitte da una grandissima tristezza nel cuore a causa della sua dipartita, per la quale sempre cercavano di consolarsi. Dio, d'altra parte, nel momento del suo trapasso mostrò con evidenza quanto benemerita fosse presso di Lui. Infatti, sopra la dimora, in cui la santa vergine all'alba del lunedì rese l'anima felice a Dio, apparvero nel firmamento due archi luminosissimi e di diverso colore, che, estendendosi verso i quattro punti cardinali, si allargarono fino a raggiungere lo spessore di una strada assai ampia e dei quali l'uno correva da nord a sud e l'altro da oriente ad occidente. Ed al culmine, dove questi due archi si congiungevano, veniva fuori una luce chiara quanto quella del disco lunare che, estendendosi per ampio spazio, sembrava scacciare le tenebre della notte dalla dimora. In questa luce apparve una croce scintillante, piccola in principio, ma poi, crescendo, immensa, intorno alla quale si vedevano innumerevoli dischi di vario colore, più piccoli,

tuttavia, del precedente, in ciascuno dei quali si sprigionava una piccola croce scintillante, ciascuna con propri dischi. Ed essendosi questi fenomeni allargati nel firmamento, con la loro ampiezza raggiunsero soprattutto l'oriente e, sembrando declinare verso terra, nella direzione della casa in cui la santa vergine era trapassata, illuminavano col loro chiarore tutto quanto il monte. E bisogna credere che con questo segno Dio mostrò con quanta luce abbia glorificato la sua diletta in cielo. E non mancarono, prima che fosse seppellita, dei miracoli che attestarono il merito della sua santità. Infatti, due uomini che osarono con buona speranza toccare il suo corpo santo, guarirono da una grave malattia. Celebrato, dunque, con rispetto il funerale da uomini reverendi, fu sepolta in un luogo degno di venerazione, dove per i suoi meriti a tutti coloro che lo chiedono con pio intendimento sono accordati molti benefici. Anche un profumo di stupefacente soavità, esalando dal suo sepolcro, inonda con la fragranza della sua dolcezza le narici ed il petto di alcuni uomini. Speriamo, pertanto, e crediamo al di là di ogni dubbio che ella abbia una memoria immortale presso Dio, che in questa vita le aveva accordato la speciale prerogativa dei suoi doni: a lei sia gloria ed onore nei secoli dei secoli. Amen. (la traduzione dal Latino è di chi scrive).

Nonostante le continue affermazioni di ignoranza ed inadeguatezza, tutta l'opera di Ildegarda è ispirata da un notevole interesse scientifico, che attinge sicuramente ai canali più in voga nella cosiddetta Rinascita del XII secolo, che vide, per influsso dell'incontro dell'Occidente con la cultura Araba e Bizantina, un risorgere ed un progredire delle conoscenze cosmologiche e cosmografiche. Anche le sue opere profetiche e visionarie sono tutte intrise di conoscenze cosmologiche e di esse si nutrono, quasi nel tentativo di fondare una nuova teologia, con i presupposti delle moderne conoscenze scientifiche.

Quanto alle opere scientifiche e mediche in senso stretto, dato che la loro composizione non dipendeva da un'esperienza visionaria, anche se il loro oggetto, se inteso come esposizione dei *secreta Dei*, cioè dei segreti divini relativi al mondo naturale, potrebbe pure, in un certo senso, esser considerato come un esempio di conoscenza profetica, esse sono sempre state al centro di polemiche relative alla loro autenticità per il loro contenuto, per la loro forma, nonché per la loro tradizione manoscritta, a partire da Charles Singer, lo storico della scienza che studiò l'opera di Ildegarda al principio del '900, che affermò risolutamente la loro non-autenticità. Altri studiosi, più tardi, pur non abbracciando tale posizione estrema, hanno sospettato la presenza di interpolazioni di rilievo soprattutto nel *Causae et curae* e pensano che la forma in cui ci è giunto tale materiale potrebbe essere molto distante da quella della scrittura originaria. È probabile, però, che tutti i dubbi finora sollevati siano sorti solo perché Ildegarda era una donna e perché ella più di una volta afferma, all'interno della sua opera, la propria ignoranza delle cose mondane e la dipendenza delle proprie affermazioni profetiche e filosofiche dalle sue visioni mistiche. Nel 1146, per esempio, ella dischiara in una sua Epistola a San Bernardo: «[...] io sono un essere senza istruzione e non so nulla sulle cose del mondo esteriore, ma è interiormente, nella mia anima che sono istruita [...]» (PL, 197, col. 189 C). Ma non sembra, forse, quest'affermazione soltanto l'espedito di una donna per acquisire credibilità in un mondo maschilista? E poiché Ildegarda non attribuisce mai la conoscenza degli argomenti che tratta in tali opere ad alcuna sorta di rivelazione divina e non dichiara come proprie e personali tutte le nozioni presentate, da dove provenivano, allora, queste nozioni? Erano frutto di studio, o dell'osservazione diretta e dell'esperienza? O dell'uno e delle altre messe insieme? Considerando il contenuto di tali sue opere, in realtà, si ricava che Ildegarda doveva conoscere almeno i principî tradizionali su cui si fondavano le conoscenze medioevali della medicina, cioè i principî che erano stati tramandati dalle opere di Plinio, Isidoro, Galeno o Sorano ed altri; ma ella, sulla base di tali principî, tratta dei risultati di deduzioni personali, fondate su una pratica esperienziale e su una sua propria autonoma visione del cosmo.

Ma la scienza per Ildegarda, secondo la più genuina tradizione pitagorica, che evidentemente continuava a rimanere in vita anche al suo tempo, culmina nella musica, che rappresenta il più alto grado della conoscenza, in quanto permette di comunicare con le realtà superne e di esse rappresenta l'espressione. Per questo motivo sembra che tutta l'attività intellettuale di Ildegarda, dalla visione profetica alla sintesi scientifica, sia stata naturalmente convogliata in una sorta di teologia della musica, che rappresenta per lei, sul piano teorico non meno che su quello pratico, il grado più alto e sintetico della conoscenza umana.

Ildegarda certamente componeva musica già intorno agli anni '40 del XII secolo, ma la sua opera musicale, *Symphonia harmoniae revelationum caelestium*, titolo che si potrebbe rendere in italiano con *La musica armoniosa dei misteri celesti*, fu sostanzialmente condotta a termine solo nel 1158, sebbene alcuni canti possano esservi stati aggiunti più tardi. Probabilmente Ildegarda inizialmente non programmò di comporre un vero e proprio ciclo di canti, perché la sua musica affondava le sue origini nella concreta vita liturgica del Rupertsberg: solo quando ella ebbe composto il grosso delle sue liriche – probabilmente alla fine degli anni '50 – dovette decidere di raccoglierle ed organizzarle in un ordine sistematico. Dopo questa decisione continuò tuttavia a comporre ancora nuovi pezzi che furono incorporati nella raccolta solo dopo la sua morte.

La *Symphonia* è chiaramente organizzata secondo precise linee gerarchiche, ma la più interessante stranezza è rappresentata dal posto occupato dalla Vergine, che ha un ruolo preminente nell'intera raccolta: ponendo Maria fra Dio Padre e lo Spirito Santo, nel posto dove ci si aspetterebbe di trovare soltanto il Figlio, Ildegarda fa una precisa affermazione teologica, in quanto la Vergine, per lei, non era una santa fra le altre, ma l'unica Madre di Dio, o meglio il suo aspetto femminile. Come veicolo scelto per l'incarnazione del Dio vivente, Maria non appartiene alla schiera dei santi, in un luogo un po' inferiore agli angeli, come nella tradizionale concezione teologica del suo tempo, ma sta proprio nel cuore di Dio, nel posto occupato dal Figlio ed accanto a lui.

I contemporanei che conobbero la sua musica furono presi dalla sua bellezza e dalla sua singolarità, ma la concezione della musica che ebbe Ildegarda appartiene ad un contesto mistico: quando ella fece l'apologia della musica, dicendo che l'anima è sinfonica (*Ep.* 47, *PL* 197, 221C), *symphoniialis est anima*, ella si rifaceva ad un concetto che risale a Pitagora, trasmesso al mondo medioevale soprattutto attraverso il trattato di Boezio *De institutione musica*: «l'intera struttura dell'anima e del corpo è tenuta insieme dall'armonia musicale» (Boezio, *De inst. mus.* 1, 1). Anche Cassiodoro (*Institutiones* 5, 2), un altro maestro della cultura medioevale, esprime concetti simili: «se noi seguiamo i comandamenti del creatore e con mente pura obbediamo alle leggi che ci ha imposto, ogni parola che noi diciamo, ogni pulsazione delle nostre vene è collegata attraverso dei ritmi musicali ai poteri dell'armonia [...]. Se noi viviamo virtuosamente, noi riceviamo continuamente prove di stare all'interno della sua disciplina [cioè dell'armonia], ma quando noi commettiamo un'ingiustizia, noi siamo senza musica». Per Ildegarda, secondo questa logica, lo spirito più lontano in assoluto dalla musica era il diavolo. In uno dei suoi più potenti miti ella ci dice come Satana fu mosso alla disperazione dalla voce di Adamo che cantava nel paradiso terrestre, perché gli ricordava delle dolci canzoni del paradiso. Da allora non ha mai cessato di «disturbare o distruggere la bellezza e la dolcezza delle lodi divine e degli inni spirituali» (*Ep.* 47, *PL* 197, 220D-221A).

Ildegarda, il cui punto di vista risulta vicino alla tradizione neoplatonica risalente allo Pseudo-Dionigi l'Areopagita ed a Giovanni Scoto Eriugena e giunta a lei forse attraverso la mediazione del teorico musicale carolingio Regino di Prüm, diede il più

originale contribuito alla teologia della musica proprio riflettendo sulla caduta di Adamo (*Ep.* 47 in *PL*, ai prelati di Magonza per la questione dell'interdetto del 1179). Nella sua ottica, i primi esseri umani godevano di straordinari privilegi – onniscienza, profezia, conversazione con gli angeli, diretta visione di Dio – e Adamo, fra le sue altre perfezioni, possedeva una voce che suonava con «il suono di ogni armonia e con la dolcezza dell'intera arte musicale. E se egli fosse rimasto nella condizione in cui era stato formato, l'umana fragilità non avrebbe potuto sopportare il potere e la risonanza di quella voce». La musica per Ildegarda rappresentava la quintessenza dell'umanità: per compensazione della voce perduta da Adamo «i santi profeti inventarono vari strumenti musicali». Per Ildegarda non solo le canzoni ispirate, ma tutta la musica era associata alla profezia e alla nostalgia del paradiso terrestre. Ed è per questo che ella dice che «le persone spesso singhiozzano e gemono ascoltando alcune melodie, perché ricordano la natura dell'armonia celeste». Originale in Ildegarda fu anche l'interpretazione teologica della dualità di parola e musica nel canto: contro l'opinione di parecchi Padri della Chiesa e scrittori cistercensi, che affermavano che la musica con la sua sensualità potesse distrarre dal contenuto verbale del canto, Ildegarda presenta il canto liturgico come un mezzo di perfetta unità fra anima e corpo, lode razionale e melodia spirituale, proprio come Cristo aveva unito la natura umana con quella divina: «La parola designa il corpo, ma la musica manifesta lo spirito. Per questo l'armonia del paradiso proclama la divinità del Figlio di Dio e la parola fa conoscere la sua umanità» (*Scivias*, III 13, 12).

Alla luce di quanto detto, risulta chiaro che, come sintesi mirabile della sua conoscenza teologica e cosmologica, i canti di Ildegarda, tutti intrisi di una mistica estenuata fino ai limiti delle capacità espressive della logica e della lingua umane, rappresentano non solo il naturale compimento sul piano pratico di una lunga e profonda meditazione teorica, ma anche la più alta espressione della sua monumentale produzione dottrinaia.

Musica, scienza e mistica rappresentano come il triplice aspetto trinitariamente fuso nell'anima di una donna dalla forza e dall'intelligenza straordinarie, che, con un pizzico di fortuna e non senza una dose di femminile buon senso, seppe trovare, pur fra le mille difficoltà di un mondo tendenzialmente ostile per le sue strutture culturali, la strada più giusta per dare libero corso alle esigenze espressive del suo spirito, che non avrebbe tollerato di essere ridotto al silenzio.

Bibliografia essenziale:

- B. BEUYS, *Denn ich bin krank vor Liebe. Das Leben der Hildegard von Bingen*, München 2003.
- P. DRONKE, *Hildegard of Bingen as poetess and dramatist*, in Id., *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry. 1000-1150*, London 1986² [Oxford 1970¹].
- P. DRONKE, *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge 1984 (trad. It. *Donne e cultura nel Medioevo. Scrittrici medievali dal II al XIV secolo*, Milano 1986).
- S. FLANAGAN, *Ildegarda di Bingen. Vita di una profetessa*, Firenze 1991.
- A. FÜHRKÖTTER-A. CARLEVARIS, *Hildegardis Bingensis Scivias*, ed. by A. F.- A. C., I-II, Turnhout 1978.

E. GRONAU, *Hildegard. Vita di una donna profetica alle origini dell'età moderna*, Milano 1996.

HILDEGARDIS BINGENSIS *Opera*, in *Patrologia Latina*, vol. 197.

L. MOULINIER, *Hildegard ou Pseudo Hildegard? Réflexions sur l'authenticité du traité "Cause et cure"*, in *"Im Angesicht Gottes suche der Mensch sich selbst". Hildegard von Bingen (1098-1179)*, hrsg. von R. Berndt, Berlin 2001.

B. NEWMAN, *Saint Hildegard of Bingen, Symphonia. A Critical Edition of the Symphonia armonie celestium revelationum*, with Introd., Transl. and Comm. by B. N., Ithaca-London 1998² [1988¹].

M. TABAGLIO, *Ad caelestem harmoniam: Poesia e musica in Ildegarda di Bingen*, Verona, Edizioni Fiorini, 1998.

Lettura dell'Antifona *O quam mirabilis*.

Il libro di M. TABAGLIO, *Ad caelestem harmoniam: Poesia e musica in Ildegarda di Bingen*, Verona, Edizioni Fiorini, 1998, da cui prende le mosse la nostra lettura ha il grande pregio di avere messo in circolazione in Italia, con una moderna traduzione in lingua italiana, le liriche liturgiche di Ildegarda di Bingen; ma, scritto com'è da una non specialista di Letteratura Latina Medievale e di questioni teologiche, non affronta nemmeno il problema dell'enorme complessità di significato di tali liriche. La poesia di Ildegarda, infatti, pur presentandosi semplice e, talvolta, perfino banale in apparenza, risulta, invece, come un prezioso distillato di istanze ideologiche e culturali molto complesse, nel quale la mistica immaginazione dell'autrice sembra fungere da consumato e duttile strumento di codifica per una comunicazione disposta su molteplici livelli di significato. È per questo motivo che per analizzare una di tali liriche, l'Antifona *O quam mirabilis*, che mi sembra particolarmente significativa sia per i suoi aspetti contenutistici, sia per i suoi aspetti formali, fornisco qui di seguito un testo diversamente punteggiato e diversamente tradotto, sulla base di un'analisi più approfondita di tutte le problematiche ad esso sottese. Per tutte le questioni relative a tale testo ed alla sua interpretazione, che in questa sede presento in una forma semplificata, abbreviata e quasi del tutto priva di note bibliografiche, mi permetto di rinviare al mio saggio: G. GERMANO, *L'Antifona 'O quam mirabilis' di Hildegard von Bingen*, in «Bollettino di Studi Latini», 42/1, 2012, pp. 84-103.

HILDEGARDIS BINGENSIS
Symphonia armonie celestium revelationum

O quam mirabilis [Antiphona]

O quam mirabilis est
prescientia divini pectoris,
que prescivit omnem creaturam!
Nam, cum Deus inspexit
faciem hominis, quem formavit, 5

omnia opera Sua
in eadem forma hominis,
integra, aspexit.
O quam mirabilis est inspiratio
que hominem sic suscitavit!

10

HILDEGARD VON BINGEN
La musica armoniosa dei misteri celesti

O quanto mirabile
[Antifona]

O quanto mirabile è la prescienza del cuore divino, che conobbe in anticipo ogni creatura! Infatti, quando Dio guardò le fattezze dell'uomo, cui aveva dato forma, scorse tutte le Sue opere, nella loro interezza, in quella forma dell'uomo. O quanto mirabile è il soffio che in tal modo ha destato alla vita l'uomo!

I moderni editori critici della *Symphonia armonie celestium revelationum*, la raccolta dei canti liturgici che Hildegard von Bingen era andata componendo, come si sa, per lo più fra gli anni '40 e '50 del XII secolo, appaiono in disaccordo sulla collocazione da attribuire all'Antifona *O quam mirabilis* all'interno della compagine delle liriche di cui essa risulta composta. Essi, tuttavia, risultano concordi nel porla subito dopo quella dedicata alla Persona Trinitaria del Figlio nel Suo aspetto di Sapienza divina – *O virtus Sapientie*, la prima, a giudizio unanime, di quelle dedicate espressamente al Figlio –, in modo tale che all'aspetto della Sapienza risultasse immediatamente connesso quello della Prescienza divina all'interno di quel serrato ed unitario gruppo di canti che furono dedicati dalla Badessa Renana al Padre ed al Figlio e che nella costruzione gerarchicamente concepita dell'ordinamento della sua raccolta liturgica furono da lei posti in primo piano per l'eccellenza stessa del loro argomento. La Prescienza divina, infatti, rappresenta il *mysticum argumentum* intorno al quale questa lirica snoda la sua densa struttura compositiva di tipo anulare in soli dieci versi: argomento sublime, come già quello della Sapienza, trattato nell'Antifona precedente, quello della Prescienza è affrontato qui, tuttavia, in una chiave più lirica, che insiste con enfasi particolare, quasi specularmente in apertura ed in chiusura, sul senso di sconcerto suscitato da quelle che alla considerazione dell'uomo si presentano per certo come le più inafferrabili delle potenzialità divine. All'interno di tale cornice, tutta umilmente intrisa dello stupore che la limitata mente umana può provare nei confronti dell'incomprensibile ed inaccessibile dimensione delle capacità cognitive e creative di Dio, il tessuto lirico dell'Antifona si sviluppa come in un fulmine di brevità attraverso l'incalzante successione delle sue poche battute e sintetizza – con quella potente, consumata e, direi, pienamente consapevole tecnica stilistica che è comune anche agli altri canti liturgici della raccolta ildegardiana e che, nel contrappunto fra detto e non detto, opera quasi una sublimazione ed una distillazione dei significati – il mistero della presenza quasi 'olografica' del macrocosmo all'interno del microcosmo. In una sola delle Sue creature, infatti, nell'uomo, appunto, Dio scorge nella sua interezza, come in un misterioso gioco di specchi, tutta la creazione da Lui compiuta e, se stupefacente si presenta, dunque, la Prescienza divina di tutto ciò che esiste e si sviluppa nel creato lungo gli assi dello spazio e del tempo, non meno stupefacente, nella concezione umanistica di Hildegard, risulta la stessa creatura 'uomo', in cui è stata insufflata la dimensione spirituale e nella quale Dio si è specchiato fino al punto di aver voluto

realizzare attraverso di essa la Sua stessa incarnazione nel Suo aspetto trinitario di Figlio – Creatore e Creatura, Sapienza e Prescienza divina, in senso attivo e passivo al tempo stesso.

Ma oltre il suo mistico ed intellettualmente complesso contenuto, tutto intriso di alcuni dei cardini della teologia cristiana, quest'Antifona si distingue dalle altre per l'arditezza e la modernità della sua peculiare struttura melodica, che ha suscitato un grande interesse da parte degli storici della musica ed ha riscosso una certa fortuna nella letteratura specialistica di tale settore: mi sembra importante sottolineare, in particolare, come sia stato messo in rilievo, con l'aiuto di un'analisi spettrografica dei suoni, che essa, dal punto di vista musicale, rappresenti il risultato di uno stupefacente disegno di straordinaria eleganza e raffinatezza formale, nel quale ognuna delle sedici differenti frasi musicali del canto sembra derivare da una medesima cellula sonora a forma d'onda, in modo tale che le onde più grandi rappresentino un'amplificazione di quelle più piccole, come se la forma fondamentale si riflettesse via via su un gradino dimensionale più alto¹. Si tratterebbe, insomma, di un canto formato da piccole cellule a forma di onda collegate fra loro da onde più grandi, che si riflettono l'una nell'altra, in una struttura di natura frattale²: questo canto, dunque, rappresenterebbe dal punto di vista della tecnica compositiva musicale una vera e mirabile innovazione nella storia della musica medievale, che non mi sembra indipendente dal più intimo significato mistico dei suoi contenuti verbali, in modo che la forma musicale espressa dalla successione dei suoni ed i contenuti teologici espressi per mezzo della parola ne risultino fusi in un'inestricabile unità artistica.

Dal punto di vista della sua architettura formale e della sua struttura di significato l'Antifona si compone di tre parti distinte, ben scandite da una sintassi che non lascia dubbi sulla scelta dell'interpunzione: la prima è rappresentata da un'esclamazione di meraviglia per una delle caratteristiche più incomprensibili della Sapienza divina, cioè per la sua prescienza di tutto ciò che riguarda il mondo creato (vv. 1-3); la seconda consiste in un asserto che sembra individuare una delle ragioni mistiche di tale meraviglia nel fatto che Dio possa vedere rispecchiato tutto il cosmo nell'aspetto e nella forma dell'uomo (vv. 4-8); la terza appare come un'ulteriore esclamazione di meraviglia che, riprendendo e variando, con tecnica anulare, quella dell'esordio, si sviluppa quasi a contrappunto dall'asserto centrale e si concentra sul mistero della creazione dell'uomo ad immagine e somiglianza di Dio (vv. 9-10). Le due esclamazioni d'apertura e di chiusura, dunque, rispettivamente di tre e due versi, si bilanciano perfettamente col corpo assertivo del canto, di cinque versi, che si incunea fra di loro; ma tale corpo, inoltre, risulta a sua volta costituito, in linea perfetta col suo andamento sintattico, di due parti, rispettivamente di due e tre versi. Di tali parti la prima risulta formata da due proposizioni subordinate, una di primo e l'altra di secondo grado (vv. 4-5), e la seconda dalla proposizione principale (vv. 6-8), in modo tale che l'una (vv. 4-5) corrisponda alla chiusa dell'Antifona (vv. 9-10)

¹ R. COGAN, *Hildegard's Fractal Antiphon*, in «Sonus. A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities», 11, 1, 1990, 1-19; ID., *Ein Schöpfungsmodell Hildegards von Bingen O quam mirabilis*, in *Tiefe des Gotteswissens – Schönheit der Sprachgestalt bei Hildegard von Bingen*, hrsg. M. SCHMIDT, Stuttgart 1995, pp. 155-65; ID., *The Sound of Song. A picture book of music for voice*, Cambridge, Massachusetts 1999, pp. 32-49.

² Un frattale è un oggetto geometrico che si ripete nella sua struttura allo stesso modo su scale diverse, dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande: la natura produce molti esempi di forme frattali, studiate dalla botanica alla geologia e fino alla cosmologia. Per un primo approccio alla realtà delle forme frattali, cfr. almeno B. B. MANDELBROT, *Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione*, Torino 1987; D. OLIVER - D. HOVISS, *Frattali: principi, tecniche, programmi e applicazioni*, Milano 1994; Y. V. BARYSHEV - P. TEERIKORPI, *La scoperta dei frattali cosmici*, Torino 2006.

e l'altra (vv. 6-8) al suo esordio (vv. 1-3) non solo nel numero dei versi, ma anche nella qualità del contenuto, determinando una perfetta analogia di numeri ed immagini. L'esordio della lirica, infatti, è incentrato, al pari della seconda parte del suo asserto centrale, propriamente sulla prescienza divina, mentre la prima parte di tale asserto è incentrato, al pari della chiusa del canto, sull'uomo. Ma la raffinatezza e lo studio formale di questo pezzo va anche oltre questa caratteristica analogica appena messa in luce, perché, se si escludono i vv. 1 e 9, che contengono l'interiezione di meraviglia (*O quam mirabilis ...*), che rappresenta in un certo senso la chiave di volta della lirica, il testo dell'Antifona, coi suoi versi orientati sul piano divino (vv. 2, 4, 6, 8) che si alternano uno dopo l'altro con quelli orientati sul piano umano (vv. 3, 5, 7, 10), presenta un andamento altalenante che, col suo ordinato e continuo salire e scendere da un piano all'altro, sembra esprimere, come in un reale gioco di specchi, perfetta sintonia con l'idea espressa dal suo contenuto circa il riflesso dell'un piano nell'altro.

Nell'espressione di meraviglia contenuta nell'esordio dell'Antifona la prescienza divina è presentata come una caratteristica del cuore di Dio (*prescientia divini pectoris*, v. 2). Analogamente a quanto accade anche nell'esordio dal grandioso afflato del Responsorio *O Vis Eternitatis* (*O Vis Eternitatis / que omnia ordinasti in corde Tuo*, vv. 1-2)³, Hildegard sembra quasi aver personificato ed umanizzato nel suo poetico immaginario la figura di Dio riferendosi al Suo cuore ed ivi collocando la sede della sua prescienza, come caratteristica della Sapienza, che è a sua volta espressione dell'aspetto trinitario del Figlio⁴: la forza cristica, d'altra parte, anche nell'uomo, creato ad immagine e somiglianza di Dio come microcosmo specchio del macrocosmo, si esprime proprio al livello del cuore. A proposito di questa collocazione del Figlio, coi Suoi aspetti della sapienza e della prescienza, nel cuore di Dio, anche in questo caso, come già nel caso del Responsorio *O Vis Eternitatis*, non può non affiorare alla memoria la bella e suggestiva miniatura che adorna il f. 1 v. del ms. 1942 della Biblioteca Statale di Lucca del XIII sec. in., contenente l'ildegardiano *Liber Divinorum Operum*⁵, ed in cui appare una potente raffigurazione trinitaria condotta sicuramente su un modello descritto ed approvato dall'autrice: in essa possiamo scorgere una figura dall'aspetto umano vestita di una tunica rossa e provvista di tre paia di ali piumate (identificabile con lo Spirito Santo); sopra la sua testa gemma un'altra testa azzurrina (identificabile con il Padre) e le sue braccia si sollevano proprio

³ Su tale Responsorio mi permetto di rinviare a G. GERMANO, *Il Responsorio O Vis Eternitatis di Hildegarda di Bingen: testo, traduzione, guida alla lettura e commento*, in «Vichiana», S. IV, 10, 2, 2008, pp. 197-219.

⁴ La prescienza divina è accomunata da Hildegard von Bingen alla Seconda Persona della Trinità anche nel suo canto probabilmente antifonale *O Verbum Patris*, che ci è stato tramandato senza notazioni neumatiche indipendentemente dalla raccolta della *Symphonia*: su tale canto, G. GERMANO, '*O Verbum Patris*': un canto senza notazioni neumatiche di Hildegard von Bingen, in «Filologia Mediolatina. Studies in Medieval Latin Texts and their Transmission», 17, 2010, pp. 177-214. Quanto alla tradizione sapienziale secondo la quale il Figlio scaturisce dal cuore del Padre, Hildegard doveva avere certo ben presente alla sua memoria *Psalm. 44, 2: eructavit cor meum verbum bonum*, verso-chiave di quello che, sulla scorta di una tipologia esegetica appartenente già alla Sinagoga, fin da *Heb. 1, 8-9*, è stato ritenuto un salmo messianico della Chiesa ed interpretato allegoricamente.

⁵ Di tale opera appartenente alla ponderosa trilogia profetico-visionaria della Badessa renana e già da qualche tempo criticamente edita in maniera soddisfacente (HILDEGARDIS BINGENSIS *Liber Divinorum operum*, cura et studio A. DEROLEZ et P. DRONKE, [CCCM – 92] Turnhout 1996) è disponibile anche una bella edizione con traduzione e commento in lingua italiana: ILDEGARDA DI BINGEN, *Il Libro delle Opere Divine*, a cura di M. CRISTIANI e M. PEREIRA, con un saggio introduttivo di M. CRISTIANI. Traduzione di M. PEREIRA, (I Meridiani – Classici dello Spirito) Milano-Verona 2003. Cfr. qui, appunto, la TAVOLA 1 per la miniatura cui si fa riferimento.

all'altezza del cuore a reggere un agnello (identificabile con il Figlio), anch'esso azzurrino, da cui si parte un raggio di luce dorata diretto verso il basso.

Quanto al senso generale di questi primi tre versi, è necessario tener presente il fatto che il mondo creato esiste *ab aeterno* nella mente di Dio prima del suo emergere nel tempo per opera del Verbo e che, proprio per questo, Dio, nella Sua infinita sapienza, lo conosce pure *ab aeterno*: ciò risulta incomprensibile e, per questo stesso, "mirabile" a chi sia sottoposto alle leggi del tempo. Dietro questa devota affermazione di stupore da parte di Hildegard per la prescienza divina rispetto alle sue creature io penso che si possa collocare, forse, anche se solo a mo' di spunto, l'idea generale presente in *Psalm.* 138, un elegante inno all'onniscienza ed onnipotenza di Dio⁶, dal cui versetto 6 forse (... *mirabilis facta est scientia tua ex me* ...) dipende pure l'idea dell'impiego dell'attributo di *mirabilis* per connotare la *prescientia Dei*. Con riferimento, in particolare, ai versi 2-3, non inopportuno, come mi sembra, sono stati altrove additati all'attenzione alcuni passi dell'hildegardiano *Liber Divinorum Operum*, per mostrare, evidentemente, l'ampia familiarità della Badessa Renana con la tematica teologica della prescienza divina qui introdotta.

Col principio del corpo centrale della lirica si comincia ad interagire col piano del tempo (cfr. *cum*, v. 4), ma sempre in un arduo contrappunto fra temporalità ed eternità: il soggetto orante individua la ragione del mistico stupore indotto dalla prescienza di Dio (cfr. *nam*, v. 4) nell'atto del guardare, da parte di Dio, l'aspetto dell'uomo, frutto della Sua creazione (... *Deus inspexit / faciem hominis, quem formavit* ..., vv. 4-5) e di trovare al tempo stesso riflesso nella sua interezza (*integra*, v. 8) il complesso delle cose da Lui create⁷ (*omnia opera Sua*, v. 6) nella forma dell'uomo (*in eadem forma hominis*, v. 7). In quest'Antifona, infatti, Dio, che nella consuetudine del pensiero teologico è oggetto passivo della contemplazione, nella fattispecie angelica, ne diventa soggetto e attore, contemplando egli stesso l'uomo, nella cui immagine, come emerge dai versi successivi, si specchia. Per *omnia opera Sua* intendo, naturalmente, tutte le opere di Dio, cioè l'intera creazione, ma l'ambiguità di significato insita nel possessivo *suus* per la sensibilità linguistica medievale ci può aprire l'orizzonte verso un'interpretazione parallela e sottintesa, che non esclude affatto la prima: potrebbe qui trovar luogo, infatti, un implicito riferimento anche a tutte le opere dell'uomo, creato con la finalità di completare, nel suo microcosmo, la creazione divina compiuta a livello macrocosmico. Non è escluso che

⁶ Del quale alcuni versetti, in particolare, (cioè 4-6 e 14-16) possono essere additati quali probabile ipotesto: ... *et omnes vias meas praevidisti, quia non est sermo in lingua mea, ecce Domine tu cognovisti omnia novissima et antiqua; tu formasti me et posuisti super me manum tuam, mirabilis facta est scientia tua ex me. [...] Confitebor tibi, quia terribiliter magnificatus es mirabilia opera tua et anima mea cognoscit nimis; non est occultatum os meum a te quod fecisti in occulto et substantia mea in inferioribus terrae; imperfectum meum viderunt oculi tui et in libro tuo omnes scribentur dies, formabuntur et nemo in eis.* Cfr. pure, per il senso, *Ecclt.* 23, 29: *Domino enim Deo antequam crearentur omnia sunt agnita, sic et post perfectum respicit omnia*, ove è presente, inoltre, il concetto, che affiorerà nel canto qualche verso più avanti, della contemplazione da parte di Dio del creato portato a compimento.

⁷ L'aggettivo *integra* si riferisce, a mio avviso, all'espressione *omnia opera Sua* (col suo senso proprio, dimensionale), piuttosto che a *eadem forma hominis* (con un senso traslato, morale), non solo per ovvie ragioni di *ordo verborum* nella dinamica sintattica del periodo, ma anche e, soprattutto, per un preciso motivo concettuale. Non sembrerebbe, infatti, logico e consono al tono generale di tale lirica dall'ampio afflato quasi cosmogonico che Dio, nella sua prescienza, si specchiasse soltanto nell'uomo considerato nella sua forma *integra*, cioè nell'uomo considerato, prima della sua caduta, nel suo stato primigenio di purezza: Dio sembra qui presentato, invece, nel suo atto di specchiarsi, al di là del tempo, nell'uomo considerato 'contemporaneamente', sul piano dell'eternità, nella sua condizione di primigenia integrità, di essere caduto dopo il peccato originale e di essere redintegrato, infine, attraverso la redenzione nel piano della creazione.

Hildegard qui voglia dire che Dio contempla nell'uomo non solo tutta la Propria opera macrocosmica, riflessa nel suo microcosmo, ma anche la stessa opera microcosmica dell'uomo, a Lui già presente *ab aeterno* nella sua storia dalla caduta alla redintegrazione. Bisogna rilevare il passaggio dal verbo *inspicio* del v. 4 al verbo *aspicio* del v. 8 quale espressione inequivocabile del passaggio di una sfumatura di significato ad un'altra, che mi pare possa essere resa abbastanza bene in lingua italiana dai verbi 'guardare' e 'scorgere', che ho adoperato nella traduzione. Mi sembra quasi che Hildegard mostri di intuire misticamente la natura olografica e frattale dell'universo creato: Dio rivolge il suo sguardo all'uomo e scorge il tutto contenuto e riflesso nella sua parte, perché il microcosmo, creato ad immagine e somiglianza di Dio, è rappresentazione perfetta del macrocosmo su un altro piano di esistenza. Tale concetto, d'altra parte, sembra espresso abbastanza chiaramente proprio nel *Liber Divinorum Operum*, 1, 4, 100, ove la Badessa afferma che quando Dio guardò l'uomo (riprendendo qui, quasi alla lettera, i vv. 4-5 dell'Antifona), creato a sua immagine, se ne compiacque perché, in quanto pienezza delle opere divine, avrebbe annunciato tutti i suoi miracoli⁸; ma ritorna ancora nella stessa *Symphonia*, anche se un po' variato, nella *Sequentia de Sancta Maria (O virga ac diadema)* vv. 24-30, ove si fa riferimento alla creazione divina della donna dal fianco dell'uomo come specchio di ogni bellezza di Dio e sintesi di ogni sua creatura⁹. Il termine *forma* del v. 7 non sembra assumere qui il senso di "bellezza", ma, secondo un diverso registro linguistico, pare presentarsi come sinonimo del *faciem* del v. 5; credo, tuttavia, che non si possa prescindere, nella decodificazione e fruizione dell'immagine poetica, dalla sostanziale ambiguità di significato del termine, che carica l'espressione di una risonanza che va ben oltre l'immediato, perché la *forma* dell'uomo, in quanto microcosmo specchio del macrocosmo, è anche il ricettacolo della bellezza di tutto l'universo creato. Dio, infatti, guardando le fattezze dell'uomo e specchiandovisi, si compiace pure della sua bellezza. Ma la *forma hominis*, con un'espressione che nelle sue numerose attestazioni nella lingua dei Padri della Chiesa e, di riflesso, ma con un'incidenza assai minore, in quella del canto liturgico è spesso utilizzata per esprimere il mistero dell'incarnazione, richiamando alla memoria poetica del destinatario-fruitore, dunque, il Figlio incarnato, su un altro piano ancora, questa volta più intellettuale, può alludere pure all'anima dell'uomo nella sua manifestazione aristotelicamente perfetta¹⁰ (in questo senso, l'anima sarebbe la

⁸ Cfr. *Liber Divinorum Operum*, 1, 4, 100 (rispett. pp. 242 e 608-611 delle edd. citate *supra*): *Cum autem Deus hominem inspexit, valde bene ei placuit, quoniam secundum tunicam imaginis suae et secundum similitudinem suam illum creaverat, quatinus per tubam vocis rationalis omnia miracula eius pronuntiaret. Homo enim plenum opus Dei est, quia Deus per eum cognoscitur*

⁹ *O quam magnum est / in viribus suis latus viri, / de quo Deus formam mulieris produxit, / quam fecit speculum / omnis ornamenti sui / et amplexionem / omnis creature suae.*

¹⁰ Per quanto questo concetto sia stato ampiamente e pienamente espresso solo in epoca di poco successiva a quella di Hildegard dall'aristotelismo della Scolastica, non è escluso che esso potesse essere già presente alla coscienza culturale della Badessa renana, anche se ella non sembra farvi alcun cenno esplicito nelle sue opere profetiche e dottrinarie. Per la formulazione del concetto dell'*anima* come *forma hominis*, cfr., per esempio, GUILLEMUS DE OCKHAM, *Expositio in libros Physicorum Aristotelis*, lib. 2, cap. 4, § 7, in *Opera Philosophica*, vol. IV, ed. V. RICHTER et G. LEIBOLD, Turnhout 1985, 277: *Nam quando aliquod totum generatur per causas naturales, eius forma est in materia; sed homo est quoddam totum cuius pars est anima, et ipse generatur per causas naturales, quia homo et sol generant hominem ex materia; ergo anima quae est forma hominis, est forma in materia, igitur pertinet ad considerationem naturalis philosophiae. Sed quamvis anima hominis quae est in materia, pertineat ad considerationem naturalis philosophiae, tamen considerare quomodo se habet forma separabilis a materia quia non est in materia, cuiusmodi sunt intelligentiae separatae, et quid sit talis forma separata secundum esse a materia, pertinet ad primam philosophiam et non ad physicam.*

natura umana in atto, l'*enthelechia* dell'uomo) e, forse, proprio in tale perfezione, che rimanda alla creatura non ancora caduta, o, addirittura, caduta e redintegrata in uno stato più evoluto di quello originario, si specchia l'universo nello sguardo di Dio ed origina, così, il mistico stupore dell'orante.

Il canto presenta formalmente una struttura ad anello (*Ringkomposition*), perché si conclude con lo stesso movimento dell'apertura (*O quam mirabilis est ...*, v. 1 e v. 9), ma dal punto di vista contenutistico l'ultima battuta costituisce un'espressione di meraviglia e di lode al tempo stesso per la modalità (*sic*, v. 10) del manifestarsi dello Spirito-Sapienza di Dio nell'immagine-forma dell'uomo, che, sul piano della materia e del tempo, specchia in sé il suo stesso fattore, laddove la prima battuta esprimeva la semplice meraviglia per la Sapienza divina su un piano atemporale ed eterno. Sembra quasi, nella fascinazione mistica e poetica di Hildegard, che l'uomo riceva la vita dello Spirito nel momento stesso in cui Dio si compiace di ritrovare tutte le Sue opere riflesse nella forma dell'uomo, in modo tale che lo sguardo di Dio verso la creatura prediletta, fatta a specchio di tutta la creazione, e l'atto di insufflarvi la scintilla dello Spirito sia un tutt'uno (... *inspiratio que hominem sic suscitavit!*, vv. 9-10). Anche se il soffio cui si fa qui riferimento è inequivocabilmente quello di Dio, che dà lo Spirito al prototipo dell'Uomo in una dimensione atemporale, non si può fare a meno di pensare pure, tipologicamente, al soffio dello Spirito Santo¹¹ che, facendo incarnare in una dimensione temporale il Verbo divino, il Dio-Uomo, nel ventre della Vergine, risuscita l'Uomo ad una nuova vita: le due immagini si sovrappongono perché la creazione dell'Uomo fuori del tempo è, come sua espressione figurale, imprescindibile dall'Incarnazione del Verbo divino nel tempo¹². Ma il soffio dello Spirito Santo sembra evocare, su un altro piano ancora, anche il sacramento del battesimo, che salva l'uomo dal peccato: gli ultimi due versi sembrano accennare, in definitiva, anche al complesso tema della redenzione come compimento della creazione nella imperscrutabile prescienza divina.

¹¹ La stessa Hildegard, infatti, riferendosi allo Spirito Santo nella sua *Antiphona de Spiritu Sancto* (*Spiritus Sanctus vivificans vita*), vv. 8-9, canta: ... *suscitans et resuscitans / omnia*, utilizzando lo stesso verbo *suscitare* che qui chiude il componimento.

¹² Questa interpretazione mi sembra supportata da quanto Hildegard stessa canta ancora nella sua Sequenza *O virga ac diadema*, vv. 18-20: *O virga, floriditatem tuam / Deus in prima die / creature sue previderat*.